ARS *et* PRAXIS

2021

IX

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LMTA

ISSN 2351-4744

REDAKCINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

Vyriausioji redaktorė | Editor-in-Chief
Rūta Stanevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Vyr. redaktorės pavaduotoja | Vice-Editor
Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)
Tel.: +370 611 70854
El. paštas: laima.budzinauskiene@lmta.lt

Nariai | Members
Giedrė Jankevičiūtė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas)
Gustaw Juzala (Lenkijos mokslų akademijos Krokuvos skyrius, Archeologijos ir etnologijos institutas)
Naglis Kardelis (Vilniaus universitetas)
Jānis Kudiņš (Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademija)
Ramunė Marcinkevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)
Valdis Muktupāvels (Latvijos universitetas)
Anneli Saro (Tartu universitetas, Kultūros tyrimų ir menotyros institutas, Estija)
Bronė Stundžienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)
Stephen Wilmer (Dublino universitetas, *Trinity* koledžas, Airija)

Sudarytoja
Danutė Kalavinskaitė

Redaktorės
Aušra Gapsevičienė (lietuvių k.)
Albina Strunga (anglų k.)

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021
© Straipsnių autoriai: Ingrida Alonderė, Agnė Dūkštaitė, Darius Kučinskas, Austėja Kuskienė, Margarita Moisejeva, Lina Navickaitė-Martinelli, Vytis Nivinskas, Jonė Punytė-Svigarienė, Imantas Jonas Šimkus, Živilė Tamaševičienė, Audra Versekėnaitė, 2021

Turinys ◆ Contents

5 Pratarmė

9 Foreword

13 Jonė PUNYTĖ-SVIGARIENĖ. Fortepijono kelionė po XVIII a.–XIX a. pr. Vakarų Europą: instrumento istorija | Journey of the piano throughout Western Europe from the 18th up to the beginning of the 19th century: the history of the instrument

29 Darius KUČINSKAS. Etniniai muzikos įrašai pianolai | Ethnic music recordings for pianola

42 Margarita MOISEJEVA. Vilniaus krikščionių ortodoksų choro formavimosi ypatumai XIX a. penktajame dešimtmetyje | Peculiarities of the formation of the Vilnius Christian Orthodox Choir in the 19th century

55 Imantas Jonas ŠIMKUS. Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos | Conductor analysis: between realization and interpretation

70 Agnė DŪKŠTAITĖ, Audra VERSEKĖNAITĖ. Kompromisinės atlikimo strategijos: Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* akordeonui interpretacijų analizė | Compromise performance strategies: analysis of interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*

89 Vytis NIVINSKAS. Akademinės ir džiazo muzikos sankirtos: kontrabosas minimalizmo ir postminimalizmo muzikoje | Intersections between contemporary classical music and jazz: double bass in minimalism and post-minimalism music

104 Ingrida ALONDERĖ, Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI. Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje. I dalis: *Facebooko* vaizdo žinučių reikšmė(s) | Choir communication with the audience in social media. Part I: The meaning(s) of visual messages on Facebook

117 Austėja KUSKIENĖ. Šnekamoji kalba kaip personažų tapatumo konstravimo priemonė Marijos Kavtaradzės trumpametražiuose filmuose | Spoken language as a means of constructing the identity of characters in Maria Kavtaradze's short films

ŠALTINIAI

131 Živilė TAMAŠEVIČIENĖ. „Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune“ | “A few words in commemoration of the Lithuanian revival in Kaunas”

PRIEDAI

145 Kronika. 2021

149 Apie autorius

153 About the authors

158 Atmena autoriams

161 Guide for authors

Pratarmė

Jūsų rankose – devintasis mokslo žurnalo *Ars et praxis* tomas. Keleri koronaviruso pandemijos metai, pristabdę viso pasaulio mokslinį ir kultūrinį gyvenimą, neabejotinai paveikė ir Lietuvos mokslo tyrimus. Todėl ir šis žurnalo tomas – plonesnis nei galėjo būti. Jame skelbiami aštuoni Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) dėstytojų ir meno doktorantų, taip pat Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto tyrėjų darbai. Sulaukus menkesnio mokslo tyrimų derliaus, šiame numeryje atsisakyta skirstyti juos į teorinę (*Ars*) ir praktinę (*Praxis*) dalis. Bene pusė iš pateiktų straipsnių yra parengti LMTA metinės 45-osios mokslinės konferencijos „Transnacionalizmas ir menas: kaimynystė, ribos, paribiai" (vykusios 2021 m. rugsėjo 30 d.) pranešimų pagrindu.

Pandemijos suvaržymai, regis, labiausiai paveikė teatrologiją ir kinotyrą. 2021 m. žurnale šioms mokslo sritims atstovauja Austėjos Kuskienės tyrimas „Šnekamoji kalba kaip personažų tapatumo konstravimo priemonė Marijos Kavtaradzės trumpametražiuose filmuose". Autorė analizuoja 2013–2015 m. jaunosios kartos režisierės Marijos Kavtaradzės sukurtų filmų „Normalūs žmonės nesisprogdina", „Man dvim keli" ir „Iglu" dialogus. Filmuose atsiskleidžia režisierės ir jai talkinusių scenarijaus bendraautorių gebėjimas kalbinėmis priemonėmis – šiuolaikinių Vilniaus jaunuolių žargonu, kitų kalbų intarpais, žodeliais šiukšlėmis, keiksmažodžiais – sukurti personažų portretus ir jų kontekstą.

Kituose septyniuose straipsniuose svarstomi muzikos instrumentų, įrašų, kolektyvų, muzikos stilių sankirtų, komponavimo ir kūrinių interpretavimo technikos reikalai. Jonė Punytė-Svigarienė pristato ankstyvojo fortepijono istoriją – nuo jo atsiradimo XVIII a. pradžioje iki šiuolaikinio instrumento susiformavimo. Straipsnyje „Fortepijono kelionė po XVIII a.–XIX a. pr. Vakarų Europą: instrumento istorija" aptariama fortepijono konstrukcijos raida, jo gamybos ypatumai skirtingose šalyse, kompozitorių ir instrumentų meistrų bendradarbiavimas tobulinant fortepijono mechanizmą. Autorė pabrėžia, kad istorinių instrumentų galimybių ir savybių pažinimas „gali padėti pianistui rasti stilingos interpretacijos raktą". Tik patobulinus fortepijoną, XIX a. pabaigoje JAV atsirado ir automatinis jo giminaitis, savaime grojantis pianinas – pianola. Kaip straipsnyje „Etniniai muzikos įrašai pianolai" rašo Darius Kučinskas, pianolos ritinėliuose XX a. pradžioje

buvo užfiksuoti unikalūs istoriniai įrašai; yra surasta ir 350 lietuviškų ritinėlių, kuriuose įgrota beveik 400 kūrinių. Autoriaus teigimu, tokie liaudies muzikos ar profesionaliosios kūrybos įrašai padėjo įvairioms JAV besiformuojančioms tautinėms bendrijoms (tarp jų – ir lietuviams) realizuoti savo muzikinį identitetą.

Į XIX a. vidurio Vilniaus ortodoksų muzikinę veiklą gilinasi Margarita Moisejeva – straipsnyje „Vilniaus krikščionių ortodoksų choro formavimosi ypatumai XIX a. penktajame dešimtmetyje" ji tiria choro formavimo iš vietinių Lietuvos giedotojų aplinkybes ir choristų sociokultūrines realijas. Mokslininkės rasti archyviniai dokumentai rodo, kad to meto chorą sudarę paaugliai ir jaunuoliai buvo visokeriopai ugdomi (pagal dvasinių mokyklų giedojimo programas) ir materialiai aprūpinami.

Doktorantas Imantas Jonas Šimkus straipsnyje „Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos" gilinasi į dirigento vaidmenį rengiant, repetuojant ir atliekant kūrinius, į jo santykį su partitūra ir muzikantais. Apsvarstęs, kaip kūrinio žanras, istorinis kultūros kontekstas, atlikimo tradicija ir kitkas lemia dirigento indėlį kolektyviai muzikuojant, autorius daro išvadą, kad vienareikšmiško atsakymo į klausimą, ar dirigentas yra tik kompozitoriaus sumanymo įgyvendintojas, ar ir interpretatorius, nėra.

Tolesni straipsniai skirti šiuolaikinio muzikavimo klausimams, technologijų ir socialinių tinklų atvertiems naujiems reprezentavimosi ir bendravimo su klausytojais būdams.

Doktorantas Vytis Nivinskas analizuoja džiazo sąveiką su akademine vakarietiška muzika. Jo publikacijoje „Akademinės ir džiazo muzikos sankirtos: kontrabosas minimalizmo ir postminimalizmo muzikoje" daugiausia dėmesio skiriama trijų amerikiečių kompozitorių 1987 m. inicijuotam kasmetiniam koncertiniam renginiui (festivaliui) „Bang on a Can" ir ypač 1992 m. susibūrusio ansamblio „Bang on a Can All-Stars" kontrabosistui Robertui Blackui – jo grojimo technikai, garso išgavimo būdams ir apskritai kontrabosisto vaidmeniui ansamblyje, kuris, Vyčio Nivinsko žodžiais, „peržengia ribas tarp klasikinės, džiazo, roko, etninės bei eksperimentinės muzikos". Naujausios muzikinės kūrybos iššūkius akordeonistui tiria Agnė Dūkštaitė ir Audra Versekėnaitė straipsnyje „Kompromisinės atlikimo strategijos: Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* akordeonui interpretacijų analizė". Pasak autorių, sudėtingos šiuolaikinės partitūros kartais verčia atlikėją pasirinkti, į kuriuos kompozitoriaus ženklus atsižvelgti, o kurių nepaisyti, ir tai gali tapti ne vien techniniu sprendimu, bet ir kūrinio interpretacijos dalimi. Sofijos Gubaidulinos Sonata *Et expecto* analizuojama koncentruojantis į padalas, keblias net meistriškiausiems atlikėjams (kai techniškai neįmanoma įvykdyti visų kompozitorės nuorodų), ir apsvarstant skirtingus jų sprendimo būdus – atlikimo strategijas.

Ingrida Alonderė ir Lina Navickaitė-Martinelli šiame *Ars et praxis* numeryje pradeda publikacijų diptiką „Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje“, kuriame analizuojama, kaip per vaizdinius artefaktus (plakatus, vaizdo įrašus, nuotraukas) meno kolektyvai reklamuojasi: kuria savo įvaizdį, siekia plėsti žinomumą, sudominti potencialius klausytojus, įtraukti juos į savo gyvenimą, paskatinti apsilankyti koncertuose ir pan. Diptiko pirmojoje dalyje „*Facebooko* vaizdo žinučių reikšmė(s)“ autorės siekia „apžvelgti egzistuojančius vizualinės muzikų komunikacijos tyrimus ir meno kolektyvų (chorų) veiklos socialinėje žiniasklaidoje būdus“. Antrąją dalį, kurioje bus analizuojama, kaip konkrečiai Lietuvos chorai naudojasi vaizdo žinutėmis socialiniame tinkle *Facebook*, planuojama publikuoti 2022 metų *Ars et praxis*.

Žurnalo dalyje *Šaltiniai* šiemet prisimenami pirmieji XX a. pradžios lietuviški renginiai Vilniuje ir Kaune, skatinę tautinį atgimimą, įkvėpę draugijų steigimąsi, davę pradžią tolesnei tautiškumo plėtotei. Muzikologė Živilė Tamaševičienė pristato rankraštinius atsiminimus „Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune“. Dokumentas, pasirašytas Jono iš Žalpių (priskirtinas Jonui Garalevičiui, žymiam lietuvių vargonų meistrui ir visuomenės veikėjui), saugomas Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje. Jame aprašyta ir 1901 m. gegužės 13 d. vykusi lietuviška gegužinė, vienas pirmųjų „Dainos“ draugijos (įsteigtos 1899 m.) renginių. Nors šiuos įvykius kultūrinė visuomenė žino, atsiminimai publikuojami minint renginio 120-ąsias metines.

Žurnalo *Ars et praxis* devintąjį tomą užbaigia *Priedai* – 2021 metų *Kronika*, kurioje apžvelgiamos LMTA leidybos naujienos, įvykusios konferencijos, apgintų disertacijų ir meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai; taip pat informacija apie šio *Ars et praxis* numerio straipsnių autorius ir *Atmena* autoriams.

Sudarytoja

Foreword

You are holding Volume 9 of the scholarly journal *Ars et praxis*. The couple of years of pandemic that halted academic and cultural life around the globe undoubtedly affected academic research in Lithuania as well. That is why this volume of the journal is thinner than what it could have been. It features eight papers by lecturers and doctoral arts students from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT), as well as by researchers from the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania and the Institute of Lithuanian Literature and Folklore. This poorer harvest, so to speak, of academic research means that in this issue, they will not be divided into the theoretical (*Ars*) and practical (*Praxis*) parts. Around half of the articles are based on papers presented at the 45th LAMT annual scientific conference Transnationalism and Art: Neighbourhood, Boundaries, Peripheries (held on September 30, 2021).

It appears that the pandemic-related restrictions had the greatest impact on theatre and film studies. In this 2021 issue, these scholarly fields are represented by Austėja Kuskienė's research "Spoken language as a means of constructing the identity of characters in Maria Kavtaradze's short films". The author analyses the dialogues from films made in 2013–2015 directed by Marija Kavtaradzė, a film director of the younger generation: *Normal People Don't Explode Themselves*, *I'm Twenty Something* and *Igloo*. The films reveal the ability of the director and the screenwriters who helped her co-author the scripts to create portraits and contexts for the film characters using language – the contemporary jargon used by young people in Vilnius, inserts of other languages, spam words and expletives.

The other seven articles deal with musical instruments, recordings, collectives, the intersection of musical styles, composition and interpretation techniques. Jonė Punytė-Svigarienė presents the history of the early piano – from its invention in the beginning of the 18th century to the formation of the instrument as we know it today. In her article "Journey of the piano throughout Western Europe from the 18th up to the beginning of the 19th century: the history of the instrument", she discusses how piano construction developed, particular features of its manufacture in different countries and cooperation between composers and instrument masters aimed at improving the piano mechanism. The author highlights that knowledge of the potential and qualities of historical instruments "can help pianists find the key to stylish interpretation". Only after the piano

was improved did its automatic relative emerge in the US in the late 19th century – the auto-playing piano, the pianola. As Darius Kučinskas writes in his article "Ethnic music recordings for pianola", unique historical recordings were captured on pianola rolls in the early 20th century; 350 Lithuanian rolls were found, containing almost 400 recorded works. According to the author, these kinds of folk music and professional musical recordings helped various national groups forming in the US, Lithuanians being among them, to realize their musical identities.

Margarita Moisejeva takes a closer look at the musical activities of the Orthodox community in Vilnius in the mid-19th century – in her article "Peculiarities of the formation of the Vilnius Christian Orthodox Choir in the 19th century" she studies choir formation from the perspective of local Lithuanian singers' circumstances and the sociocultural realities of the singers themselves. The archival documents found by the researcher show that the choirs in those days, made up of teenagers and young people, were educated in various ways (according to religious school singing programmes) and were provided for materially.

Doctoral student Imantas Jonas Šimkus in his article "Conductor analysis: between realization and interpretation" takes a closer look at the role of the conductor in preparing, rehearsing and performing works, at their relationship with the score and the musicians. Having discussed how the genre of a piece, its historical cultural context, performance tradition and other aspects determining the conductor's contribution to the collective playing of music, the author concludes that there is no one, single, definite answer to the question of whether the conductor is just the one who realizes the composer's idea, or whether they also offer their own interpretation of that idea.

The next articles deal with contemporary music, the openness of technology and social networks to new ways of representation and interaction with audiences. Doctoral student Vytis Nivinskas analyses the interaction of jazz with academic Western music. His publication "Intersections between contemporary classical music and jazz: double bass in minimalism and post-minimalism music" dedicates most attention to the annual Bang on a Can festival initiated by three American composers in 1987, and especially the double bass player Robert Black who pulled together the Bang on a Can All-Stars ensemble – namely, his playing technique, means of sound extraction and the general role of the double bassist in the ensemble, who, in the words of Nivinskas, "crosses the boundary between classical, jazz, rock, ethnic and experimental music". Agnė Dūkštaitė and Audra Versekėnaitė research the latest musical creative challenges among accordion players in their article "Compromise performance strategies: analysis of interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*". According to the authors, complex contem-

porary scores sometimes force the performer to choose which of the composer's instructions they should pay attention to, and which ones to ignore, and this can become not just a technical decision but an aspect of the work's interpretation. Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto* is analysed concentrating on parts that pose a challenge even for the most skilled players (when it is technically impossible to perform all of the instructions given by the composer), analysing different ways to overcome this – performance strategies.

In this issue of *Ars et praxis,* Ingrida Alonderė and Lina Navickaitė-Martinelli begin a publication diptych titled "Choir communication with the audience in social media", which analyses how art collectives promote themselves via visual artefacts (posters, visual recordings, photographs): create their image, seek to broaden their visibility and popularity, arouse interest among potential new audiences, involve them in their own lives, encourage the public to come to concerts, etc. In the first part of the diptych, "The meaning(s) of visual messages on Facebook" the authors seek "to review the existing musicians' visual communication studies and activities of art collectives (choirs) in social media". The second part, which will analyse specifically how Lithuanian choir collectives use visual messages in the Facebook social network, should be published in the 2022 issue of *Ars et praxis*.

The Sources part of the journal this year shall recall the first Lithuanian events held in Vilnius and Kaunas in the early 20th century that encouraged the national revival, inspired the establishment of societies and set the groundwork for further development of nationhood. Musicologist Živilė Tamaševičienė presents hand-written memoirs titled "A few words for posterity from the revivalist Lithuanians in Kaunas". The document, signed as Jonas from Žalpiai (attributed to Jonas Garalevičius, a famous Lithuanian organ master and public figure), is kept in the Manuscripts Department at the Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences. It contains an account of the Lithuanian folk song and dance night (*gegužinė*) held on May 13, 1901, which is linked to the beginning of the Daina Society's activities. Even though facts about these events are already known within cultural society, the memoirs are being published to commemorate the 120th anniversary of the event.

Ars et praxis Volume 9 ends with the Appendices – a Chronicle of 2021, which gives an overview of the latest publishing news at the LAMT, conferences, defended dissertations and art doctoral studies projects, list of Master and Bachelor degree theses and awards: there is also information about the authors of articles featured in this year's *Ars et praxis* and a Note to Authors section.

The Editor

ISSN 2351-4744

Fortepijono kelionė po XVIII a.–XIX a. pr. Vakarų Europą: instrumento istorija

Jonė PUNYTĖ-SVIGARIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnio objektas yra ankstyvojo fortepijono istorija – nuo jo atsiradimo iki šiuolaikinio instrumento susiformavimo, kuriuo sąlygiškai laikomas dvigubos repeticijos mechanizmo išradimas (1821). Fortepijono evoliucija vyko daugiau nei šimtmetį visose didžiosiose Vakarų Europos valstybėse: Italijoje, Ispanijoje, Vokietijoje, Austrijoje, Anglijoje bei Prancūzijoje. Straipsnio tikslas – pristatyti ir palyginti skirtingų šalių žymiausias fortepijonų meistrų mokyklas, atskleisti instrumento technologijų kaitą, jo galimybių ir kompozitorių kūrybos sąveikos būdus. Pateikiama informacija gali būti aktuali dabarties pianistui, kuris aptariamu laikotarpiu sukurtus kūrinius interpretuoja šiuolaikiniu fortepijonu. Taikyti metodai: literatūros analizė, lyginamasis, istorinis analitinis, apibendrinimas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fortepijonas, ankstyvasis fortepijonas, evoliucija, Vakarų Europos muzikos istorija, instrumentų meistrai, fortepijono mechanika, pianistinė technika, istoriškai pagrįstas atlikimas.

Įvadas

Straipsnyje nagrinėjamas laikotarpis nuo fortepijono atsiradimo (1709) iki šiuolaikinio fortepijono susiformavimo, kuriuo sąlygiškai laikomas dvigubos repeticijos mechanizmo išradimas (1821), pristatomi žymiausi šių instrumentų gamintojai, jų instrumentai ir technologijų kaita. Vienas iš temos objekto aspektų – instrumento galimybių ir kompozitorių kūrybos sąveika.

Šiuo straipsniu siekta pristatyti ir susisteminti gausių įvairiose šalyse atliktų tyrimų medžiagą apie ankstyvojo fortepijono raidą Vakarų Europoje bei atskleisti jo evoliucijos pažinimo svarbą pianistui, kuris šiam instrumentui sukurtus kūrinius interpretuoja šiuolaikiniu fortepijonu. Interpretacijos sąvoka šiame kontekste traktuojama kaip specifinis atitinkamos epochos instrumentų techninių galimybių sąlygotas muzikos kalbos perteikimo būdas.

Terminas

Įvairiose Vakarų Europos valstybėse buvo vartojami skirtingi naujo instrumento pavadinimai. Italijoje išrastas naujas klavišinis instrumentas pirmą kartą buvo pavadintas *gravecembalo col piano e forte*. Vėliau sutrumpėjęs iki *pianoforte*, pavadinimas išliko iki šių dienų ir apibūdina fortepijoną. Vokietijoje, kurioje ypač daug buvo nuveikta naujo klavišinio instrumento tobulinimo srityje, visi klavišiniai instrumentai (klavesinas, klavikordas, vėliau prie jų prisijungė ir fortepijonas) buvo apibendrinami viena sąvoka – *Klavier*, todėl terminija gana paini. Norint išskirti naują klavišinių instrumentų mechaniką, vartotas sudurtinis žodis *Hammerklavier* (ne tokia populiari šio termino atmaina *Hammerflügel* vartojama retai). *Hammer* (vok. plaktukas) tiksliai nusakė instrumento mechanikos tipą. Šiam išstūmus kitų tipų konstrukcijas (klavesino ir klavikordo), sudurtinis žodis tapo nebereikalingas ir instrumento pavadinimas vėl sutrumpėjo iki *Klavier*. Todėl muzikos istorijos tyrinėtojams kyla problemų kalbant apie skirtingos mechanikos instrumentus, vadinamus vienu terminu. Šiuo metu žodžiu *Klavier* Vokietijoje apibendrinami visi fortepijono šeimos instrumentai ir drauge konkrečiai – pianinas, o koncertinis fortepijonas vadinamas *Flügel*. Anglijoje retkarčiais galima aptikti *Hammerklavier* terminą, tačiau dažniau vartojamas *piano*, išsirutuliojęs iš itališko *pianoforte*. Skirtingo dydžio ir formų tos pačios mechanikos instrumentai vadinami *square piano* ir *grand piano* (trumpiau *grand*). *Piano* terminas Anglijoje gyvuoja iki šiol ir apibendrina šiuolaikinius instrumentus.

XX a. kilęs istoriškai pagrįstos interpretacijos poreikis vertė skirtingų šalių tyrinėtojus ieškoti bendro plaktukinės mechanikos ankstyvojo fortepijono pavadinimo. Dar galutinai nenusistovėjęs, tačiau ganėtinai dažnai vartojamas itališkas žodis *fortepiano* daugiau ar mažiau skyrėsi nuo visų anksčiau minėtų terminų ir padėjo išvengti painiavos. Lietuvių kalboje šis terminas nebūtų išskirtinis, jis pernelyg panašus į „fortepijoną“, o pridėjus linksnio galūnę ir visai nesiskirtų nuo šiuolaikinio. Prof. Donatas Katkus siūlo terminą „plaktukinis klavyras“ (Katkus 2006: 416) – iš vokiečių kalbos išverstą *Hammerklavier*. Tačiau pusiau lietuviškas, pusiau vokiškas terminas vargu ar yra tinkamas lietuviško istorinio instrumento pavadinimui, juolab kad *Muzikos enciklopedijoje* tokio termino nėra. Kalbant apie plaktukinių klavišinių instrumentų visumą aptariamuoju laikotarpiu, ko gero, tinkamiausias žodžių junginys, padedantis išskirti naujos mechanikos instrumentą, galėtų būti *ankstyvasis fortepijonas*.

Italija

Fortepijono tėvu tradiciškai laikomas Bartolomeo Cristofori (1655–1732)[1], tačiau tyrinėjant instrumento atsiradimo aplinkybes paaiškėja, jog tuo metu skirtingose Europos vietose, instrumentų meistrams nieko nežinant vieniems apie kitus ir jų darbus, buvo padaryti panašūs išradimai.

Anglijoje į fortepijono atradėjo titulą pretenduoja Romoje gyvenęs vienuolis tėvas Woodas[2]. Pasak dar XIX a. atliktų tyrimų, 1711 m. jis sukonstravo fortepijono prototipą ir pardavė tautiečiui Samueliui Crispui, kuris jį parvežė į Angliją (Brinsmead 1986: 109). Šis instrumentas priskiriamas florentiečių instrumentų mokyklai (Rowland 2001: 34).

François-Josephas Fétis (1784–1871) fortepijono išradėju laiko prancūzą Jeaną Marius (v. ž.[3] 1700–1720), 1716 m. vasario mėn. Prancūzijos Mokslų akademijai pateikusį tris instrumentus, autoriaus pavadintus *clavecins à maillet* (pranc. klavesinas su plaktukėliais), kurie pagal aprašymą labai primena plaktukinį klavišinį instrumentą (Brinsmead 1986: 111).

Vokiečių muzikos tyrinėtojas Oscaras Paulas (1836–1898) įrodinėja, kad fortepijono išradėju laikytinas Cristophas Gottliebas Schröteris (1699–1782), Drezdene gyvenęs instrumentų meistras, 1717 m. sugalvojęs plaktukinę mechaniką, o kiek vėliau, 1721 m., du skirtingus jos brėžinių variantus pristatęs tuometiniam Saksonijos kurfiurstui (Paul 1868: 87–113). Tačiau yra manoma, jog jis taip ir nesumeistravo paties instrumento, kad įsitikintų savo išradimo galimybėmis; jo idėjos liko brėžiniuose ir atskirų plaktukėlio mechanizmo konstrukcijų modeliuose (Rowland 2001: 34).

Cristofori instrumento klaviatūra buvo galima išgauti garso niuansus, anksčiau pasiekiamus registrų keitimu. Plati garsų skalė ir jos dinamiškumas – didžiausias ir svarbiausias Cristofori pasiekimas. Tai byloja ir naujojo instrumento pavadinimas, sudarytas iš žodžių *piano* (it. tyliai) ir *forte* (it. garsiai). Tačiau fortepijonas ne iš karto laimėjo muzikos pasaulio palankumą. Meno kritikas Scipione'as Maffei (1675–1755) straipsnyje „Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte", pasirodžiusiame leidinyje *Giornale de' Letterati d'Italia* (vol. V, Venezia, Gabbriello Ertz, 1711, p. 144–159), kritikavo ypatingą instrumento jautrumą prisilietimui, kaip itin sunkiai kontroliuojamą (ibid.: 33),

1 Bartolomeo Cristofori, kilęs iš Padujos, buvo klavesinų, spinetų ir vargonų meistras, nuo 1688 m. tarnavęs princo Ferdinando de' Medici rūmuose Florencijoje. Manoma, kad darbą prie pirmojo istorijoje fortepijono jis pradėjo ~1700 m., o baigė 1709 m.

2 Pagal katalikų regulą, pasauliečiai, tapę vienuoliais, atsisako savo tapatybės ir priima naują religinės bendruomenės suteiktą vardą. Kai kuriais atvejais sudėtinga ar neįmanoma sužinoti, kuo vardu ir pavarde buvo vienuolis.

3 v. ž. – „veikla žinoma nuo–iki".

taip pat nepalankiai atsiliepė apie bendrą garso stiprumą, kuris buvo silpnesnis nei klavesino skambesys.

Cristofori darbą tęsė jo florentiečiai mokiniai, iš kurių žymiausias – Giovani Ferrini (1699?–1758). Vienintelis išlikęs jo gamybos instrumentas – dviejų manualų klavesino ir fortepijono kombinacija. Tokie hibridiniai instrumentai buvo populiarūs iki XVIII a. 9-ojo dešimtmečio (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 8). Cristofori ir jo sekėjų išradimas pamažu skynėsi sau kelią ir plito tarp aukštuomenės didikams dirbusių muzikų dėka. Kompozitorius Lodovico Giustini (1685–1743) yra laikomas pirmųjų kūrinių (12 sonatų), sukurtų būtent šiam instrumentui, autoriumi. Jis tarnavo Marijos Barboros (1711–1758), Portugalijos princesės, rūmuose Ispanijoje. 1758 m. inventorizacijos duomenimis, dvare būta net penkių florentiečių darbo fortepijonų (ibid.: 9). Georgas Friedrichas Händelis (1685–1759) susipažino su jais savo viešnagių Florencijoje ir Romoje metu. Žymus kastratas Farinelli[4] (1705–1782), ilgametis Domenico Scarlatti (1685–1757) kolega, turėjo florentietišką fortepijoną, pagamintą 1730 m. (Rowland 2001: 35). Tai, kad florentietiškam fortepijonui akivaizdžiai trūko garso jėgos, buvo priežastis, dėl kurios kai kurie įtakingieji jo atsisakė – Marijos Barboros įsakymu, du iš penkių jos rūmų fortepijonų buvo perdirbti į klavesinus (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 9). Akivaizdu, jog klavesinas dar ilgai nenusileido fortepijonui, sėkmingai egzistuodamas šalia jo. Tituliniai spausdintų muzikos kūrinių klavišiniams instrumentams puslapiai, kuriuose būdavo nurodomas ne vienas konkretus instrumentas, o keletas jų, liudija, kad tas pats kūrinys galėjo būti atliekamas skirtingais instrumentais, priklausomai nuo to, koks instrumentas tuo metu buvo lengviau prieinamas.

Vokietija / Austrija

Remdamasis anksčiau minėto Maffei straipsnio vertimo, 1724 m. išspausdinto Matthesono *Critica musica* (Pollens 1995: 157), brėžiniais ir aprašymais, Freibergo vargonų meistras Gottfriedas Silbermannas (1683–1753) ~1730 m. pagamino du instrumentus. Šie fortepijonai neišliko (Rowland 2001: 36). Išlikę trys šio meistro fortepijonai buvo pagaminti 1745, 1746 ir 1749 metais. Išore jie artimi to meto vokiškiems klavesinams, vidaus mechanika labai panaši į Cristofori instrumentus. Vienintelis ryškus skirtumas – garso modifikavimas pedalais. Cristofori įmontavo *una corda* prototipą, o Silbermannas – registrą, imituojantį klavesino skambesį ir dempferių pakėlimo mechanizmą (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 11).

4 Tikrasis vardas – Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi.

Silbermanno instrumentus labai mėgo ir vertino Prūsijos karalius Friedrichas Didysis. Jo rūmuose stovėjo net 15 Silbermanno fortepijonų, iš kurių 2 išliko (1745, 1746) (Brinsmead 1986: 113). Visus 15 instrumentų 1747 m. apžiūrėjo ir palankiai įvertino Johannas Sebastianas Bachas (1685–1750), karaliaus kvietimu atvykęs aplankyti rūmuose dirbusio savo sūnaus Carlo Philippo Emanuelio Bacho (1714–1788) (ibid.: 114). Vėliau Silbermanno darbus tęsė jo sūnėnas Johannas Heinrichas Silbermannas (1727–1799).

Šalia įprasto sparno formos fortepijono (vok. *Flügel* – fortepijonas, kita reikšmė – sparnas) buvo gaminami ir kitaip atrodantys instrumentai, kurių mechanikos principas buvo labai panašus. Sparčiai išpopuliarėjusių įvairiausių lyros, arfos, piramidės, žirafos ir pan. formų ir pavadinimų klavišinių instrumentų gausoje išsiskiria nedidelis lengvos konstrukcijos, į klavikordą vizualiai panašus instrumentas, vokiškai vadinamas *Tafelklavier* (stalo klavyras, klavyras-dėžutė, klavyras-lenta), angliškai žinomas kaip *square piano* (stačiakampis klavyras). Šio instrumento išradėju laikomas Vokietijos šiaurėje gyvenęs Christianas Ernstas Friederici (1709–1780) (Junghanns 1971: 30). Dėl savo dydžio ir prieinamos kainos *Tafelklavier* greitai išpopuliarėjo ir išliko mėgstamas namų muzikavimo instrumentas iki šimtmečio pabaigos.

Kitas daug nusipelnęs fortepijonų meistras – Johannas Andreas Steinas (1728–1792) iš Augsburgo yra laikomas reikšmingiausia XVIII a. pabaigos figūra (Rowland 2001: 39). Jo gamybos fortepijonams būdingas ypač skaidrus, švelnus, bet artikuliuotas skambesys, lengva negili klaviatūra, nepriekaištingai sureguliuota mechanika. Wolfgangas Amadeus Mozartas (1765–1791), apsilankęs Steino dirbtuvėse, buvo sužavėtas meistro darbo instrumentais (ibid.).

Steino veiklą tęsė sūnus Matthäus Steinas (1776–1842) ir duktė Nannette Stein (1769–1833), kuri ištekėjo už kito reikšmingo instrumentų meistro Johanno Andreaso Streicherio (1761–1833) ir sėkmingai plėtojo šeimos verslą Vienoje (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 24). Steino mokyklos atstovų instrumentai tarsi įkūnija XVIII–XIX a. sandūros Vienos muzikavimo dvasią: grakščios konstrukcijos, lengvos klaviatūros ir puikiai sureguliuotos mechanikos, subtilaus rafinuoto skambesio, – jie ypač tiko klasicizmo epochos smulkiajai briliantinei pianistinei technikai atlikti.

Nors Mozartui labai patiko Steino fortepijonai, o šių dienų senosios muzikos ekspertai laiko juos idealiais Mozarto muzikai atlikti, likimas susiklostė taip, kad kompozitorius jais grojo gana epizodiškai. Instrumentas, ilgus metus buvęs jo namuose, o dabar eksponuojamas Mozarto muziejuje Zalcburge, buvo pagamintas Antono Walterio (1752–1826). Jo fortepijonai kiek didesni už Steino, klaviatūra gilesnė, klavišo pasipriešinimas didesnis. Walterio instrumentų tembras skardesnis, didesnės garso stiprumo galimybės.

Didžioji Britanija

1756–1763 metų karui sukrėtus Vokietiją, dalis Saksonijos instrumentų meistrų emigravo į Angliją (Junghanns 1971: 36). Iš pradžių jie dirbo vietinių klavesinų meistrų pagalbininkais, vėliau ėmėsi savo verslo.

Pirmasis Anglijoje 1766 m. pagamintas instrumentas buvo vokiečių emigranto Johanno Christopho Zumpe'ės (~1735–1783) darbo *square piano* (ibid.: 37). Šis nedidelis stačiakampis instrumentas, kaip ir Vokietijoje, greitai tapo paklausus dėl daugeliui prieinamos kainos, be to, jis puikiai tiko namų muzikavimui. Zumpe sekė Johannesas Pohlmanas (~1767–1793), Johnas Geibas (1744–1818) ir kt.

Sparno pavidalo fortepijoną Anglijoje pirmasis sukonstravo Americus Bakersas (~1763–1778). Vienintelis išlikęs jo instrumentas datuojamas 1772 metais. Manoma, jog iš viso per gyvenimą jis pagamino apie 60 fortepijonų ir iki savo veiklos pabaigos buvo vienintelis jų gamintojas Londone (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 17). Netrukus Bakerso instrumentai suskambo Londono koncertinėje estradoje: 1767 m. gegužės 16 d. Charlesas Dibdenas (1745–1814) juo akompanavo dainininkei *Covent Gardene*, o pirmąjį koncertą fortepijonu solo 1768 m. pagrojo Jamesas Hookas (1746–1827) (ibid.: 19).

Bakerso veiklą tęsė žymiausias anglų fortepijonų gamintojas Johnas Broadwoodas (1732–1812). Nemažai jo gamintų instrumentų išliko, o pirmasis pasirodė 1781 m. (Dolge 1972: 59). Būtent su šia pavarde siejama tipinė angliška mechanika. Tarp Broadwoodo mokinių ir sekėjų vienas žymiausių – Robertas Stodartas (1748–1813).

Anglų fortepijonų klaviatūra daug sunkesnė ir gilesnė nei vokiškų, skambesys sodresnis ir garsesnis, o garsas mažiau artikuliuotas ir kiek susiliejantis, todėl muzikos kūriniuose, parašytuose angliškiems instrumentams, nerasime tiek bravūrinių pasažų, kiek Vienoje kūrusių kompozitorių muzikoje. Angliški fortepijonai lenkė savo giminaičius ilgiau besitęsiančiu garsu. Jais buvo galima puikiai atlikti lyrinius, dainingus opusus. Neatsitiktinai Ludwigas van Beethovenas (1770–1827), dirbęs su Broadwoodo fortepijonu, laikomas *legato* artikuliacijos pradininku.

Prancūzija

Prancūzijoje fortepijonus pradėta gaminti vėliausiai. XVIII a. 6-ajame dešimtmetyje buvo atvežti Johanno Heinricho Silbermanno instrumentai, o apie 1770 m. jie masiškai importuoti iš Anglijos, visų pirma *square pianos* (Rowland 2001: 37). Pagal angliškų fortepijonų modelį Paryžiaus meistrai ėmėsi patys juos gaminti.

Viena reikšmingiausių pavardžių ne tik prancūzų, bet ir visoje fortepijonų evoliucijos istorijoje – Sébastienas Érard'as (1752–1831). Dėl politinių aplinkybių jam teko keletą metų praleisti Anglijoje ir darbuotis Broadwoodo dirbtuvėse. Grįžęs į Paryžių XVIII a. pradžioje jis sukonstravo pirmuosius savo fortepijonus ir pradėjo sėkmingą verslą (Dolge 1972: 61). Érard'o instrumentai buvo vieni populiariausių Europoje, ypač juos išreklamavo Ferenzas Lisztas (1811–1886). Jie pasižymėjo tvirta konstrukcija, stipriu garsu, gilia klaviatūra ir buvo sukonstruoti angliškos mechanikos principu. Érard'as šios mechanikos nekopijavo; jis sėkmingai tobulino stygų užgavimo mechanizmą ir 1821 m. užpatentavo „dvigubos repeticijos" išradimą, dėl kurio klaviatūra tapo ypač jautri prisilietimui, o stygą buvo galima dar kartą užgauti tik vos atleidus klavišą. Šis išradimas labai pravertė įsibėgėjančiam virtuoziškumo kultui ir atvėrė duris šiuolaikinio fortepijono susiformavimui. 1840 m. šį gana sudėtingą Érard'o dvigubos repeticijos mechanizmą supaprastino ir patobulino Henri Herzas (1803–1888), prancūzų virtuozas, kompozitorius ir instrumentų meistras. Iš esmės nepakitusi Érard'o-Herzo mechanika išliko iki šių dienų (Junghanns 1971: 36).

Dar vienas to paties laikotarpio Paryžiaus instrumentų gamintojas siejamas su Frederico Chopino (1810–1849) vardu. Tai – Ignazas Pleyelis (1757–1831), kuris gamino kiek kitokio tipo fortepijonus nei Érard'as. Jo instrumentai neturėjo dvigubos repeticijos mechanizmo, pasižymėjo lengva ir negilia klaviatūra, švelniu artikuliuotu garsu (Rowland 2001: 38). Šie fortepijonai puikiai tiko Chopino pianizmui ir, tikėtina, darė įtaką jo kūrybos stilistikai: smulkiai pianistinei technikai, daininguma pradui ir subtiliai, tačiau aiškiai artikuliacijai. Šias muzikos kalbos ypatybes paprasta perteikti Pleyelio gamybos instrumentu, Érard'o fortepijonu atlikti Chopino muziką būtų kur kas sudėtingiau.

Akivaizdu, jog konkretaus instrumento garsinės ir technologinės savybės gali turėti didelę reikšmę kuriant senoviniams instrumentams parašytų kūrinių istoriškai pagrįstą interpretaciją. Todėl verta apžvelgti fortepijono konstrukcijos raidą.

Technologijų kaita

Klasicizmo epochos kompozitorių muzikinių minčių garsinius vaizdinius perteikiame pasitelkdami šiuolaikines pianistines galimybes: artikuliaciją, frazuotę, pedalizaciją. Visų šių aspektų, nūdienos atlikėjo siejamų su pianizmo meistriškumu, ištakos glūdi instrumento raidos specifikoje.

Lyginant Cristofori mechanizmą su šiuolaikinio fortepijono mechanika, Cristofori atradimas atrodo gana paprastas, tačiau tai buvo visiškai naujo, precedento neturinčio plaktukinio klavišinio instrumento gimimas. Tikėtina, kad jo sukūrimo idėjai iš dalies

padėjo klavikordo tangentų[5] principas, tačiau plaktukėlių forma, medžiaga ir mechanizmas skyrėsi iš esmės. Pradžioje plaktukėliai buvo smulkūs ir lengvi. 1726 m. Cristofori pagaminto fortepijono plaktukėlių galvutės – žiedo pavidalo, iš susukto ir suklijuoto pergamento, padengto oda (Pollens 1995: 69). Šis instrumentas išsiskiria lengva konstrukcija, labai panašia į itališką klavesiną.

Tolesnė ankstyvųjų fortepijonų evoliucija vyko dviem kryptimis, kurios sietinos su jau minėtomis „vokiška“ ir „angliška“ mokyklomis. Fortepijonų gamybos raida, prasidėjusi Vokietijoje, vėliau persikėlė į to meto kultūros centrą Vieną, todėl kalbant apie instrumento tipą dažnai vartojama „Vienos mechanikos“ sąvoka. Vienos mechanikos tipo plaktukėlis staigiau reaguoja į klavišo paspaudimą ir atleidimą nei angliškos mechanikos tipo.

Tiek Vienos, tiek angliška mechanika ilgainiui praturtėjo įvairiausiomis tarpinėmis svirtelėmis, atšokančio plaktukėlio „gaudikliais“ (skirtais apsaugoti stygą nuo papildomo užgavimo per didele jėga paspaudus klavišą), „paleidimo“ mechanizmu (išrastu siekiant išvengti stygos blokavimo ir ieškant jautresnio garso išgavimo) (Gill 1983: 30–31).

Siekiant vis platesnių komponavimo išraiškos priemonių, didėjo klaviatūros apimtis. Pirmasis fortepijonas turėjo 4,5 oktavos. Vienos meistrai ją praplėtė iki 5 oktavų (F_1–f^3). XVIII a. pabaigoje Broadwoodas dar pridėjo kvintą viršutiniame registre. XIX a. pradžioje gaminami 6 oktavų apimties fortepijonai, skyrėsi tik jų žemosios natos: Vienoje gaminti tipiški instrumentai nuo *F*, o Anglijoje – nuo *C* (Gill 1983: 29). Toks klaviatūros apimties plėtimas nebuvo savaiminis reiškinys, kaip ir daugelis kitų fortepijono technologinio tobulėjimo aspektų. Kompozitoriai savo kūryba veikė instrumento diapazono plėtrą. Diapazonas laipsniškai didėjo, kol pasiekė dabartinį fortepijono standartą, o kai kurie gamintojai, pvz., viena stambiausių Europoje Austrijos fortepijonų firma „Bösendorfer“, peržengė jį: „Bösendorfer Imperial“ modelis sukonstruotas su 8 oktavas apimančia klaviatūra.

Didėjantis diapazonas ir garso skambumo poreikis tiesiogiai veikė stygų bei instrumento korpuso konstravimą. Stygų daugėjo, jas imta storinti ir ieškoti naujų gamybai tinkamų medžiagų. Stygos skambėjimo aukštis ir stiprumas priklauso nuo jos ilgio, įtempimo ir masės. Klavesino stygos būdavo gaminamos iš avies gyslų, vario, sidabro ir aukso, vėliau pereita prie žalvario ir plieno. Klavikordų stygos gamintos iš žalvario, geležies, plieno. Bosinės stygos su apvija taip pat nėra mūsų laikų išradimas – pirmasis tokios gamybos atvejis užfiksuotas Prancūzijoje 1675 m. (Hirt 1981: 64). Ieškant vis tvirtesnės

5 Klavikordo plaktukėlis – žalvarinė plokštelė.

ir didesnę stabilią įtampą išlaikančios medžiagos, fortepijonams naudotos metalinės stygos. Ilgainiui apsistota prie plieno (Gill 1983: 38).

Svarbiausia fortepijono korpuso dalis, laikanti stygas, yra rėmas. Nuo jo patvarumo priklauso derinimo stabilumas. Lyginant Steino instrumentus su šiuolaikiniais fortepijonais, akivaizdu, kad jėga, veikianti rėmą, išaugo keliasdešimt kartų. Taigi jei ankstyviesiems instrumentams visiškai pakako medinio korpuso, jiems vystantis imta ieškoti, kaip sutvirtinti stygas laikančią konstrukciją (Gill 1983: 36). Technologiškai tai buvo ilgas ir sudėtingas procesas, nes kiekvienas medžio ir metalo kontakto taškas sąlygojo instrumento garso kokybę. Problema buvo išspręsta panaudojant vientisai išlietą ketaus rėmą. Šis 1820 m. išradimas priklauso anglams Williamui Allenui (v. ž.1800–1840) ir Jamesui Thomui (v. ž.1820), o 1823 m. idėją perėmė Érard'as (Dolge 1972: 59).

Stygoms tobulėjant, joms užgauti buvo reikalingi didesni, stambesni ir sunkesni plaktukėliai. Iki XIX a. 2-ojo dešimtmečio pagrindinė plaktukėlių galvučių gamybos medžiaga buvo medis (pačių ankstyviausių instrumentų – pergamentas), apmuštas minkšta, bet pakankamai tvirta elnio oda. Vėliau Jeanas-Henris Pape'ė (1789–1875) užpatentavo išradimą, kuris prigijo ir išliko iki šių dienų: plaktukėlių galvutes dengia presuoto fetro, kitaip – veltinio, sluoksnis (Gill 1983: 26).

Pagal stygas ir plaktukėlius kito ir dempferių dydis, tačiau jų mechanika instrumento raidos metu iki šių dienų išliko beveik ta pati, išskyrus keletą nesėkmingų mėginimų įmontuoti juos po stygomis (Hirt 1981: 67). Vienos ir Anglijos meistrų instrumentų dempferių skaičius skyrėsi: Vienos fortepijonų dempferių skaičius atitiko klavišų skaičių, o angliškų instrumentų viršutinis registras dempferių neturėjo, kaip ir šiuolaikinis fortepijonas. Tai irgi lėmė skirtingą šių dviejų instrumentų tipų skambesį. Vienos fortepijonams būdingas labai aiškus, gerai artikuliuotas, tačiau trumpas, greitai gęstantis garsas, o jų angliški giminaičiai pasižymi vadinamuoju *Nachklang* (vok. atgarsis), kuris gaunamas iš nuolat viršutiniame registre skambančių garso obertonų. Bendras įspūdis toks, lyg garsai nuolat šiek tiek maišytųsi tarpusavyje. Tai pastebima aptariamo laikotarpio kūriniuose: Vienos kompozitoriai linkę pabrėžti virtuozinį muzikos pobūdį, harmoninės slinktys faktūriškai dažniausiai išdėstomos judriomis figūracijomis, o angliško tipo instrumentus naudoję kompozitoriai rinkosi ilgesnes natų vertes, kūrinių faktūrai būdingesnis akordinis išdėstymas, lyriškesnis pradas.

Reikšmingas fortepijono mechanikos aspektas – pedalas. Nors šiuolaikiniam pianistui yra svarbiausias dešinysis pedalas, kuriuo valdomi instrumento dempferiai, fortepijono vystymosi pradžioje pagrindinė pedalo funkcija buvo ne pratęsti ar sustiprinti garsą, o pakeisti jo tembrą. Įvairūs pedalo tipai buvo naudojami tam tikriems atlikimo

efektams išgauti (Gill 1983: 27): *una corda*[6], moderatorius[7], liutnės[8], fagoto[9], klavesino[10], „turkiškas“[11] registrai.

Taip pat paminėtina, jog pedalo konstrukcija fortepijono raidos pradžioje skyrėsi nuo dabar įprasto kojinio pedalo. Fortepijono raidoje galima išskirti tris pagrindinius pedalų / registrų mechanikos tipus:

- rankinį (*Handzug*) – seniausias pedalų / registrų mechanizmo valdymo būdas, kai dempferių mechanika valdoma rankomis patraukiant ar sustumiant svirteles;
- kėlių (*Kniehebel*) – kai mechanizmas įjungiamas pianistui viršutine kojos dalimi (kiek aukščiau kelio sąnario) pakėlus medinę plokštelę, esančią po klaviatūra;
- kojinį (*Fußpedal*) – įprastą kojos pėda valdomo mechanizmo formą.

Lentelė. Mechanikos tipai

Mechanikos tipas	Vokiška / Vienos	Angliška
Dempferiai	Dengia visas stygas	Nedengia aukštojo registro
Tylieji pedalai	Moderatoriai	*Una corda*
Garso formavimas	Staigus, konkretus, gana trumpas garsas	Gilaus aksominio tembro, besitęsiantis, su obertonų priegarsiu
Stygų skaičius	1–2	2–3
Klaviatūra	Lengva, negili klaviatūra, beveik be pasipriešinimo	Daug gilesnė ir sunkesnė už vienietišką

Apibendrinant ankstyvųjų fortepijonų raidą (žr. lentelę) pastebima, kad Vienos ir angliško tipo instrumentų savybės laikui bėgant vis labiau skyrėsi. Angliškų fortepijonų kaita padėjo atsirasti šiuolaikiniam fortepijonui, o Vienos instrumentai sudaro tarsi atskirą instrumentų kategoriją, skambesiu kiek primenančią klavesiną, tačiau besiskiriančią novatoriškomis technologinėmis savybėmis.

6 Pastūmus mechanizmą plaktukėlis užgauna tik vieną stygą vietoj dviejų ar trijų. Išgaunamas lengvesnis, tylesnis garsas.

7 Tarp stygos ir plaktukėlio įterpiamas gelumbės ar plonos odos sluoksnis. Garsas tampa tylesnis, švelnesnis ir visiškai keičia savo spalvą.

8 Prie stygų prispaudžiamas odos gabalėlis. Išgaunamas švelnus ir trumpas garsas. Dar vadinamas arfos, arba jaučio (dėl naudojamos jaučio odos), registru.

9 Prie apatinio fortepijono registro pritvirtinta plokštelė iš popieriaus ir šilko liečiasi prie stygų ir taip išgaunamas burzgiantis tembras, imituojantis minėtą instrumentą.

10 Fagoto registro alternatyva, taip pat naudojami odos gabalėliai, tam tikru būdu pritvirtinti prie stygų ir imituojantys klavesino skambesį.

11 Vidinėje korpuso dalyje tvirtinami įvairūs varpeliai, skambalėliai ar metalinės plokštelės, sukuriantys mušamųjų instrumentų efektą.

Technologijų, kūrybos ir interpretacijos sąveika

Tai, ką dabar įprasta vadinti tam tikros epochos stilistika, anuomet buvo paprasčiausias muzikavimas, natūraliai susiformavęs iš vyravusių tradicijų ir esamų galimybių. Visais laikais kūrybinė kompozitorių veikla siejosi su darbu prie vieno ar kito instrumento. Dažniausiai tai būdavo klavišinis instrumentas, aptariamu laikotarpiu – fortepijonas.

To meto kompozitoriai muzikuodavo įvairiais instrumentais. Vieni fortepijonai buvo darbo priemonė, kitais kūrinius atlikdavo viešai. Neretai šios instrumento funkcijos susipindavo. Ankstyvoje vystymosi stadijoje, ypač iki metalo panaudojimo rėmo konstrukcijoje, fortepijonas buvo gana mobilus. Į ilgas keliones šiuos instrumentus imdavo retokai, tačiau to paties miesto ribose pervežti fortepijoną iš namų į koncerto salę ir atgal buvo visiškai įprastas reiškinys. Kompozitoriai atlikėjai galėjo atlikti kūrinius būtent tuo instrumentu, kuriam jie buvo sukurti.

Keliaujantys kompozitoriai turėjo daugiau galimybių susipažinti su įvairių šalių meistrų darbo instrumentais. Sėsliau gyvenusieji per visą gyvenimą apsiribodavo keletu fortepijonų. Instrumentų gamintojai eksportavo savo gaminius į svečias šalis padedami gastroliuojančių atlikėjų, o šie pasiūlymais ir pageidavimais prisidėdavo prie fortepijono tobulinimo. Užsimezgus tarptautiniams kontaktams pasiūla ir paklausa nuolat didėjo, kompozitoriai ir instrumentų meistrai glaudžiai bendradarbiavo (*Zur Geschichte des Hammerklaviers* 1996: 13–15). Pirmieji buvo suinteresuoti gauti fortepijoną, atitinkantį jų reikalavimus, o meistrams buvo garbės ir ambicijos reikalas tiekti savo produkciją žymiems atlikėjams. Kadangi kiekvienas kompozitorius turėjo savo kūrybinį braižą, dažniausiai vieno ar keleto fortepijono gamintojų instrumentai tapdavo jų favoritais, pvz.: Mozarto – Steino ir Walterio gaminti fortepijonai, Beethoveno – Streicherio bei Broadwoodo produkcija; Érard'o instrumentus rinkosi Lisztas, Johannas Ladislausas Dussekas (1760–1812), Danielis Steibeltas (1765–1823), Sigismundas Thalbergas (1812–1871); o Ignazas Moschelesas (1794–1870), Friedrichas Wilhelmas Kalkbreneris (1788–1849), Johannas Baptistas Crameris (1771–1858), Johnas Fieldas (1782–1837) ir Chopinas skambino Pleyelio fortepijonais (ibid.: 16).

Tyrinėjant ankstyvojo fortepijono meistrų darbo sąveiką su to meto kompozitorių kūryba galima aptikti atvejų, kai kompozitoriai reikšdavo savo pageidavimus instrumentų gamintojams dėl tam tikrų patobulinimų, dažniausiai susijusių su klaviatūros diapazonu ir pedalų mechanizmais. Nemažai informacijos šiuo klausimu galima rasti apie Beethoveno fortepijonus. Kompozitorius vertino kokybę ir nesiliovė ieškojęs naujovių. Pradėjęs savo kūrybinę ir koncertinę veiklą itin preciziškos mechanikos Steino gamintais instrumentais, Beethovenas taip labai juos vertino, jog keletą kartų atsisakė

koncertuoti kito meistro gamybos fortepijonu (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 31). Nuo 1794 m. Beethovenas glaudžiai bendravo su Stein-Streicher šeima. Išlikusi korespondencija liudija, jog kompozitorius pasiūlymais ir pageidavimais aktyviai prisidėjo prie instrumento tobulinimo (ibid.: 32–37). Be N. Streicher pagaminto fortepijono, Beethovenui priklausė ir Walterio (1801), Johanno Schantzo (1762–1828), Érard'o (1803), Broadwoodo (1817), Conrado Grafo (1782–1851) (1825) instrumentai. Pastarasis pagamintas su 4 stygų chorais. Pagrįstai manoma, jog papildomos stygos pridėtos kompozitoriaus prašymu, šiam viliantis taip įveikti kurtumą (Gill 1983: 241). Deja, Beethoveno pažintis su šiuo instrumentu buvo labai trumpa.

Beethovenas siekė maksimaliai išnaudoti ankstyvojo fortepijono galimybes ir drąsiai eksperimentavo. Jo kūrinių diapazonas dažnai siekia kraštinius klaviatūros garsus. Ir dešinįjį, ir kairįjį pedalus gana nuosekliai fiksavo natose. Beethoveno *legato* artikuliacija – iššūkis plaktukinei fortepijono prigimčiai. Taip pat maksimaliai išnaudojama *forte* ir *piano* kontrastų galimybė. Nors kompozitorius labai mėgo Streicherių, t. y. Vienos mechanikos tipo, instrumentus, vėlyvieji jo kūriniai senosios muzikos specialistų mieliau atliekami Broadwoodo instrumentais. Paskutinįjį savo gyvenimo dešimtmetį Beethovenas daugiausiai dirbo su pastarojo meistro gamybos fortepijonu (Loockwood 2003: 48). Analizuojant vėlyvųjų opusų natų tekstus ir lyginant muzikinę kalbą su ankstyvesniojo kūrybos periodo kūriniais, akivaizdu, jog ji pakito. Tai patvirtina nagrinėjamos istorinės medžiagos svarbą šiuolaikiniam atlikėjui.

Kitas instrumentų gamintojų ir kompozitorių veiklos bei kūrybos tarpusavio poveikio pavyzdys galėtų būti ištrauka iš Mozarto laiško tėvui (1777 10 17): „čia ir Miunchene kelis kartus mintinai grojau savo šešias sonatas (KV 279–284) <...>. Paskutinioji *D-dur* puikiai skambėjo atliekama Steino fortepijonu. Kėlio mechanizmas veikia geriau nei kitų instrumentų. Užtenka jį paliesti ir jis nepriekaištingai veikia; beje, atleidžiant negirdėti jokio triukšmo" (Rowland 1993: 82). Ši ištrauka ne tik liudija kompozitoriaus dėmesį dešiniajam pedalui (kurio nuorodų savo kūriniuose nepaliko), bet ir viso instrumento skambesio, jo techninių galimybių vertinimą bei lyginimą su kitais išbandytais instrumentais.

XVIII a. pabaigoje–XIX a. pradžioje muzikos ir fortepijonų kūrėjai atliko didžiulę atranką, kurios išdava – šiuolaikinis fortepijonas. Apie tai savo atsiliepime po 1862 m. Londone vykusios parodos Thalbergas rašė: „dabar turime instrumentą, kurio Érard'o išrasta plaktukėlių konstrukcija garso stiprumu lenkia senuosius angliškus, o greitumu ir subtilumu – vienietiškus fortepijonus. Tarpusavyje suderintos geriausios abiejų tipų savybės" (*The Cambridge Companion to the Piano* 1998: 45).

Šiais laikais pianistas, skambindamas praeitų epochų muzikos kūrinius, susiduria su atlikimo stilistikos problema. Į šią sąvoką įeina daug interpretacijos aspektų, tarp kurių

vienas svarbiausių – garso formavimas, kūrinio skambėjimo įvaizdis. Todėl verta įsigilinti į tuometinių instrumentų skambesio specifiką. Ne mažiau svarbu įvertinti frazuotės ir artikuliacijos ryšį, suvokti mintį, grindžiamą aiškia harmonine struktūra, o melodikos nutrūkimus, pauzes ar netikėtus artikuliacinius sprendimus traktuoti kaip muzikinės minties tąsą, preciziškai laikantis artikuliacijos nuorodų, tačiau neprarandant muzikinės minties plėtotės pojūčio. Klasicizmo epochos muzikos kalbai būdingi smulkūs artikuliaciniai dariniai, todėl *legato* artikuliacija kūriniuose, skirtuose ankstyvajam fortepijonui, naudotina saikingai ir tik ten, kur būtinai reikalinga bei nurodyta kompozitoriaus. Ne *legato* garso išgavimas turėtų būti kuo įvairesnis. Mums įprasti terminai *tenuto*, *portamento*, *non legato*, *perlé*, *staccato*, *leggiero* ir t. t., nusakantys nejungiamų tarpusavyje natų atlikimo technikas, gali turėti daugybę tarpinių niuansų.

Kalbant apie klasicizmo kūrinių fortepijonui dinaminę skalę, pažymėtina, jog ankstyvaisiais instrumentais neįmanoma išgauti tokio *forte*, kaip dabartiniu fortepijonu, tačiau *piano* sferoje, pasitelkiant skirtingą garso išgavimą ir išnaudojant *una corda* bei kitokius garsą slopinančius pedalus, galima pasiekti subtiliausių niuansų. Vienas svarbiausių stilistinių aspektų – kontrastų, ypač dinaminių, gausa. Melodinis motyvas ar harmoninis sąskambis gretinamas *p* ir *ff* kontrasto būdu, išgaunant pokalbio, aido efektą. Ankstyvuoju fortepijonu sudėtinga išlaikyti ilgą dinaminę įtampą, jos augimą ar atleidimą, todėl gana dažnas kontrasto principas – iki pat *forte* pažymėto momento tęsiamas *piano* niuansas, savaime tilstanti frazės pabaiga arba specialiai užrašomas *diminuendo* ar *decrescendo*. Staigi garso stiprumo kaita padėjo dar ne itin skambiais instrumentais sukurti labai ryškų, aktyvų muzikos charakterį.

Pedalizacija – aktualus, palyginti retai nagrinėjamas pianistinės technikos aspektas, galintis lemti viso kūrinio interpretaciją, skirtas išryškinti svarbius muzikos kalbos momentus: akcentus, dinaminius kontrastus. Pedalo naudojimas – mažai notacijos tradicijų turintis interpretacijos niuansas[12], sunkiai pasiduodantis tyrinėjimams.

Tiesiausias kelias į autentiško atlikimo technikos pažinimą – praktiniai užsiėmimai. Nūdienos pianistui sėdus prie Steino gamybos ankstyvojo fortepijono[13], tenka atsisakyti gausybės įprastų judesių ir išsiugdyti naujus. Viso kūno, pečių juostos, alkūnių judėjimas nebereikalingas. Dėmesys koncentruojamas į piršto galo sąnario miklumą ir jautrumą, daug didesnę svarbą įgauna riešo padėtis ir plaštakos formavimas. Pirštų technika atsakinga už melodines natas, pasažus, o harmoninę faktūrą, priklausomai nuo jos išdėstymo,

12 Pirmieji bandymai fiksuoti pedalizaciją randami apie 1790 m. Prancūzijoje ir apytikriai to paties meto L. van Beethoveno rankraštyje, kuriame yra nuoroda *mit dem Knie* (vok. su keliu) (Rowland 1993: 53).

13 Teksto autorės patirtis iš 2004–2006 m. ankstyvojo fortepijono studijų Trossingeno aukštojoje muzikos mokykloje (Vokietija).

reguliuoja plaštaka ir riešas. Nuo riešo padėties tiesiogiai priklauso ir dinaminiai artikuliaciniai akcentai: >, *fp*, *sf*, *sub.f*. Atpalaiduotas, lankstus, žemas riešas suteikia garsui minkštą, šiltą skambesį, jis ilgiau tęsiasi, puikiai tinka dainingiems, lėto tempo muzikos epizodams atlikti, o judraus, aktyvaus prado, tokatinio pobūdžio kūriniams naudojamas įvairių padėčių fiksuotas riešas. Tai suteikia kiek mechaniškesnį, „metalinį" skambesį, aštresnį tembrą. Nuo riešo aukščio, t. y. svorio centro, priklauso dinaminė skalė: kuo aukštesnis riešas, tuo ryškesnis akcentas. Alkūnės funkcija grojant autentišku ankstyvuoju fortepijonu – minimali. Ji naudojama tik rankos patraukimui. Minėto Steino instrumento penkių oktavų diapazonas kūriniuose nedažnai iki galo išnaudojamas. Be to, klavišai būdavo siauresni nei dabar, todėl net ir kraštiniams registrams pasiekti prireikdavo minimalaus alkūnės poslinkio. Ankstyvojo, ypač vienietiško, fortepijono garsas – labai konkretus, artikuliuotas, aiškiai girdima jo skambėjimo pradžia ir pabaiga. Atlikėjas, siekdamas stilingos interpretacijos, turėtų taip organizuoti pirštų, plaštakos darbą, kad nė vienas garsas neliktų neapibrėžtos trukmės. Pedalizacija rekomenduojama saikinga, kojos judesys nevėluojantis, tiesus, atliekamas tuo pačiu metu kaip ir sąskambis, kurį norima pabrėžti, sustiprinti ar suteikti jam ypatingą tembrą.

Ankstyvųjų ir šiuolaikinių fortepijonų fizinės savybės labai skiriasi, tad sunku įvardyti universalius pianisto judesių principus. Siekiant stilingos interpretacijos, lemiamas vaidmuo tenka ne autentiškai pianistinei technikai, o garsinio įvaizdžio tikslumui.

Teorinės ir praktinės žinios, orientacija pagrindinėse ankstyvojo fortepijono raidos kryptyse ir konkretūs istoriniai duomenys gali padėti pianistui rasti stilingos interpretacijos raktą, pasirinkti tinkamą tembrą, artikuliaciją, pedalizaciją ar tempą. Žinant instrumento technologines savybes, lengviau perskaityti ir suvokti kūrinio tekstą, jį motyvuotai atlikti.

Išvados

Ankstyvasis fortepijonas išvaizda ir skambesiu mažai kuo primena šiuolaikinį instrumentą. Instrumentų gamintojai skirtingose Europos šalyse daugiau nei šimtmetį tobulino fortepijono mechanikos konstrukciją, kol suformavo šiuolaikinio fortepijono standartą. XVIII–XIX a. pradžioje kompozitoriai kūrė muziką nuolat besikeičiantiems klavišiniams instrumentams.

Galima išskirti dvi pagrindines ankstyvųjų instrumentų meistrų mokyklas: vokišką / austrišką ir anglišką. Prancūzijoje fortepijonai pradėti gaminti palyginti vėlai, tačiau būtent šios šalies meistrams pavyko sujungti geriausias vienietiškų ir angliškų instrumentų

savybes ir sukurti pažangią dvigubos repeticijos mechaniką, kuri sudarė prielaidas atsirasti moderniam fortepijonui.

Bendradarbiavimas su žymiais muzikais skatino instrumentų gamintojus tobulinti fortepijono mechanizmus: garso išgavimo konstrukciją, pedalų naudojimo galimybes, klaviatūros apimtį, dinaminę instrumento skalę.

Technologinių fortepijono galimybių raida ir tobulėjimas inspiravo naujus kūrybinius kompozitorių sprendimus: *legato* artikuliaciją, kraštutinai išplėstą diapazoną, detalizuotas pedalizacijos naudojimo nuorodas ir pan.

Bėgant laikui atlikimo kriterijai ir tendencijos kinta, tačiau instrumentas, kuriam sukurtas kūrinys, yra vienas iš istoriškai fiksuotų veiksnių. Todėl galima teigti, kad garso formavimo principai, susiję su ankstyvojo fortepijono techninėmis ypatybėmis, gali tapti stilingos autentiškos interpretacijos pagrindu.

Aptariamos istorinės ir teorinės žinios kartu su tinkamais praktiniais įgūdžiais gali praversti stilingam, autentiškam aptariamos epochos muzikos atlikimui.

Įteikta 2021 10 31
Priimta 2021 12 27

LITERATŪRA

Brinsmead, E. *History of the Pianoforte*. Buren (The Netherlands): Frits Knuf, 1986.
Cole, H. J. *The Pianoforte in the Classical Era.* Oxford: Clarendon Press, 1998.
Dolge, A. *Pianos and their Makers*. New York: Dover Publications, 1972.
Encyclopedia of Keyboard Instruments. The Piano. Ed. R. Palmieri. New York: Routledge, 2003.
Gill, D. *Das Große Buch vom Klavier*. Freiburg: Herder Verlag, 1983.
Hirt, F. J. *Meisterwerke des Klavierbaus*. Zürich: Urs-Graf-Verlag, 1981.
Junghanns, H. *Der Piano- und Flügelbau*. Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1971.
Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.
Lockwood, L. *Beethoven: the music and the life*. New York: W. W. Norton, 2003.
Nohl, L. *Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen.* Neu Isenburg: Melzer Verlag, 2005.
Paul, O. *Geschichte des Claviers*. Leipzig: Payne, 1868.
Pollens, S. *The early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Rowland, D. *Early Keyboard Instruments. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Rowland, D. *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1993.
The Cambridge Companion to the Piano. Ed. D. Rowland. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
The Classical Era: From the 1740 to the End of the XVIII Century. Ed. N. Zaslaw. New Jersey: Palgrave Macmillan, 1989.
Zur Geschichte des Hammerklaviers. Ed. M. Lustig. Michaelstein: Inst. Für Aufführungspraxis, 1996.

Journey of the piano throughout Western Europe from the 18th up to the beginning of the 19th century: the history of the instrument

SUMMARY. The object of the article is the analysis of transformations and specificities of performance since the invention of the piano (1709) up to the patent of the double-escapement action (1821). The article presents the piano's evolution as an inspiring journey of the instrument throughout the main countries of Western Europe: Italy, Germany, Austria, Great Britain and France. It also introduces the main piano makers, whose efforts in improving the piano are highly regarded: Bartolomeo Cristofori, Gottfried Silbermann, Johann Andreas Stein, Johann Andreas Streicher, John Broadwood, Ignaz Pleyel, Sébastien Érard, etc. The main changes of the piano construction elements are discussed: hammers, action types, keyboard range, strings, dampers, frame, pedals. The exact type of the piano, which was used to compose a particular piano piece, guide a performer to a very clear understanding of its dynamic, articulation or pedaling. Some examples on the L. van Beethoven's piano writing style are discussed, in reference to the interaction between the piano maker's work and the composer's creation for the corresponding piano type. The historical and theoretical knowledge combined with practical skills could be useful for a pianist, who wishes to create a truly historically informed interpretation of the composer's creation on a modern instrument.

KEYWORDS: piano, early piano, evolution, Western Europe music history, instrument makers, piano mechanic, pianistic technique, historically informed practice.

ISSN 2351-4744

Etniniai muzikos įrašai pianolai

Darius KUČINSKAS

Lietuvos nacionalinė
Martyno Mažvydo biblioteka

ANOTACIJA. Muzika mechaniniam pianinui – pianolai – dar nėra iki galo ištyrinėta ir įvertinta. Dėl mechaninio muzikos įrašymo muzikologams iki šiol kelia įtarimų tokių įrašų meninė vertė. Vis dėlto gerokai patobulintas instrumentas leido užfiksuoti natūralią pianisto interpretaciją. Tik pastaraisiais dešimtmečiais pradėta tyrinėti žymiausių atlikėjų įrašus pianolai. Jie gerokai papildė ir praplėtė muzikos įrašų istorijos suvokimą ir atskleidė naują muzikologinių tyrimų lauką. Greta gausybės klasikinės muzikos įrašų didelę dalį sudaro vadinamieji „etniniai" ritinėliai pianolai. Tai pirmiausia įvairių tautinių bendrijų, susiformavusių JAV po Pirmojo pasaulinio karo, inicijuoti ir įrašyti ritinėliai. Tarp jų yra beveik 350 ritinėlių su lietuviška muzika. Pagrindinis straipsnio tikslas – detaliau paanalizuoti etninės muzikos ritinėlius, išleistus Jungtinėse Amerikos Valstijose. Straipsnyje apžvelgiamas istorinis-socialinis kontekstas, charakterizuojamas mechaninės muzikos „aukso amžius" (1920–1940), nagrinėjami atskirų JAV tautinių bendrijų mechaninės muzikos įrašai, atlikėjai ir repertuaras. Daroma išvada, kad etninės muzikos ritinėliai pianolai yra reikšmingi dėl unikalaus muzikos fiksavimo būdo, unikalių (kitose laikmenose neaptinkamų) muzikos įrašų, užfiksuoto repertuaro ir atlikėjų. Visa tai atspindi tiek atskirų tautinių JAV bendruomenių etninės muzikos raidą, tiek besiformuojančią nacionalinę JAV muziką bei pasaulinės masinės popkultūros užuomazgas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
etninės muzikos įrašai, mechaniniai muzikos instrumentai, pianola, lietuviška muzika.

Techninis progresas ir mechaninės muzikos aukso amžius

XIX a. antroji pusė Europoje pasižymėjo ypač veržliu techniniu progresu. Nauji išradimai į pirmą vietą iškėlė mechanikos laimėjimus. Mechaniniu principu veikiantys įrenginiai skverbėsi į visas gyvenimo sritis, taip pat į meną ir konkrečiai – į muziką. Įvairūs muzikos automatai, išrasti dar viduramžiais, XIX a. buvo ištobulinti ir veikė įvairiai atkurdami garsą – besisukančio būgno, metalinio disko, oro kompresijos ar laikrodinio mechanizmo principu.

Apie 1850 m. Paryžiaus meistro Aleksandro Debaino (1809–1877) sukonstruotas naujas instrumentas – harmoniumas – jau veikė visai kitaip nei ankstesni klavišiniai

instrumentai. Šis pneumatiniu principu veikiantis instrumentas turėjo specialius į vientisą sulankstomą knygą sujungtus kartono lakštus, vadinamus planšetėmis. Tačiau tikrąjį savaime grojantį pianiną, pavadintą pianola, 1895 m. išrado Edwinas Scottas Votey'us (1856–1931) Detroite (MI). Tai buvo didelė prie pianino pristatoma dėžė su 65 klavišais ir pedalais orui specialiame rezervuare suslėgti. Šia pianola buvo grojama įstačius popierinį ritinėlį su skylutėmis, analogišką naudotiems gatvių vargonėliuose (*barrel organ*). Stambiausia tokių aparatų gamykla pasaulyje tapo „Aeolian Company" (JAV). Ilgą laiką tai buvo populiariausias ritinėlių formatas, nors lygiagrečiai egzistavo ir 56, ir 73, ir kitą skaičių garsų atkuriantys instrumentai. Galiausiai 1908 m. mechaninių pianinų gamintojai specialiame susirinkime sutarė naudoti kitą standartą, pasiūlytą firmos „Hupfeld": visus 88 klavišus dengiančius ir po devynias skylutes colyje (maždaug kas 0,11 cm) turinčius ritinėlius[1]. Tačiau firmos, nenorėdamos atsisakyti ankstesnės produkcijos, dar du dešimtmečius gamino pianolas su dvigubu dėklu, leidžiančiu panaudoti tiek 65, tiek ir 88 klavišų formato ritinėlius.

Nusistovėjus ritinėlių standartui prasidėjo pianolų „aukso amžius" – laikotarpis tarp dviejų pasaulinių karų Europoje bei nuoseklus ir spartus progresas Jungtinėse Amerikos Valstijose. Iki Didžiosios depresijos JAV buvo pasaulio ekonomikos lydere. Tai reiškė visų ekonominio, socialinio ir kultūrinio gyvenimo sričių pažangą. Čia susiformavusi pajėgi vidurinė klasė galėjo įsigyti ne tik pirmos būtinybės daiktų, bet ir prabangos dalykų, tarp jų – pianinus ir pianolas. Savaime grojantis instrumentas kėlė iliuziją, kad profesionaliai muzikuoti galima ir be jokio pasirengimo. Be to, ritinėlius gaminusios firmos stengėsi išleisti visiems žinomas ir mėgstamas melodijas, tad ritinėlius įsigiję žmonės su dideliu malonumu jas grojo namuose ar svečiuose. Kartu kiekviena šeima laikė prestižo reikalu turėti namuose pianolą. Šių instrumentų populiarumas JAV buvo toks didelis, kad 1919–1923 m. pasiekė piką – per metus būdavo parduodama iki 200 000 instrumentų. JAV prekybos suvestinėse jie užėmė antrą vietą, į pirmą vietą praleisdami tik automobilius (Roehl 1980: 53). Kiek tuo metu būdavo pagaminama ritinėlių, tiksliai nėra apskaičiuota. Manoma, kad kasmet jų išleista dešimtys milijonų. Šie ritinėliai užpildė ne tik JAV rinką, bet buvo masiškai eksportuojami į kitas šalis ir žemynus. Pavyzdžiui, tarp JAV ir Europos kompanijų buvo nusistovėjęs glaudus bendradarbiavimas, ir ritinėliais tiesiog būdavo keičiamasi taip atveriant savo rinkas importinei produkcijai. JAV pagaminti ritinėliai kartu su instrumentais masiškai buvo eksportuojami į Pietų Ameriką (Argentiną, Braziliją) ar net į Indiją bei Kiniją.

1 Dažniausiai naudotų ritinėlių formatai ir jų parametrai susisteminti internetinėje Mechaninės muzikos draugijos svetainėje: http://www.mmdigest.com/Gallery/MMMedia/identifying.html

Patobulinus instrumentą ir sukūrus natūralų muzikavimą fiksuojantį mechanizmą (*reproducing piano*), buvo pasiekta nauja įrašo kokybė. Tai buvo nebe automatinis ir mechaninis garso pakartojimas, bet meninė interpretacija. Didžiosios kompanijos ėmė kviesti žymius pasaulio muzikus įrašyti savo skambinimą šiuo „atkuriančiu" pianinu. Tokie įrašai dažniausiai atlikėjo būdavo pasirašomi – autorizuojami, ir iki šiol jie yra vertinami kaip interpretacinio meno šedevrai. Tarp seniausių muzikų, užfiksavusių savo muzikavimą pianola, yra Gabrielius Fauré, Edvardas Griegas ir Carlas Reinecke'ė. Jie tarsi sujungė „tylųjį" XIX a. muzikos interpretacijos meną su XX a. prasidėjusia garso era (Thomaso Edisono išradimas) ir leido bent iš dalies suprasti kai kuriuos praeito šimtmečio interpretacijos ypatumus. Nemažai įrašų mechaniniam pianinui paliko ir kiti muzikai – George'as Gershwinas, Ignacy'is Janas Paderewskis, Scottas Joplinas, Arthuras Rubinsteinas, Josefas Hofmannas, taip pat rusų kompozitoriai Alexandras Skriabinas, Sergejus Rachmaninovas, Nikolajus Medtneris. Jų interpretacijos, užfiksuotos „atkuriančia" pianola, yra unikalios, vienetinės, nefiksuotos kitomis to meto garso įrašymo priemonėmis (gramofono plokštele ar vaško voleliu). Šiandien šie įrašai yra skaitmenizuoti ir tyrinėjami kaip ypač vertingi interpretacinio meno šaltiniai.

„Tautų katilas" ir siekis išsaugoti tautinį identitetą

Pirmasis pasaulinis karas ir vėliau sekę masinių ligų (šiltinė), nederliaus ir ekonominio nuosmukio metai tapo masinės emigracijos į JAV priežastimi. Nors po karo politiniame Europos žemėlapyje atsirado daug naujų valstybių (tarp jų ir Lietuva), nemaža dalis jų gyventojų ryžosi savo ateitį sieti su „svajonių šalimi" – Jungtinėmis Amerikos Valstijomis. Nuo 1918–1920 m. socialinė JAV visuomenės struktūra stipriai pakito ir pasipildė dideliu kiekiu naujai susiformavusių etninių bendruomenių. Galima teigti, kad JAV susiformavo „alternatyvi" Europa su visų tautų atstovais, kurie turėjo rasti būdą tarpusavyje sutarti, kartu gyventi ir dirbti. Reaguodamos į visuomenės pokyčius, didžiosios pianolų ir jų ritinėlių gamintojų firmos, tokios kaip „Connorized", „Victor Roll", „US Word Roll", QRS, pradėjo gaminti ritinėlius, skirtus atskiroms tautinėms bendruomenėms. Pirmiausia tai buvo verslas – etninės bendrijos sudarė naują, dar neišnaudotą rinką. Anksčiau išleisti klasikinės muzikos ritinėliai ar populiarios anglosaksų melodijos čia neturėjo paklausos, o susiformavusios etninės bendrijos siekė išsaugoti savo kultūrinį identitetą ir pagal galimybes išlaikyti kultūrines bei muzikines tradicijas bei savo iš Europos atsivežtą repertuarą. Susidarė palanki situacija, kai abi pusės tarsi ieškojo viena kitos: firmos siekė išplėsti rinką ir gauti pelną, tautinės bendrijos – realizuoti savo muzikinį identitetą per įrašus pianolai.

Pradėta masiškai gaminti ir platinti vadinamuosius „etninius“ ritinėlius. Jų etiketės buvo užrašytos atitinkama kalba, juose įgrota atitinkamos bendruomenės liaudies muzika. Tad šie ritinėliai buvo greitai parduodami ir net pakartotinai išleidžiami kelis kartus. Atskirdama šiuos „etninius“ įrašus nuo kitų ritinėlių QRS firma etiketėse ir numeracijoje ėmė spausdinti raidę „F“ (angl. *foreign* – svetimas). Papildomai šiose etiketėse taip pat būdavo nurodoma, kurios tautos ar krašto muzika įrašyta – čekų (Bohemijos), ukrainiečių, švedų, vokiečių ir pan. Kitų firmų ritinėliai tokia savotiška segregacija nepasižymėjo. Jos paprasčiausiai įrašydavo kūrinio pavadinimą ir atlikėjus atitinkamos bendruomenės kalba. Stengtasi visus užrašus užfiksuoti tiksliai, su visais diakritiniais ženklais. Su šiais įrašais neretai dirbdavę eiliniai firmos darbuotojai ne visuomet žinodavo, kaip tiksliai užrašyti vieną ar kitą žodį, todėl nemažai „etninių“ ritinėlių yra su rašybos klaidomis ar neteisingai perskaitytais ir nesuprastais pavadinimais. Pavyzdžiui, iškraipytas lietuviško ritinėlio pavadinimas „Pirmyn i Nanjg Gyvemina“ (Pirmyn į naują gyvenimą) (US Word Roll 12642) arba čekiškas ritinėlis „Modré oči“ („Connorized“ 3611), atspausdintas be diakritinių ženklų.

Reikėtų atkreipti dėmesį, kad „etniniuose“ ritinėliuose ne visuomet buvo tik liaudies muzika. Juose yra nemažai autorinės kūrybos, ir ji atspindi besiformuojančią nacionalinę profesionaliąją muziką tų šalių, kurios naujai susikūrė Europoje po Pirmojo pasaulinio karo. Taip, pavyzdžiui, greta ukrainietiškos *kolomyjkos* randame ir pirmosios nacionalinės ukrainiečių operos fragmentus – Simono Gulak-Artemovskio operos „Zaporožets za Dunaem“ („Zaporožietis už Dunojaus“) finalinę sceną, išleistą Amerikoje veikusios ukrainiečių firmos „Surma“. Tarp lietuviškų ritinėlių aptinkame pirmosios lietuviškos operos „Birutė“ fragmentus (QRS WF7284). Tačiau daug svarbesni čia lietuviškos profesionaliosios instrumentinės muzikos įgrojimai, pirmiausia – Vinco Kudirkos pjesės fortepijonui: valsas „Varpelis“ (QRS F6778), polka „Dėdienė“ (QRS F6651), mazurka „Sudiev“ (QRS F6652). Visi įrašai pagaminti 1922 m., ir tai yra patys pirmieji lietuviškos instrumentinės muzikos įrašai, kitur nedubliuoti ir neperleisti.

Greta liaudies muzikos ir besiformuojančios profesionaliosios muzikos užuomazgų šiuose „etniniuose“ ritinėliuose taip pat galima aptikti „migruojančios“ muzikos. Kai kurios melodijos prigijo daugelyje Amerikos bendruomenių. Jų pirminis šaltinis greitai užsimiršdavo ir šiandien sunkiai atsekamas, tačiau jas pamėgo ir savomis laikė vos ne visi amerikiečiai. Tuo pasinaudojo ritinėlius gaminusios firmos: siekdamos sutaupyti gamybos išlaidas, jos pakeisdavo tik etiketę, bet naudodavo tą pačią pirminę matricą. Taip JAV ėmė formuotis populiariosios kultūros užuomazgos. Pirmojo pasaulinio karo metu Europoje ir Amerikoje išpopuliarėjęs austrų kapelmeisterio Josefo Franzo Wagnerio (1856–1908) dar prieškariu sukurtas maršas „Unter dem Doppeladler“ („Po dvigalviu

ereliu“) buvo leidžiamas skirtingų Amerikos firmų „pritaikant“ jį kitai bendruomenei – vokiečių, lietuvių, lenkų, anglų. Amerikoje išpopuliarėjo ir havajietiška muzika, sukurta paskutinės nepriklausomų Havajų karalienės Liliuokalani (Lydia Lili'u Loloku Walania Kamaka'eha, 1838–1917). Iki šiol populiari daina „Aloha Oe“ („Sudievu tau“) yra išleista ir angliškai („Farewell to Thee“; „Piano Style“ 10510; „Connorized“ 10203), ir lietuviškai (QRS WF8740), ir kitomis kalbomis.

Kylant polkos populiarumui Amerikoje, jų buvo sukurta ir įrašyta tiek daug, kad šiandien sunku atsekti tikrą autorystę. Dažnai polkos būdavo pavadintos merginų vardais – Barbara, Mariana, Hanna, Anna, Bronislawa, Stanislawa, Marcelė, Helen, Stephanie... Visų jų pagrindas buvo nuotaikinga ir lengvai įsimenama melodija su paprastu kelių funkcijų pritarimu. Visgi šios polkos turėjo ir tautinių bruožų – dauguma jų priminė tradicinę čekų-slovakų-slovėnų liaudies muziką. Tai ypač atsiskleidė visoje Amerikoje iškilus „polkų karaliui“ Frankie'ui Yankovičiui (1915–1998). Slovėnų imigrantų šeimoje gimęs Yankovičius visą laiką propagavo slovėnų muziką, tačiau daugiakultūrėje Amerikos terpėje jo muzikavimas adaptavo ir kitų tautų melodinius motyvus – rusų, austrų / tiroliečių, vokiečių, italų. Kaip pažymi Rimantas Astrauskas, tokia muzika „dažnai kyla iš įvairių Europos tautų tradicinės muzikos gelmių ir jo įvairių aranžuočių autorių ar dar margesnio atlikėjų bei interpretuotojų kontingento, o dar didesnės dalies jų kūrėjai visai nenurodyti arba yra ginčijami iki šiol. Pavyzdžiui, populiaraus pianolų kūrinio „Senelio polka“ autorystės klausimas pasirodė toks painus, kad net jam skirtas mokslinis tyrimas negalėjo pateikti tvirčiau pagrįsto atsakymo ir vietoj vieno galimo autoriaus atsirado du ir daugiau (Włodarek 2005). Tačiau keletas būtent neaiškios autorystės kūrinių (Senelio ir Elenos polkos) trečiajame dešimtmetyje Amerikoje pasiekė tokį populiarumą, kad tapo visuotinai pripažintais ir įvairių tautų atlikėjų griežiamais tarptautiniais kūriniais“ (Astrauskas 2012: 190).

Tautinių bendrijų muzikos įrašai

Atskirų JAV gyvenančių tautų muzika pradėta leisti jau pirmaisiais XX a. metais. Viena stambiausių JAV mechaninių ir automatinių muzikos instrumentų gamintoja „Wurlitzer“ sistemingai leido ne tik anglosaksų, bet ir kitų iš Europos ir įvairių kraštų atvykusiųjų muziką. Atskiri ritinėliai buvo skirti lenkų, žydų, vokiečių, airių, italų, ispanų, čekų (bohemiečių), graikų, prancūzų, rusų, vengrų, lietuvių, švedų, kubiečių, meksikiečių, havajiečių muzikai – iš viso beveik 20 tautų („Wurlitzer“, 1917). Po dešimties metų QRS firmos išleistas katalogas taip pat nurodo beveik 20 tautų muziką ir pažymi, kad kiekvienai jų yra skirtas atskiras katalogas. Įdomu, kad QRS kataloge minimos

tautos, kurios paskelbė ar atkūrė savo nepriklausomybę (Ukraina, Armėnija), taip pat JAV naujai susiformavusios savarankiškos bendruomenės – kroatų, slovakų, rumunų, net japonų. Čia taip pat minimi rusiški ritinėliai, o greta atskirai dar nurodyti ir slaviški nepatikslinus konkrečios tautybės (matyt, slovėnai) (QRS, 1925). Daugiausia buvo išleista itališkų, vokiškų, lenkiškų ir čekiškų ritinėlių. Ir tai yra susiję tiek su etninės bendruomenės dydžiu (atitinkamai ir didesne rinka), tiek su jos iniciatyviais muzikais, kurie siekė kažkiek uždirbti iš savo muzikinės veiklos, išleisdami įrašus. Pavyzdžiui, tarp čekų ritinėlių daugiausiai buvo nusipelnęs kompozitorius Anthony'is Marešas (1877–1960), tarp lenkų – muzikas, leidėjas ir prekybininkas Władysławas Sajewskis (1872–1948), o tarp lietuvių – bažnyčios vargonininkas ir kompozitorius Jonas Žemaitis (1868–1932). Tik pastaraisiais metais Amerikoje leisti „etniniai" ritinėliai sulaukė rimtesnių tyrimų. Nors jie dar gana fragmentiški, bet jau yra paskelbta keletas reikšmingų publikacijų: graikų muzikos įrašai pianolai aptarti etnomuzikologo Meletioso Pouliopouloso straipsnyje „Greek Music Piano Rolls in the United States" (Pouliopoulos 2019), ispanų – dr. Esther Burgos knygoje *Rollos Españoles en Tierras Americanas* (Burgos 2020), o kai kurių Rytų Europos tautų įrašams pianolai skirta knyga *Ethnic Piano Rolls in the United States* (Kučinskas 2021). Pastarojoje apžvelgiami čekų, lenkų, žydų ir lietuvių muzikos įrašai pianolai, taip pat – ir tai ypač reikšminga – pirmą kartą suregistruoti visi žinomi šių tautų ritinėliai. Nors sąrašai nėra baigtiniai, bet jau dabar galima susidaryti vaizdą, kas ir ką įgrojo į ritinėlius, kokią muziką mėgo ir klausėsi atitinkamų bendruomenių žmonės Amerikoje.

Kaip minėta, čekų, arba Bohemijos (taip nurodyta ritinėlių etiketėse), muzikos įrašų pianolai iniciatorius ir daugiausiai šiai veiklai tarp čekų nusipelnęs žmogus buvo Anthony'is Marešas. Jis gimė Klivlande, čekų emigrantų šeimoje. Muzikos pramoko savarankiškai ir netrukus pagarsėjo bendruomenėje kaip orkestro (*band*) dirigentas, kompozitorius bei muzikos instrumentų prekybininkas (įsteigė savo kompaniją). Sudaręs kontraktą muzikos aranžuotėms su viena stambiausių pianolos muzikos kompanijų QRS, jis galėjo savo muziką paskleisti po visą Ameriką. Tarp populiariausių jo muzikos įrašų pianolai yra dainos „Sirotek" („Našlaitis"; „Connorized" 3578), „Lístečku Dubový" („Ąžuolo lapelis"; QRS 32609) ir visoje Amerikoje išpopuliarėjusi daina „Life is But Dream" („Gyvenimas yra tik svajonė"; QRS 32530) (Kukral 2021: 67) (1 pav.).

Čekų muzikos pianolai atlikėja buvo ryški to meto pianistė Marguerite'a Volavy (1886–1951). Gimusi Čekijoje (Brno), fortepijoną studijavo Vienoje pas Theodorą Leschetizky'į. Po sėkmingų koncertinių gastrolių Europoje 1912 m. atvykusi į JAV apsistojo Niujorke ir pradėjo bendradarbiauti su įvairiomis pianolų firmomis – „Ampico", „Aeolian", „Welte", bet daugiausia – su QRS. Pasivadinusi George Kerr slapyvardžiu

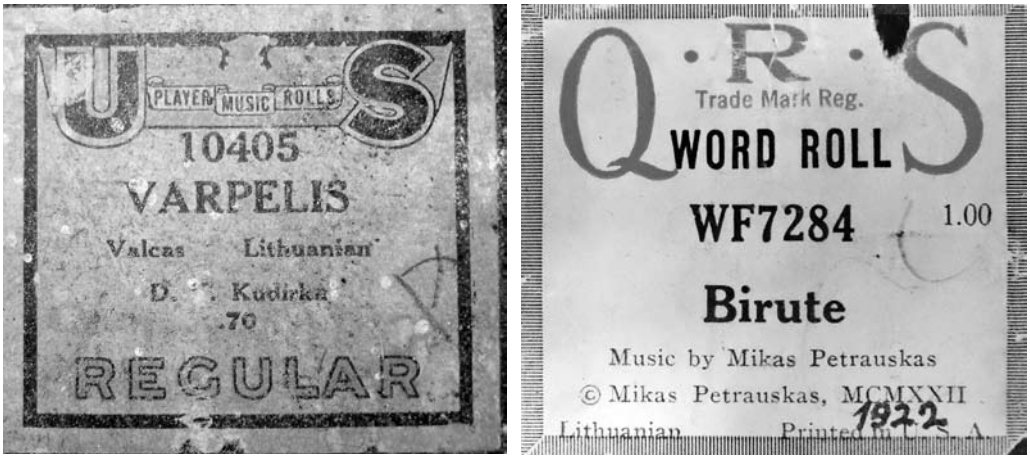
1 pav. Anthony'io Marešo kūriniai pianolai

Volavy čia atliko pačius sėkmingiausius įrašus. Nelaimingo atsitikimo metu susižeidusi ranką ji nebegalėjo tęsti pianistės karjeros, todėl dirbo muzikos redaktore ir aranžuotoja (Kukral 2021: 68).

Čekai daugiau telkėsi ir gyveno Klivlande, o lenkai ir lietuviai daugiausia koncentravosi Čikagoje. Čia labai intensyviai vystėsi pramonė ir buvo nesunku gauti darbo. Nors dauguma Rytų Europos imigrantų dirbo garsiose Čikagos gyvulių skerdyklose, augant miestui formavosi ir kultūrinis gyvenimas. Vienas pirmųjų lenkų bendruomenės atstovų, įkūręs muzikos prekių parduotuvę ir pradėjęs leisti lenkų muziką JAV, buvo Sajewskis. Sėkmingas jo verslas atlaikė visas XX a. permainas ir 1977 m. atšventė veiklos 80-metį (Spottswood 1982: 156). Verslo sėkmės paslaptis buvo ta, kad Sajewskis prekiavo muzikos instrumentais (pianinais ir pianolomis) kartu su specialiai išleista lenkiška muzika (natomis ir garso įrašais). Jis ėmėsi iniciatyvos publikuoti natas ir įkalbėjo ritinėlius gaminusias firmas išleisti lenkiškus ritinėlius (Skalska 2021: 6). Tuo metu buvo leidžiami tik klasikinės muzikos ritinėliai, kurių besiformuojančios tautinės bendruomenės nepirko. Ilgainiui Sajewskio parduotuvė tapo savotišku kultūros centru. Čia susitikdavo ryškesni gausios lenkų bendruomenės muzikai – kompozitoriai ir atlikėjai. Tuo pasinaudodamas leidėjas jiems užsakydavo įrašyti savo meną. Taip natūraliai susiformavo platus Amerikos lenkų muzikinis repertuaras, iki šiol dažnai atliekamas ir pakartotinai publikuojamas (2 pav.).

2 pav. Władysławo Sajewskio muzikos reikmenų parduotuvė Čikagoje, 1920 (Library of Congress)

Tarp lietuvių įrašais pianolai susidomėjo vargonininkas ir aktyvus kultūrinio gyvenimo puoselėtojas Jonas Žemaitis. Pamatęs augantį amerikiečių (ir lietuvių) susidomėjimą mechaniniais pianinais, jis ėmėsi iniciatyvos išleisti šiems instrumentams lietuviškos muzikos. Kaip ir Sajewskis, Žemaitis pats kreipėsi į ritinėlius gaminusias firmas. Pasirašydamas kontraktus su įvairiomis kompanijomis („Connorized", „US Word Roll", bet daugiausia – su QRS), Žemaitis gaudavo ir nedidelį honorarą. Pavyzdžiui, pagal sutartį su QRS firma, už kiekvieną parduotą ritinėlį Žemaitis gaudavo po 2 centus už muziką ir dar po 2 centus, jei tai būdavo daina su žodžiais. Tai paskatino vargonininko kūrybiškumą, ir Žemaitis pradėjo kurti ne tik muziką, bet ir eiles. Nors ritinėliuose jis nurodydavo, kad žodžiai yra „Meilės tarnaitės" ar „Ašaros Džiaugsmo", nesunku suprasti, jog tai paties Žemaičio poezija, pasirašyta slapyvardžiu (Astrauskas, Kučinskas 2013: 31).



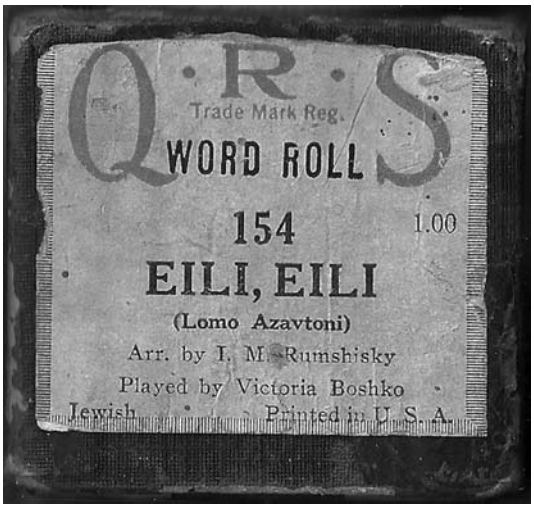
3 pav. Lietuviški ritinėliai pianolai

Lietuviški ritinėliai buvo leidžiami iki 1932 metų. Po Žemaičio mirties daugiau lietuviškų ritinėlių neaptikta.

Lietuviški ritinėliai ypatingi tuo, kad juose pirmą kartą įrašyta lietuvių kompozitorių instrumentinė muzika – tai Vinco Kudirkos, Vincento Nickaus, Jono Žemaičio pjesės fortepijonui. Ne mažiau svarbu ir tai, jog čia užfiksuoti ir pirmosios lietuvių operos, Miko Petrausko „Birutės“, fragmentai – daina „Ant krašto marių“ (QRS, WF7284) (3 pav.).

Iš viso yra suregistruota 350 lietuviškų ritinėlių pianolai, kuriuose įgrota beveik 400 kūrinių (Kučinskas 2014). Vyrauja liaudies šokiai ir dainos, jie sudaro daugiau kaip pusę visų lietuviškų muzikos įrašų. Taip pat nemažai religinės muzikos (giesmių), jau minėtos profesionaliosios muzikos opusų ir skolinių. Šie skoliniai, išleisti kaip lietuviška muzika, iš tiesų yra „klajojančios“ melodijos, paplitusios visoje Amerikoje. Tai yra besiformuojančios populiariosios kultūros ženklai. Pradiniai tokių melodijų šaltiniai šiandien sunkiai atsekami, nes jie daugybę kartų būdavo perleisti kitu pavadinimu, nenurodant autoriaus vardo (arba nurodant neteisingą), vis kitaip aranžuojant. Tarp lietuviškų ritinėlių yra tokie „atklydę“ muzikos įrašai kaip „Melinas Dunajaus“ („Mėlynas Dunojus“, valsas; J. Strausso kūrinys, „US Word Roll“ 10453), „Senelio polka“ (lenkų kompozitoriaus K. Namysłowsky'io kūrinys, QRS F8466) ar „Po dugalviu [dvigalviu] ereliu“ (austrų kompozitoriaus J. F. Wagnerio kūrinys, „US Word Roll“ 10456)[2].

2 Plačiau apie lietuviškus ritinėlius pianolai žr. Rimanto Astrausko ir Dariaus Kučinsko publikacijas, nurodytas šio straipsnio literatūros sąraše.



4 pav. Viktorija Boško ir jos garsusis įrašas „Eili, Eili" (QRS 154) (Library of Congress)

Amerikos žydai tokios lokalios bendruomenės, kokias buvo sukūrę kitos iš Europos atvykusios tautos, neturėjo. Jų atstovai sėkmingai integravosi ir veikė įvairiose Amerikos kultūros platformose, tad jiems nebuvo didesnio poreikio jungtis į uždarą bendruomenę[3]. Kita vertus, JAV veikė daug žydų teatrų, vyko tradicinės žydų muzikos šventės, festivaliai, tad žydiškos muzikos poreikis buvo natūralus ir augo su ypač greitai besiplečiančia bendruomene[4]. Žydų muzikos, kaip ir kitų tautų, ritinėlius pianolai leido tos pačios kompanijos, tik ritinėlių etiketės retai būdavo užrašytos hebrajų ar jidiš kalba – dažniausiai naudoti transliteruoti pavadinimai lotyniškomis raidėmis. Žydų muzikos ritinėliuose vyravo vokalinė muzika (dainos), čia daug įrašyta muzikinių fragmentų iš įvairių spektaklių, vodevilių, kurie buvo ypač populiarūs bendruomenėje. Ritinėliuose pianolai dažnai aptinkama pianistės Viktorijos Boško (1887–1977) pavardė (4 pav.).

3 Uždaresnės ir lokalios žydų bendruomenės formavosi religiniu aspektu, bet ne visi Amerikos žydai buvo tikintys.

4 Iki 1924 m. iš Vidurio ir Rytų Europos į JAV atvyko per 2 mln. žydų. Prieiga per internetą: https://en.wikipedia.org/wiki/American_Jews [žiūrėta 2021 10 22].

Gimusi Rusijoje, į JAV ji atvyko dar prieš 1917 m. Rusijos revoliuciją kartu su seserimi smuikininke Natalija. Apsistojusi Niujorke čia buvo žinoma kaip klasikinės muzikos atlikėja bei smuikininko Eugène Ysaÿe akompaniatorė. Vienas žymiausių V. Boško įrašų pianolai yra dainos „Eili, Eili" („Dieve, Dieve") interpretacija. Ši daina yra tradicinė žydų religinė giesmė, ypač išpopuliarėjusi Amerikoje, – vien tik pianolai žinoma net 17 šios dainos versijų (Berkman 2021: 99).

Apibendrinimas

Etninės muzikos įrašai pianolai vis dar yra mažai tyrinėti ir nepakankamai įvertinti muzikos istorijos artefaktai. Gaminti ir platinti daugiausia Jungtinėse Amerikos Valstijose 1920–1940 m., šie ritinėliai buvo skirti pirmiausia čia besiformuojančioms tautinėms bendrijoms. Tačiau nemažai tokių ritinėlių buvo atvežta į Europą, taip išplečiant ir gerokai papildant čia leistą muzikos repertuarą. „Etninių" ritinėlių unikalumas pirmiausia pasireiškia tuo, kad tai yra vienetiniai, niekur kitur nerandami muzikos įrašai. Žinoma, daugiausia šiuose ritinėliuose buvo įgrota liaudies muzikos, tiek instrumentinės (įvairūs šokiai, rateliai), tiek vokalinės (liaudies dainos, religinės giesmės). Tačiau labai svarbus faktas yra tai, jog šie įrašai tapo pirmaisiais (ankstesniais net už Europoje pagamintus garso įrašus) besiformuojančios profesionaliosios muzikos pavyzdžiais tų tautų, kurios atgavo ar paskelbė nepriklausomybę po Pirmojo pasaulinio karo (Vidurio ir Rytų Europos valstybės). Be to, šiuose ritinėliuose greta autorinės instrumentinės muzikos įrašyti ir pirmųjų nacionalinių operų (ukrainiečių, lietuvių) fragmentai.

Etninės muzikos įrašų pianolai tyrimai suintensyvėjo tik pastaraisiais metais. Jau yra paskelbtos atskiros studijos apie ispanų, graikų, čekų, žydų, lietuvių, lenkų muzikos įrašus pianolai (žr. literatūros sąrašą), tačiau visa apimantys ir nuoseklūs šių įrašų tyrimai dar laukia ateityje. Juo labiau kad iki šiol nėra aišku, kiek iš viso buvo išleista tokių ritinėlių, kas ir kada juos įrašė, kiek jų išliko ir kur jie yra saugomi. Didžiosios Amerikos ir Europos bibliotekos ar universitetų bibliotekų specialios kolekcijos daugiausia turi klasikinės muzikos įrašų. Iki šiol nemažai „etninių" ritinėlių galima atrasti pas privačius kolekcininkus, retkarčiais jie šmėsteli internetiniuose aukcionuose. Etninės muzikos ritinėlių unikalumas ir reikšmė pasaulinės muzikos raidai nekelia abejonių, o jų tyrimai turi plačią perspektyvą.

Įteikta 2021 10 26
Priimta 2021 12 13

LITERATŪRA

Astrauskas, R. Muzika pianolai: įvairių tautų muzikinio bendradarbiavimo aspektai išeivijoje. *Tautosakos darbai*, 2012, t. XLIV, p. 187–206.

Astrauskas, R.; Kučinskas, D. *Lietuviška muzika pianolai.* Antologija. Kaunas: Technologija, 2013.

Berkman, B. Jewish Piano Rolls in America. *Ethnic Piano Rolls in the United States*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021, p. 91–140.

Burgos Bordonau, E. *Rollos Españoles en Tierras Americanas*. Madrid: IdeaMúsica, 2020.

Ethnic Piano Rolls in the United States. Ed. by D. Kučinskas. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

Ethnic Recordings in America. A Neglected heritage. Washington: Library of Congress (American Folklife Center), 1982.

Green, V. *A Passion for Polka*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Kučinskas, D. Lietuviška muzika pianolai. Šaltiniai ir katalogas. *Lietuvos muzikologija*, 2010, t. 11, p. 136–151.

Kučinskas, D. *Lietuviška muzika pianolai*. Katalogas (ir 7 kompaktinės plokštelės). Kaunas: Naujasis lankas, 2014.

Kučinskas, D. Lietuviška muzika perforuoto popieriaus ritinėliuose. *Ars & praxis*, 2014, Nr. 2, p. 98–108.

Kukral, M. Czech, Bohemian, Slovak and Czechoslovak Piano Rolls. *Ethnic Piano Rolls in the United States.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021, p. 59–90.

McElhone, K. *Mechanical music*. Buckinghamshire: Shire Publications, 2004.

Petrauskaitė, D. *Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Pouliopoulos, M. Greek Music Piano Rolls in the United States. *Greek Music in America*. Ed. Tina Bucuvalas. Jackson: University Press of Missisippi, 2019.

Roehl, H. *Player piano treasury*. New York: The Vestal Press, 1980.

QRS 1925 September Catalogue. Chicago: QRS.

Skalska, K. The Polish Piano Rolls. *Ethnic Piano Rolls in the United States.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021, p. 1–58.

Spottswood, R. K. The Sajewski Story: Eighty years of Polish Music in Chicago. *Ethnic Recordings in America. A Neglected Heritage*. Washington: Library of Congress (American Folklife Center), 1982, p. 133–173.

Žilevičius, J. *Lietuviai muzikai Vakaruose.* Stickney, IL: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1996.

Włodarek, K. „Lato z Radiem“: Droga do pięćdziesięciominutowej audycji radiowej po cykliczną imprezę masową: Praca magisterska, wykonana pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Włodzimierza Adamowskiego, Uniwersytet Warszawski Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych, 2005. Prieiga per internetą: <http://www.latozradiem.pl/2006/_pdf/praca_dyplomowa.pdf> [žiūrėta 2012 11 26].

Wurlitzer Player Piano. Revised Catalogue of Music Rolls. New York: Wurlitzer, 1917.

Ethnic music recordings for pianola

SUMMARY. Music for mechanical (player) pianos continues to remain understudied and undervalued. The mechanical principle of recording music tends to raise questions between musicologists regarding the artistic value of such recordings. The significant advancement of the instrument which allowed to convey a pianist's natural interpretation, on the other hand, is underappreciated. For this reason, recordings for player piano played by the most famous performers have only begun to be researched in recent decades. They considerably enhanced and expanded the understanding of the history of recorded music, as well as unveiled a new field in musicological research. In addition to a significant number of classical music recordings, a substantial portion is comprised of so-called "ethnic" piano rolls. The rolls were primarily initiated and recorded by diverse ethnic communities, which formed in the United States after World War I. Over 350 rolls with Lithuanian music exist among all of them.

The aim of this article is to provide an in-depth analysis the ethnic rolls released in the United States. In the terms of the aim, the article consists of a review of the sociohistorical background, the characterization of the "golden era" of mechanical music (1920–1940), and the examination of mechanical music records, performers, and repertoire of specific ethnic communities in the U.S.A. It is concluded that ethnic piano rolls for player pianos are significant due to their unique way of recording music, distinct recordings (which are not present in other media), repertoire and performers. All of this reflects the development of ethnic music in various communities across the United States, as well as the emergence of American national music and the beginnings of global mass – pop – culture.

KEYWORDS:
ethnic music recordings, mechanical music instruments, pianola, Lithuanian music.

ISSN 2351-4744

Margarita MOISEJEVA
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Vilniaus krikščionių ortodoksų choro formavimosi ypatumai XIX a. penktajame dešimtmetyje

ANOTACIJA. Lietuvos ortodoksų vyskupijos atkūrimas 1840 m. ir jos administracinio centro įsteigimas Vilniuje tapo kertiniu įvykiu ortodoksų giedojimo istorijoje Lietuvoje. Tuometinė ortodoksų giedojimo situacija neleido suformuoti vyskupijos choro iš vietinių giedotojų. Dar kurį laiką po vyskupijos įsteigimo buvo jaučiamas vietinių giedotojų stygius. Analizuojant XIX a. penktojo dešimtmečio ortodoksų konsistorijos dokumentus, saugomus Lietuvos valstybės istorijos archyve, buvo pastebėta, kad vietinio choro formavimo problema buvo prioritetinis klausimas naujai atkurtoje vyskupijoje. Straipsnyje aptariama, kaip vyko šis adaptacinis procesas, kokios strategijos buvo naudojamos, koks buvo ortodoksų giedotojų gyvenimas Vilniuje XIX a. penktajame dešimtmetyje. Tyrimo tikslas – ištirti Vilniaus ortodoksų choro formavimosi ypatumus ir aptarti choro giedotojų sociokultūrines realijas. Tyrimo metodai: istoriografijos, šaltinių analizė, analitinis lyginamasis. Bendra XIX a. ortodoksų giedojimo situacija Lietuvoje buvo analizuota straipsnio autorės disertacijoje, tačiau Lietuvos vyskupijos vietinio choro formavimas Vilniuje XIX a. penktajame dešimtmetyje nuodugniai nebuvo tirtas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
ortodoksų giedojimas Lietuvoje, XIX a.
Lietuvos ortodoksų vyskupijos dokumentai,
Lietuvos vyskupijos choras Vilniuje XIX a.

Po Abiejų Tautų Respublikos antrojo (1793 m.) ir trečiojo (1795 m.) padalijimo Lietuva buvo priskirta Rusijos imperijai. Jekaterinos II valdymo metais (iki 1796 m.) prasidėjo masinis unitų perėjimo ar priskyrimo prie Ortodoksų Bažnyčios procesas. Iki XIX a. pradžios kai kuriose parapijose dar vyko unitų pamaldos. XIX a. pradžioje ortodoksų religinis gyvenimas ir giedojimas Lietuvoje buvo sunykęs, trūko dvasininkijos atstovų ir giedotojų, lėšų jiems išlaikyti. Tai rodo keletas faktų:

- Iki Lietuvos ortodoksų vyskupijos atkūrimo XIX a. Lietuvos ortodoksai buvo priskirti Minsko, vėliau Polocko vyskupijoms. Dokumentuose pažymima, kad 1807 m. į Vievio ir Kruonio vienuolynus norima siųsti kunigų ir vienuolių iš kitų vyskupijos vietų (Перемещение священников... 1807–1808). 1808 m. prasideda

Vievio ir Kruonio vienuolynų uždarymo procesas, jie transformuojami į parapijas (Опись монастырей... 1808–1813).

- Žinios apie Vilniaus ortodoksų vienuolyną dažnai buvo susijusios su ten siunčiamais kunigais ne pačiomis geriausiomis aplinkybėmis. Minima, kad girtaujantys kunigai iš Minsko vyskupijos siunčiami į Vilniaus vienuolyną (Дело о ссылке священника… 1810; Ссылка дьячка… 1815–1816). Panašių atvejų užfiksuota ir Kauno gubernijos Surdegio vienuolyne (Обвинение иеромонаха… 1814–1815) bei Vievio parapijoje (Перевод пономаря… 1818).
- 1813 m. prasideda Vilniaus vienuolyno remonto darbai, kuriems pinigų skolina Slucko paviete veikęs Grozovskio vienuolynas. Pažymima, kad pinigai skirti ir tam, kad Vilniaus vienuolynas „išvengtų alkio“ (О ремонте Виленского монастыря 1813–1817). Kai kurie skurstantys dvasininkai turėjo prašyti išmaldos. Antai 1822 m. Vilniuje mirė išmaldos prašęs gruzinų protojerėjus Dekanazovas (vardas nenurodytas), ir Vilniaus Šv. Dvasios vienuolyno vyresnysis Ioilas prašo atsiųsti jo auksinį kryželį (Рапорт настоятеля… 1822). Vilnių užėmus prancūzams, remonto darbai vienuolyne sustoja, nurodyta, kad Vilniaus vienuolynas, kaip Bresto ir Drohičino vienuolynai, buvo išvogtas prancūzų (Рапорт о разграблении... 1813). Tačiau jau 1822 m. šie darbai Vilniaus vienuolyne atnaujinami (О ремонте Виленского монастыря 1822–1825).
- 1814 m. iš Pinsko vienuolyno ir Minsko katedros buvo siunčiami giedotojai, kad galėtų giedoti Vilniuje lankantis imperatoriui (Посылка архимандрита… 1812–1813).

1839 m. Polocko sobore (tuometė Rusijos imperijos teritorija) panaikinus Bresto bažnytinę uniją, 1840 m. buvo atkurta Lietuvos ortodoksų vyskupija, į kurią įėjo Vilniaus, Kauno ir Gardino gubernijos. Vyskupu tapęs Josifas Semaška (tuo metu jam buvo suteiktas arkivyskupo vardas), vengdamas didesnės lotynizacijos įtakos Vilniuje, delsė perkelti Lietuvos ortodoksų vyskupijos administracinį centrą iš Žirovičių į Vilnių. Vėliau priimtą sprendimą Vilniaus naudai arkivyskupas pagrindė tuo, kad tik tokiu atveju šioje teritorijoje gali įsitvirtinti ortodoksai (Извеков 2007: 116). Iki unijos panaikinimo Žirovičiuose jau dešimtmetį buvo plėtojama ortodoksų kultūra ir muzikinės tradicijos. 1828 m. įsteigta Žirovičių unitų seminarija, jos valdymas buvo organizuotas pagal ortodoksų dvasinių mokyklų pavyzdį. Žinoma, kad giedojimui šioje seminarijoje vadovavo kunigas Stefanas Grudzinskis. 1833 m. tuometis unitų vyskupas Josifas Semaška, keliaudamas po Lietuvos ir Baltarusijos parapijas, atvyko į Žirovičių seminariją ir inicijavo šios dvasinės mokyklos auklėtinių bažnytinio choro įsteigimą. Iš Sankt Peterburgo buvo atsiųsti Dmitrijaus Bortnianskio bažnytinių giesmių rinkiniai, Žirovičių seminarijoje

įsteigti psalmininkų kursai (Носко 2014: 97–98). Išlikę 1837 m. vyskupų prisiminimai liudija, kad Lietuvos Žirovičių seminarija tuo metu veikė pagal rusiškų ortodoksų seminarijų tvarką, joje buvo studijuojama iš tų pačių vadovėlių ir kviečiami tie patys dėstytojai. Žirovičių vienuolynas buvo nutolęs nuo katalikų vyskupijos centrų, į šią vietą prie Žirovičių Dievo Motinos ikonos keletą kartų per metus suvažiuodavo ortodoksų piligrimai. Tokio tipo švietimo sistema seminarijoje, ortodoksų pamaldos sobore, giedojimas pagal ortodoksų giesmynus (Sankt Peterburgo ortodoksų giedojimo mokyklos tradiciją liudija atsiųsti Bortnianskio kūriniai[1]) rodo tiesioginį ryšį su ortodoksų kultūra šiame vienuolyne.

Grįžtant prie vyskupijos centro perkėlimo į Vilnių reikia pabrėžti, kad administracinio Lietuvos ortodoksų vyskupijos centro įsteigimas Vilniuje tapo esminiu ir kertiniu momentu ne tik ortodoksų giedojimo, bet ir visos Ortodoksų Bažnyčios Lietuvoje istorijoje.

Atkurtoje Lietuvos ortodoksų vyskupijoje turėjo būti naujai įsteigtas ir vyskupijos choras. Vietinių choro giedotojų[2] Lietuvos vyskupijoje tuo metu nebuvo, todėl vienintelė galima išeitis – kviestinių giedotojų įdarbinimas. Tačiau choras iš kviestinių svetimšalių giedotojų buvo sunkiai įmanomas, nes ortodoksų choruose giedojo vaikai (berniukai)[3], o pagal įstatymus jų negalima siųsti į kitą vyskupiją. Vyresni seminarijų studentai giedojo tik ten, kur veikė seminarijos. Be to, šalia Lietuvos vyskupijos buvo plėtojamas kitų vyskupijų tinklas, todėl kiekviename naujame ortodoksų administraciniame taške reikėjo savo choro vadovų ir giedotojų. Arkivyskupas Josifas laiškuose tuometiniam Oršos vyskupui Vasilijui Lužinskiui rašo, kad vyskupijos choro sudarymas yra svarbus reikalas naujai atkurtoje vyskupijoje, bet jis neturi tam išteklių Vilniuje (nėra choro vadovo, Žirovičių katedros choro negalima išardyti dėl choro Vilniuje, jis dar nepakankamai „sutvirtėjęs“, o ten giedančių seminaristų negalima atskirti nuo seminarijos

1 XVII a. antrojoje pusėje – XVIII a. tampa populiarus chorinis daugiabalsis giedojimas, kuris vadinamas „itališkuoju“. Tuometis (1796–1825) Maskvos dvaro kapelos vadovas Dmitrijus Bortnianskis palaiko šią kryptį ir kuria šiuo stiliumi, svarbiausiu žanru tampa chorinis koncertas (Лозовая, Шевчук 2000).

2 Vietinio choro ar vietinių giedotojų terminas straipsnyje apibrėžiamas ne etnine ir teritorine Lietuvoje gyvenančių žmonių prasme, o pagal Ortodoksų Bažnyčios administracinį teritorinį skirstymą. Lietuvos vyskupijos vietiniais giedotojais yra vadinami Lietuvos vyskupijos teritorijoje išugdyti giedotojai. XIX a. penktajame dešimtmetyje Lietuvos vyskupijai priklausė Vilniaus, Kauno ir Gardino gubernijos, dvasinė mokykla ir seminarija Žirovičiuose (vėliau Vilniuje), todėl vietiniais Lietuvos vyskupijos giedotojais vadiname visus iš šių gubernijų kilusius ir pagrindinėse vyskupijos dvasinėse mokyklose Žirovičiuose arba Vilniuje besimokančius mokinius.

3 Moteris į bažnytinį ortodoksų chorą „priėmė“ kompozitorius Aleksandras Archangelskis XIX a. pab., savo kūriniuose keitęs berniukų balsus į moterų tam, kad ortodoksų chorai galėtų siekti geresnės techninės muzikos kokybės (Гарднер 1998: 349).

mokslų). Arkivyskupas nurodo, kad Lietuvos vyskupijai priklauso dalis Polocko vyskupijos darbuotojų, todėl jis prašo nukreipti į Vilnių vieną iš Polocko vyskupijos chorų vadovų – regentą Georgijų Kutuzovą ir kartu su juo atsiųsti nuo penkių iki dešimties jo giedotojų (Дело о образовании… 1844–1845: 27). Vyskupas Vasilijus nesutinka su šiuo prašymu ir atsakomajame laiške nurodo, kad vadovybė draudžia siųsti berniukus iš kitos vyskupijos, jie turi likti mokytis dvasinėje mokykloje ar seminarijoje pagal savo gimimo vietą. Jų išvykimui prieštarautų tėvai ir kiti giminaičiai, nes vaikai yra „jų viltis jaunystėje ir pagalbininkai senatvėje". O choro vadovo G. Kutuzovo nenori siųsti dėl jo silpnų giedojimo ir choro vadovavimo gebėjimų, abejoja, ar šis choro vadovas galėtų atlikti tokį sudėtingą darbą kuriant naują chorą Lietuvos vyskupijoje, be to, jis būtų reikalingas pačiam vyskupui rengiantis išvykti į kitą vyskupiją (Дело о образовании… 1844–1845: 29). Reaguodamas į susiklosčiusią situaciją Šventasis Sinodas Sankt Peterburge siunčia įsakymą, kuriuo į Vilnių iš Kijevo vyskupijos nukreipia 12 žmonių, išmanančių giedojimą ir arkivyskupijos pamaldų seką: 1840 m. į Vilnių vyksta choro vadovas iš Kijevo ir 12 giedotojų iš Kijevo, Černigovo, Poltavos ir Smolensko vyskupijų (Дело о образовании… 1844–1845: 31, 32). Vėliau minimos ir kitos giedotojų vietovės – Minsko, Gardino, Voluinės ir Podolsko gubernijos. Pirmasis giedotojų sąrašas dokumentuose gana ilgas – 26 giedotojai. Bosai ir tenorai buvo jau vyresnio amžiaus – nuo 18 iki 29 metų (devyni giedotojai). Kiti penkiolika giedotojų buvo nuo 10 iki 16 metų. Ne visi šie giedotojai atvyko ar pasiliko. Vėliau nurodyta mažesnė choro sudėtis – devyni 10–15 metų berniukai ir vienas 25 m. jaunuolis (Об устройстве Виленскаго… 1840: 7, 13, 14, 108). Vilniaus choro vadovas (buvęs Kijevo metropolijos choro vadovas) diakonas Dmitrijus Pavlovas ir keli giedotojai atvyko iš Kijevo vyskupijos (Об устройстве Виленскаго… 1840: 22). Dėl giedotojų trūkumo, išvykus arkivyskupui Josifui Semaškai (tuo metu Vilniuje nevyko arkivyskupo pamaldos), choras turėjo giedoti trijose vietose – Švč. Dvasios ir Šv. Trejybės cerkvėse bei Šv. Nikolajaus sobore (Об устройстве Виленскаго… 1840: 17). Pirmosios Vilniaus choro sudėties giedotojai atvyko į Vilnių be jokių būtinų daiktų. Dokumentuose pažymima, kad jie neturėjo tinkamų drabužių, batų ir kitų buičiai būtinų daiktų (chalatų, rankšluosčių, antklodžių, pagalvių, patalynės, čiužinių, kilimų, komodų, spintų, indų, šluotų, higienos priemonių – indų prausimuisi ir puodų).

Tuo metu Rusijos imperijos teritorijoje seminarijos mokiniams (ką jau kalbėti apie dvasinių mokyklų mokinius) dar nebuvo privaloma vienoda apranga. Ši tendencija įsigalėjo tik artėjant XX amžiui. Mažų miestelių ir didžiųjų miestų mokinių drabužiai skyrėsi. Didžiuosiuose miestuose mokinių apranga buvo panaši į gimnazijų mokinių aprangą, mažų miestelių mokiniams drabužiai buvo siuvami iš šeimoje turėtų daiktų. Dvasinių

mokyklų ir seminarijų mokiniai (dvasininkų vaikai) nebuvo rengiami specialiais ortodoksų dvasininkų drabužiais – „podriasnikais" (*подрясник*), kuriuos galėjo dėvėti ne tik įšventinti dvasininkai, bet ir bažnyčių patarnautojai (Беглов 2016: 123–125). Iš Vilniaus choro giedotojams pirktų daiktų sąrašo galima spręsti, kaip jie rengėsi 1840 m.: naminiai drabužiai – chalatai, apatiniai drabužiai, apatinės kelnės, kelnės, petnešos, ilgaauliai batai, liemenės, paltas (*сюртук*) ir milinis paltas (*шинель*). Buvo svarbūs ir aksesuarai – kepurė (*картуз*), kaklaraištis arba šilkinė skarelė ant kaklo, šilkinė nosinaitė ir pirštinės. Dokumentuose pateikti audeklo pavadinimai: gelumbė paltui (*сюртук*), kolenkoro pamušalas paltui (*сюртук*), gelumbės kepurės (*картуз*), pilkos spalvos gelumbė miliniams paltams, flanelės pamušalas miliniams paltams, gelumbės antklodės, odinės pagalvės, vienuolyno drobė šieno čiužiniams (*сенники*). Gelumbė, skirta giedotojų drabužiams, buvo minkštinama karštais garais specialia technologija (*декатировка*). Ši paslauga, kaip ir drabužių siuvimas, buvo apmokama atskirai. Medžiaga paltams ir kitiems daiktams buvo matuojama senoviniu matavimo vienetu – alkūnėmis (*локоть*), nors tuo metu jau buvo populiarus matavimas aršinais (*аршин*).

Visiems reikiamiems daiktams įsigyti giedotojams buvo suteikiama nuo 50 iki 100 rublių. Kodėl vieni giedotojai galėjo gauti 100, kiti tik 50 rublių, lieka neaišku. Gavę didesnę sumą paaugliai didelę dalį pinigų, nuo 30 iki 65 rublių, siunčia namo (mamai, našlaičiui pusbroliui ir kt.), gavę mažiau pinigų berniukai visą sumą išleidžia daiktams. Akivaizdu, kad giedotojų išsilavinimas tampa svarbia užduotimi. Tai patvirtina faktas, kad keli giedotojai perka smuikus (Об устройстве Виленскаго... 1840: 4–6), kurie puikiai lavina muzikinius įgūdžius ir muzikinę klausą. XIX a. Vilniuje smuikas kainavo nuo 4 iki 5 rublių. Kartu su smuikais buvo perkamos stygos ir specialios movos (*манишка*), apsaugančios kaklą grojant. Keliems vyresniems giedotojams buvo suteikta teisė į du arklius su vežiku už valdiškus pinigus (Об устройстве Виленскаго... 1840: 15). Suteiktos paslaugos ir daiktai buvo būtini apgyvendinant giedotojus Vilniuje. Vis dėlto iš sąrašo matyti, kad giedotojams buvo skirta daugiau lėšų, nei jiems buvo būtina „pragyvenimui". Didelę dalį algos kai kurie galėjo išsiųsti namo, kiti nusipirko papildomų priemonių ir aksesuarų, nes vyskupija aprūpino būtiniausiais daiktais gyvenimui Vilniuje. Pavyzdžiui, šilkinių skarelių pirkimas vietoj medvilninių rodo, kad giedotojų kostiumui buvo skiriamos išskirtinės lėšos. Toks rūpinimasis giedotojais (o galbūt ir išlaidavimas, sprendžiant iš pirmųjų vyskupijos veikimo metų) liudija svarbų jų vaidmenį Lietuvos vyskupijos plėtojimo procese. Pagrindiniu šio proceso planuotoju ir vadovu buvo arkivyskupas Semaška, kuris puikiai žinojo, kad be vyskupijos choro negalėjo vykti ir iškilmingos arkivyskupo pamaldos, iš esmės visos vyskupijos plėtra priklausė nuo tinkamai suformuoto choro. Čia ir atsiskleidžia choro svarba ortodoksų bažnytinėje kultūroje: juk

pamaldose nenaudojami muzikos instrumentai, tad giedotojų buvimas religine prasme yra gyvybiškai svarbus ir būtinas.

Išlikę arkivyskupo Semaškos laiškai Šv. Dvasios vienuolyno archimandritui Platonui rodo jo susirūpinimą Vilniaus vyskupijos choro formavimu. Arkivyskupas nuolat rašo, ką reikia padaryti, kad vyskupijos choras būtų tinkamai suformuotas. Laiškai atskleidžia jį kaip gerai išmanantį šį procesą strategą ir lyderį. Pirmiausia jis užsibrėžė tikslą – per penkerius kadencijos metus išugdyti vietinius Lietuvos vyskupijos giedotojus. Išlikusiuose 1840 m. arkivyskupo Semaškos vietinio choro formavimo planuose (Дело о образовании… 1844–1845: 35; Об устройстве Виленскаго… 1840: 70) pateikiami keli uždaviniai šiam tikslui pasiekti:

- atsiųsti į Vilnių gerai išauklėtus mokinius iš kitų vyskupijų;
- Kijevo arkivyskupui Filaretui talkininkaujant, išrinkti diakoną, kuris turėtų gerai išlavintą balsą, išmanytų arkivyskupo pamaldų seką, mokėtų giedoti iš natų ir galėtų surinkti chorą iš vietinės dvasininkijos jaunesniųjų atstovų Vilniuje;
- prašoma, kad į 1832 m. išleistą Rusijos imperijos Įstatymų kodeksą (kuris juridiškai ir praktiškai reglamentavo daugelį Ortodoksų Bažnyčios aspektų) būtų įtrauktos pataisos, kurios leistų „skolinti“ giedotojus ir kitus dvasininkijos atstovus iš kitų vyskupijų, suteiktų galimybę mokėti jiems atitinkamą algą, apgyvendinti ir kt.;
- sudaryti su giedotojais penkerių metų sutartį, po kurios, jeigu jie nenorės likti Vilniuje, išsiųsti juos į savo gimtas vyskupijas, užtikrinant Vilniuje įgytų žinių ataskaitas;
- atrinkti nuo dešimties iki penkiolikos mokinių su tinkamais balsais iš Lietuvos vyskupijos dvasinių mokyklų (Žirovičių, Borūnų ir Kobrino) ir mokyti juos giedojimo; šie mokiniai taip pat bus išlaikomi iš Švč. Trejybės vienuolyno lėšų. Po kurio laiko jie turės pakeisti iš kitų vyskupijų atvežtus giedotojus.

Kita jo užduotimi tampa įvairių vadovėlių pirkimas ir siuntimas iš kitų Lietuvos vyskupijų dvasinių mokyklų bibliotekų (minimos Borūnų ir Žirovičių bibliotekos) chorui atrinktiems mokiniams. 1840 m. mažamečiams giedotojams siunčiami rusų, slavų, graikų, lotynų gramatikos, katechezės, aritmetikos, geografijos (Arsenjevo) vadovėliai, Kornelijaus Nepoto knygos lotynų kalba (Об устройстве Виленскаго… 1840: 72). Pirmasis choro vadovas Dmitrijus Pavlovas prašo atsiųsti giesmynus, bet nenurodo konkrečių, todėl sulaukia arkivyskupo pastabos. Išlikusiame jo laiške archimandritui Platonui jis griežtai leidžia suprasti, kad ateityje dėl giesmynų siuntimo Pavlovas turi kreiptis tiesiogiai į Vilniaus Šv. Dvasios vienuolyno archimandritą Platoną, o ne ieškoti įvairių būdų, kaip pasiekti jį (arkivyskupą Josifą) asmeniškai. Galbūt tai buvo susiję su tuo, kad

tuo metu jis buvo išvykęs iš Vilniaus, nes laiškas buvo siųstas iš Sankt Peterburgo (Об устройстве Виленскаго... 1840: 79). Vėliau arkivyskupas teiraujasi, ar tikrai vyskupijoje pasirūpinta tinkamų giesmynų atsiuntimu Vilniaus vyskupijos chorui, ir pabrėžia, kad šią užklausą buvo pateikęs prieš pusę metų (kovo mėn., o laiškas datuojamas rugsėjo mėn.). Laiške jis prašo nurodyti konkrečius giesmynų pavadinimus ir klausia, ar be tinkamų natų giedotojų buvimas ir išlaikymas chore yra pateisinamas. Šis laiškas taip pat buvo siųstas iš Sankt Peterburgo. Gali būti, kad arkivyskupas daugiau nei pusę metų buvo Sankt Peterburge ir negalėjo asmeniškai stebėti choro formavimo. Kartu išryškėja jo griežtas būdas, kai kalbama apie netinkamai atliekamus darbus, kuriuos prašo atlikti jam nesant Vilniuje.

Pirmieji vyskupijos choro veiklos metai pasižymėjo gana sunkia giedotojų ir choro vadovų adaptacija. Slaptame dokumente nurodomas netinkamas kai kurių choro giedotojų elgesys (užfiksuotas dviejų mokinių girtavimas ir priekabiavimas prie daktaro Godlevskio žmonos, kuri gyveno Markučiuose ir buvo išėjusi pasivaikščioti į Rasų pievas). Po šio įvykio vadovybė nusižengusius giedotojus išsiuntė atgal į Kijevo ir Smolensko vyskupijas (Об устройстве Виленскаго... 1840: 95, 102–104). Choro vadovas Dmitrijus Pavlovas taip pat prašo grąžinti jį į Kijevą dėl pašlijusios sveikatos.

1841 m. arkivyskupas iš naujo pradeda formuoti vietinį vyskupijos chorą. Į choro vadovo pareigas pretenduoja aukšto rango specialistas – Minsko pagrindinio vyskupijos choro regentas Mitrofanas Uspenskis. Apie jo kandidatūrą rašo pats arkivyskupas Semaška (Дело о образовании... 1844–1845: 83). Būtent šio choro vadovo veikla tapo reikšminga kuriant vyskupijos chorą Lietuvoje. Uspenskis chorui vadovavo apie dešimtmetį. Vyskupijos vadovybė reikalavo, kad giedotojai būtų mokomi pagal dvasinių mokyklų programas (Об устройстве Виленскаго... 1840: 74–75), todėl iki dvasinės mokyklos atidarymo jis buvo vienintelis giedotojų mokytojas. Nuo pat pirmų dienų pastebimas jo rimtas ir profesionalus požiūris į šį darbą: rašomos pastabos apie netinkamai atrinktus giedotojus, asmeniškai ieškoma kiekvieno choro giedotojo – tam Uspenskis vyksta į Žirovičius ir Borūnus. Netinkamų giedotojų sąrašas yra gana ilgas – nurodyti 23 mokiniai, todėl arkivyskupo dvejonės dėl giedotojų tinkamumo giedoti chore tikriausiai buvo pagrįstos. Uspenskis išbraukia iš sąrašo trylika mokinių, neturinčių gebėjimų giedoti chore, pakeičia vadovėlius, iš Lietuvos vyskupijos seminarijos bibliotekos Žirovičiuose siunčia naujus vadovėlius: Šventąją istoriją, Kuminskio aritmetiką, rusų, graikų, slavų, lotynų gramatikas, lotynų, graikų chrestomatijas, katechezę, Kronibergo lotynų žodyną, Švrevelio graikų žodyną, rusų ir lotynų kalbos dailyraščius (Об устройстве Виленскаго... 1840: 80, 82).

Mokomosios literatūros sąrašas išsamesnis ir tikslesnis nei 1840 m. sąrašas, vadovėlių yra daugiau, jie parinkti kruopščiai, atsižvelgiant į praktinį jų naudojimą. Išlikę vyskupijos vadovybės prašymai Uspenskiui rodo, kad vadovybė pasitikėjo šio regento profesionalumu, turimomis žiniomis: prašoma pasilikti Žirovičiuose ilgiau, pamokyti ten esamus giedotojus, nukreipti juos tinkama vaga (Об устройстве Виленскаго… 1840: 36). Dokumentuose figūruoja dešimt mokomų giedotojų. Įdomi detalė – į chorą prašėsi būti priimamas ir regento brolis Grigorijus Uspenskis, kuris dėl „gebėjimų stokos" buvo išbrauktas iš Kalugos dvasinės seminarijos, tačiau, Vilniaus Šv. Dvasios vienuolyno archimandrito Platono žodžiais, turėjo gerą balsą (bosą), kuris ilgainiui esą dar būtų pagerėjęs (Дело о образовании… 1844–1845: 104). Vis dėlto jo paklausęs choro vadovas Uspenskis nusprendžia, kad brolio giedojimo lygis nėra pats geriausias, ir siūlo jam mažesnę algą. Kitiems profesionalesniems giedotojams numatyta didesnė alga. Galime teigti, kad giedotojai gaudavo skirtingą algą, ir ji priklausė nuo giedotojų pasirengimo lygio, balso galimybių, talento, giedojimo ir muzikinio rašto išmanymo. Giedotojų ugdymo reikalais rūpinosi Uspenskis. Kol nebuvo atidaryta Vilniaus dvasinė mokykla, jie buvo mokomi ne tik giedojimo, bet ir kitų disciplinų. 1841 m. giesmynai vyskupijos chorui buvo užsakomi iš Sankt Peterburgo: bažnytinio ciklo giedojimas iš Obichodo (*обиходное пение*) ir Panichidos giedojimas; aštuoni tribalsių ir keturbalsių pjesių sąsiuviniai; trys Piotro Turčianinovo bažnytinių giesmių harmonizacijų keturiems balsams knygos; dvi šventinių giesmių „Tave, Dieve, šlovinam" (*Тебе, Бога, хвалим*) knygos; koncertai: „Žodžius mano išgirski, Viešpatie" (*Глаголы моя внуши, Господи*), „Pamilsiu tave, Viešpatie" (*Возлюблю тя, Господи*), „Širdis mano pasiruošus, Dieve" (*Готово сердце мое, Боже*); Cherubinų giesmė; giesmė „Tėve mūsų"; septyni dvasiniai trio (Дело о образовании… 1844–1845: 99). Didžioji dalis knygų – religinės paskirties, bet būta ir dainavimo pjesių sąsiuvinių. Dokumente jų autoriai nenurodyti. Siunčiami giesmynai atitiko Sankt Peterburgo religinės muzikos tradiciją.

1844 m. naujai atsiradusiame Kauno vikariate steigiamas ir naujas Kauno vyskupijos choras. Vadovybė pageidauja, kad jam vadovautų vietinis Lietuvos ortodoksų seminarijos mokinys Michailas Čebotarius, bet jo vadovu liktų Uspenskis (Дело о образовании… 1844–1845: 169). Toks vadovų pasirinkimas tik dar labiau paryškina Vilniaus choro vadovo Uspenskio užimamą autoritetingą ortodoksų giedojimo specialisto poziciją Lietuvoje. Kaip ir naujai įsteigto Vilniaus vyskupijos choro atveju, Kauno chorui nerasta tinkamų vietinių kandidatų, todėl buvo prašoma atsiųsti jų iš gretimų vyskupijų. Giedotojai buvo kviečiami iš Černigovo vyskupijos kapelos, Podolsko ir Smolensko vyskupijų (Дело о образовании… 1844–1845: 140).

Vietinio choro formavimas Vilniuje buvo strategiškai svarbus planas plėtojant ortodoksų vyskupiją Lietuvoje. Išlikusi arkivyskupo Josifo Semaškos 1844 m. byla apie vietinių chorų sudarymą Lietuvos arkivyskupijos katedroje Vilniuje ir Kauno vikariate atveria daug šio proceso detalių (Дело о образовании… 1844–1845: 26). Byloje nurodyta, kad šie darbai prasidėjo 1840 m. gegužės 5 d., o baigėsi 1844 m. lapkričio 10 d. Tačiau šios datos negalime laikyti vietinio choro formavimo pabaiga. Nors 1844 m. chore buvo keli vietiniai giedotojai, diakonai arba vietinių vienuolynų atstovai, į Lietuvos vyskupiją vis dar buvo siunčiami giedotojai ir iš tolimų kraštų: Riazanės, Kalugos, Orlovo, Tulos vyskupijų (Дело о образовании… 1844–1845: 24, 144–147, 174). Išlikę arkivyskupo prašymai Uspenskiui atrinkti chorui iki 20 mokinių iš Slucko dvasinės mokyklos (Дело о образовании… 1844–1845: 20). Taigi byloje pažymėti 1844 metai galėjo reikšti pirmojo choro formavimo etapo pabaigą, kai jau buvo sustyguotas svarbiausio Lietuvos ortodoksų vyskupijos muzikinio kolektyvo darbas, nors didžiąją dalį giedotojų vis dar sudarė nevietinių dvasinių mokyklų mokiniai.

Situacija pasikeitė artėjant penktojo dešimtmečio pabaigai. 1849 m. giedotojus į chorą rinko speciali nepriklausoma komisija, kurią sudarė Kauno vikariato vyskupas, Šv. Nikolajaus soboro Vilniuje giedotojas, buvęs Žirovičių regentas ir Žirovičių dvasinės mokyklos darbuotojai. Chorams vadovauja ir giedotojus Žirovičiuose ir Vilniuje moko Uspenskis. Toks ilgalaikis regento darbas Vilniuje gali reikšti, kad šis vadovas galėjo formuoti ar prisidėti prie atitinkamos vietinės giedojimo tradicijos Lietuvos vyskupijoje formavimo. Nėra tikslių duomenų, iš kur atvyko kiekvienas giedotojas, bet minimos Drohičino ir Kameneco vietovės. Iš Žirovičių dvasinės mokyklos atrinkti devyni giedotojai perkeliami mokytis į Vilniaus dvasinę mokyklą (Дело о избрании… 1849: 4). Tai reiškia, kad 1849 m. pirmą kartą nuo choro formavimo pradžios nėra nė vieno kviestinio giedotojo iš kitų vyskupijų. Visi Vilniaus vyskupijos choro giedotojai yra atrinkti iš Lietuvos vyskupijos dvasinės mokyklos – Žirovičių. Jie gyvena Vilniuje ir mokosi Vilniaus dvasinėje mokykloje. Ugdo juos giedojimo specialistas Mitrofanas Uspenskis, jo kaip Lietuvos vyskupijos choro vadovo stažas tuo metu yra aštuoneri metai. Atrinkti mokiniai buvo kilę iš gretimos Gardino gubernijos, kuri tuo metu priklausė Lietuvos vyskupijai. Taigi Ortodoksų Bažnyčios administracinio teritorinio skirstymo kontekste galime teigti, kad būtent nuo tada Lietuvos vyskupijos choras tampa vietiniu muzikiniu kolektyvu ir gali reprezentuoti Lietuvos vyskupijos „vietinę“ muzikinę kultūrą.

Verta paminėti, kad kai kurie iš Žirovičiuose atrinktų giedotojų nevyksta į Vilnių; išlikę jų tėvų prašymai nesiųsti mažamečių vaikų į Vilnių, pagrindinė priežastis – netinkama sveikata, silpnas kūno sudėjimas, neišvystyta krūtinė ilgalaikiam giedojimo praktikavimui (Дело о избрании… 1849: 12, 13, 39). Iš šių prašymų galima spręsti, kad

1849 m. giedojimas Vilniaus vyskupijos chore kėlė mažamečių vaikų tėvų susirūpinimą, jie nenorėjo išleisti jų į svetimą Vilniaus kraštą. Šiuo atveju reikėtų nuodugniau aptarti Vilniaus vyskupijos choro vadovo Mitrofano Uspenskio vaidmenį giedojusių berniukų atžvilgiu. Tuo metu choro vadovas turėjo atstoti giedotojams mokytoją, prižiūrėtoją ir tėvą. Iš dokumentų matyti, kad choro vadovo vaidmuo neapsiribojo tik vadovavimu giedojimui per pamaldas ar ugdymo veikla. Uspenskis atstovavo giedotojų interesams, siūlė pakelti algą, rūpinosi kasdienių svarbių daiktų, drabužių ir t. t. pirkimu, stebėjo choro giedotojų gebėjimus ir balsus, prireikus keitė jų sudėtį. Minimi ir mažamečiai giedotojai, kuriems buvo būtina mokėti, kad jie galėtų aplankyti tėvus arba tiesiog nusipirkti saldumynų gyvenimui toli nuo namų pajvairinti (Об устройстве Виленскаго… 1840: 57). Choro vadovas atsakingai žiūrėjo į savo pareigas, o pavyzdys apie pinigus mažamečiams giedotojams rodo, kad jis buvo labai žmogiškas ir protingas vadovas, kuriam rūpėjo ne tik materialinė, bet ir psichologinė giedotojų būklė. Be gramatikos, aritmetikos ir kitų ugdymo dalykų, dvasinėse mokyklose buvo dėstomas intensyvus giedojimo kursas. Išlikę 1842 m. dokumentai rodo, kad mokiniai kiekvieną dieną turėjo po du giedojimo užsiėmimus, iš viso trukusius tris valandas (Об устройстве Виленскаго… 1840: 58). Greta pamokų savaitgaliais jie turėjo dalyvauti ir giedoti pamaldose, todėl atitinkamos premijos ar algos pakėlimas galėjo būti sudėtingo mokymosi motyvacija.

Ortodoksų muzikinis gyvenimas, dėl XIX a. penktajame dešimtmetyje išugdytų vietinių giedotojų įgavęs pagreitį, plėtojamas ir toliau. Per Viešpaties krikšto šventę pradėtos organizuoti procesijos per Vilniaus senamiestį – nuo Šv. Dvasios vienuolyno iki Vilnelės, su giedojimu, varpų skambesiu ir upės vandens šventinimu. Neretai prie šių procesijų prisijungdavo ir kitų konfesijų atstovai (Литовские епархиальные ведомости 1863: 15–16). Buvo vertinama Lietuvos parapijų būklė, į jas siunčiami giesmynai ir kitos bažnytinės knygos (Ibid.: 59). Intensyviai steigiamos parapinės mokyklos, į jas nukreipiami mokytojai, kurie kartais turėjo mokytis ir lietuvių kalbos, kad galėtų vaikus mokyti ortodoksų giedojimo (Литовские епархиальные ведомости 1864: 838). Visi šie procesai galėjo vykti dėl carinės okupacijos metais taikytos rusifikavimo politikos Lietuvoje. Nors ir nebuvo stengiamasi visus lietuvius paversti ortodoksais, Katalikų Bažnyčiai spaudžiant, suintensyvėjo Ortodoksų Bažnyčios plėtra Lietuvoje ir visi kiti su tuo susiję ortodoksų kultūros plėtros procesai.

Išvados

Apibendrindami pateiktą medžiagą galime teigti, kad Lietuvos ortodoksų vyskupijos choro raida XIX a. penktajame dešimtmetyje pasižymėjo vietinių giedotojų paieška ir ugdymu. Lietuvos vyskupijos choro formavimas vyko nuo 1840 iki 1849 metų. Pirmasis choras, sudarytas tik iš vietinių Lietuvos vyskupijos giedotojų, buvo suformuotas 1849 metais. Įgyvendinant vietinio choro idėją buvo naudojamos įvairios strategijos: patyrusių giedotojų iš kitų vyskupijų kvietimas; tinkamo choro vadovo paieška; vietinių Lietuvos vyskupijos dvasinių mokyklų mokinių rengimas giedojimui chore; giedojimo ugdymo programų sudarymas; tinkamų giesmynų chorui siuntimas; vietinės Vilniaus dvasinės mokyklos įkūrimas. Visus šiuos uždavinius planavo ir vietinio choro formavimo procesui nuo pat pradžių vadovavo Lietuvos vyskupijos arkivyskupas Josifas Semaška, kuris preciziškai stebėjo ir rūpinosi šio choro plėtra. Įvairius administracinius reikalus tvarkė Šv. Dvasios vienuolyno archimandritas, vėliau – Kauno vikaras Platonas. Pagrindiniu vyskupijos choro formavimo vykdytoju galime laikyti buvusį Minsko vyskupijos choro vadovą Mitrofaną Uspenskį, kuris ne tik pasižymėjo išskirtinio ortodoksų giedojimo specialisto ir choro vadovo kompetencijomis, bet ir rūpinosi giedotojų materialine bei psichologine gyvenimo gerove Vilniuje. Giedotojų ugdymo procesas vyko pagal ortodoksų dvasinių mokyklų programas, jam vadovavo choro vadovas Uspenskis.

XIX a. penktajame dešimtmetyje įkurtoje Vilniaus dvasinėje mokykloje galėjo mokytis Lietuvos vyskupijos giedotojai. Tuo metu veikė ir kita svarbi Lietuvos vyskupijos Žirovičių dvasinė mokykla, kurioje Lietuvos vyskupijos chorui rinko giedotojus ir dėstė Uspenskis. Išlikusios dvasinių mokyklų giedojimo programos rodo intensyvų praktinio giedojimo ir įvairių teorinių disciplinų kursą, kurį turėjo išeiti kiekvienas mokinys. Didžiąją dalį vyskupijos choro XIX a. sudarė 9–15 m. vaikai ir paaugliai, mažesnę dalį – jaunuoliai nuo 18 iki 25 metų. Choro vadovai rūpinosi giedotojų išsilavinimu, elgesiu, drabužių, batų ir kitų reikalingų daiktų įsigijimu. Visi būtini daiktai buvo perkami iš vyskupijos lėšų, giedotojų ugdymas dvasinėje mokykloje buvo nemokamas. Sudėtingas ugdymo procesas ir gyvenimas svetimame Vilniuje buvo motyvuojamas atitinkama giedotojų alga, kuri priklausė nuo jų giedojimo įgūdžių ir talento, o vėliau ir nuo amžiaus (mažiausiems giedotojams taip pat buvo mokamas nedidelis atlygis, kad jie galėtų aplankyti tėvus ir turėtų dienpinigių asmeninėms reikmėms).

Įteikta 2021 11 11
Priimta 2021 12 08

LITERATŪRA

Беглов, А. Один день православного семинариста: повседневная жизнь российских семинарий во второй половине XIX – начале XX вв. по воспоминаниям современников. *Религиозное образование в России и в Европе в конце XIX – начале XX в.* Под ред. Е. Токаревой, М. Инглота. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016, p. 114–140; prieiga per internetą: https://www.academia.edu/32323186 [žiūrėta 2021 12 14].

Гарднер, И. *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*. Т. 2. Сергиев Посад: Московская Духовная Академия, 1998.

Извеков, Н. *Высокопреосвященный Иосиф (Семашко) митрополит Литовский и Виленский*, 1889. Репринтное издание – Киев: Киевский Свято-Введенческий мужской монастырь, 2007.

Лозовая, И.; Шевчук, Е. История русского церковного пения. *Православная Энциклопедия*. Том «Русская Православная Церковь», 2000, p. 599–610; prieiga per internetą: https://www.academia.edu/35054354 [žiūrėta 2021 12 14].

Носко, М. *Униатская Церковь в первой трети XIX века. Движение к воссоединению с православием*. Минск: Свято-Елисаветинский монастырь, 2014.

Дело о избрании некоторых учеников в певчий Литовский Архиерейский хор и об увольнении их из онаго, 1849. *Lietuvos valstybės istorijos archyvas*, f. 610, ap. 1, b. 349, l. 4, 12–13, 39.

Дело о образовании певчих Архиерейских хоров Литовскаго и Ковенскаго, 1844–1845. *Lietuvos valstybės istorijos archyvas*, f. 605, ap. 2, b. 697, l. 20, 24, 26–27, 29, 31–32, 35, 83, 99, 104, 144–147, 169, 174.

Дело о ссылке священника Речицкой Николаевской церкви Т. Адамачного в Виленский монастырь за пьянство, 1810. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 1810.

Литовские епархиальные ведомости, 1863. *Baltarusijos nacionalinė biblioteka*, šifras – Зок. 16419, p. 15–16, 59.

Литовские епархиальные ведомости, 1864. *Baltarusijos nacionalinė biblioteka*, šifras – Зок. 16419, p. 838.

Обвинение иеромонаха Сурдецкого Свято-Духова монастыря (Ковенской губ.) в непорядочном поведении, 1814–1815. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 3516.

Об устройстве Виленскаго Архиерейскаго певческаго хора, 1840. *Lietuvos valstybės istorijos archyvas*, f. 610, ap. 1, b. 349 (nepažymėta archyvo vidinė byla Nr. 24, turi atskirą numeraciją), l. 4–7, 13–15, 17, 22, 24, 36, 57–58, 70, 72, 74–75, 79–80, 82, 102–104, 108, 140.

Опись монастырей в Евье, Кронис, 1808–1813. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 2047.

О ремонте Виленского монастыря, 1813–1817. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 2895.

О ремонте Виленского монастыря, 1822–1825. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 6200.

Перевод пономаря Гродненского Софийского собора А. Сулковского в Евейскую Успенскую церковь (Трокского пов. Вилен. губ.) за пьянство, 1818. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 4565.

Перемещение священников и других в Евейском Успенском монастыре (Трокского пов.) и Кронского Троицкого Ковенского пов., 1807–1808. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 1961.

Посылка архимандрита Пинского Богоявленского монастыря Лазаря, дьякона Минского Петропавловского кафедрального собора В. Конопасевича, псаломщика Похиленнова и певчихв г. Вильно для встречи императора на случай его проезда через город, 1812–1813. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 2776.

Рапорт настоятеля Виленского монастыря Иоила о смерти в г. Вильно просившего подаяния протоиерея Д. Деканазова, 1822. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 5662.

Рапорт о разграблении французскими войсками Виленского, Брестского Симеонского, Дрогичинского Троицкого монастырей, 1813. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 2898.

Ссылка дьячка Ф. Лисовского из Минского Петропавловского в Виленский монастырь за пьянство, 1815–1816. *Baltarusijos valstybės istorijos archyvas*, f. 136, ap. 1, b. 3557.

Peculiarities of the formation of the Vilnius Christian Orthodox Choir in the 19th century

SUMMARY. Restoration of the Lithuanian Orthodox Diocese in 1840 and the establishment of its main center in Vilnius became an essential and crucial moment in the history of Orthodox chanting in Lithuania. But the situation of Orthodox chanting at that time did not allow the formation of a diocesan choir composed only of local singers. The scarcity of local singers was felt for some time after the diocese was established. Analyzing the documents of the Orthodox Diocese from the 1840s kept in the Lithuanian State Historical Archive, it was noticed that the problem of forming a local choir had to be resolved as soon as possible, which was a priority issue in the newly established diocese. The diocesan choir became local in about a decade. To achieve this goal, chanting specialists from other dioceses were invited to Vilnius, an education system was being developed, a Vilnius spiritual school was established, the Žirovičiai Spiritual School and the Seminary of the Lithuanian Diocese in Žirovičiai (later moved to Vilnius) operated. Singers from other dioceses were eventually replaced by students from local spiritual schools. The process of forming the local Vilnius choir was led by Archbishop Josif Semaška, and the main executor of this process was Mitrofan Uspenskis, the leader of the diocesan choir from Minsk. The aim of the research is to investigate the peculiarities of formation of the local Vilnius Orthodox choir and to discuss the sociocultural realities of Orthodox singers in Vilnius in the 1840s. The article uses historiography, analytical comparative and source analysis methods.

KEYWORDS: Orthodox singing in Lithuania, 19th c. documents of the Lithuanian Orthodox Diocese, choir of the Lithuanian Orthodox Diocese in Vilnius.

ISSN 2351-4744

Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos

Imantas Jonas ŠIMKUS

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Vienos muzikos ir scenos menų universitetas

ANOTACIJA. Straipsnio tikslas – apžvelgti dirigento analizės fenomeną ir jos taikymo sąlygas. Disputas, ar partitūra turi būti interpretuojama, ar realizuojama, yra reikšmingas dirigento analizės taikymui. Ne mažiau svarbus yra kūrinio žanras, opuso sukūrimo, kultūrinio konteksto aplinkybės, epocha, atlikimo tradicijos, individualūs kompozitorių notacijos žymėjimo būdai. Atsižvelgiant į šiuos aspektus, taip pat remiantis moksline literatūra ir įvairių „dirigavimo mokyklų“ patirtimi, siekiama atskleisti dirigento analizės taikymo kompleksiškumą, apibrėžti *dirigento analizės* sampratą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: dirigento analizė, interpretacija, realizacija, dirigavimas, komunikacija.

Įvadas

Maurice'as Ravelis teigė, kad jo muzika yra sukurta būti realizuojama, o ne interpretuojama[1]. Tai pastebima ir kompozitoriaus opusų partitūrose: aiškios ir konkrečios atlikimo nuorodos fiksuoja laisvos interpretacijos ribas[2]. Ravelio mintis atveria platų diskusijos horizontą. Kyla klausimas, kokiais būdais ir į kokius dėmenis atsižvelgę galime tikslingai taikyti „dirigento analizę“ siekdami kokybiškos interpretacijos. Partitūros interpretavimo ar realizavimo disputas yra reikšmingas dirigento analizės taikymui, lygiai taip pat kaip kūrinio žanras, opuso sukūrimo, kultūrinio konteksto aplinkybės, epocha, atlikimo tradicijos, individualūs kompozitorių notacijos žymėjimo būdai. Atsižvelgdami į šiuos aspektus galime apytikriai įvardyti konkrečios partitūros realizacijos tikslumą bei interpretacijos laisvės galimybes. Gvildenant šiuos klausimus pirmiausia tikslinga apskritai apžvelgti dirigento analizės fenomeną bei diriguojančiojo komunikacinį vaidmenį kolektyvinio muzikavimo požiūriu.

1 „Il ne faut pas interpréter ma musique, il faut la réaliser“ (Scheller 1997, cit. iš Konttinen 2008: 206).

2 Tai patvirtina ir šio tyrimo autorius, kuriam meno projekto metu, atliekant kompozitoriaus antrąją „Dafnis ir Chloja“ siuitą, teko susidurti su griežtai notacija apibrėžtomis Ravelio metroritminėmis struktūromis. Atliekamą siuitą galima rasti internete: https://www.youtube.com/watch?v=E_moU39snFg (Lietuvos nacionalinės filharmonijos didžioji salė, 2020 m. rugsėjo 11 d., atlieka Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus).

Nuo analizės prie praktikos

„Dirigento analizės“ sąvoka gali būti suprantama skirtingai. Būtų galima manyti, kad kalbant apie dirigento analizę galvoje turima nuodugni partitūros analizė, kuri nelabai kuo skiriasi nuo muzikos analitikų siūlomų analizės metodų (pvz., Heinricho Schenkerio analizės). Tačiau šie dalykai nėra tapatūs. Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesoriaus Johanneso Wildnerio teigimu, „Dirigento analizė nėra tapati tradicinei analitinei analizei. Ji yra išskirtinai praktinė“ (Wildner 2021)[3]. Pasak profesoriaus, analizuodami dirigentai turi galvoti, kaip projektuoti savo kūno judesius, kad būtų sukurta sinchronizuota muzikų reakcija, realizuojanti bendrą muzikinį paveikslą: „Dirigento analizė neturi nieko bendro su formos, harmonine ar labai įdomia, tačiau kartais įgrystančia Schenkerio analize. Turime pripažinti, kad tai, ką mūsų kūnas turi sukurti, ir tai, ko mums reikia kaip dirigentams, analizės kontekste gali pasirodyti gana paprasta ir net beveik primityvu. Tačiau mums privalu žinoti, ką turime analizuoti. Taigi, ką turime daryti su savo rankomis, veidu, kūnu, kad realizuotume muzikinį naratyvą.“ Dirigentams analitinė (harmoninė, formos, Schenkerio) analizė tam tikra prasme yra antrojo lygio analizė. Žinoma, ji padeda atlikimui, tačiau pirmiausia dirigentai analizuoja laikinius, t. y. metroritminius, įvykius, nes rankomis perteikiama laikinė informacija. Dėl šios priežasties dirigento, kaip kolektyvinio atlikimo sinchronizavimo garanto, taikoma analizė pasižymi tam tikru specifiškumu, kai esminiu analizės objektu skiriamas laikinis muzikos įvykių dėmuo, fiksuotas partitūroje. Kitaip tariant, dirigento analizės objektas yra metroritminių įvykių eiga, arba fabula. Anot suomių muzikologės Anu Konttinen, *dirigento analizės* terminas neegzistuoja, veikiau tai yra sąvoka, kuri gana tiksliai apibūdina partitūrų analizės metodo turinį – metodą, kuris gali būti aptinkamas skirtinguose atliekamų analitinių tyrimų, susijusių su partitūros skaitymu, veikaluose. Ši sąvoka nusako tiek dirigentų hipotetiškai naudojamą analizės tipą, tiek visą analitinį partitūrų nagrinėjimo ir atlikimo procesą (Konttinen 2008: 207). Negalėtume paneigti, kad dirigentai gilinasi ir į kitus labai svarbius kompozicijos aspektus: kūrinio sukūrimo aplinkybes, istorinį kontekstą, atlikimo tradicijas, notacijos ypatumus.

Šie dėmenys lemia dirigento analizės taikymo būdą, tačiau nėra tai, kas vadintina „dirigento analize“.

Gestų eigos planavimas vyksta partitūros analizės metu, t. y. prieš pirmąją repeticiją. Dirigentai išsamiai analizuoja partitūrą, svarbiausią reikšmę teikdami ritminiam atlikimo

3 Čia ir toliau pateikiama medžiaga iš interviu su Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesoriumi Wildneriu, kuris tyrimo autoriaus buvo atliktas 2021 m. gruodžio 2 d. Vienos muzikos ir scenos menų universitete. Visas interviu saugomas asmeniniame publikacijos autoriaus archyve.

komponentui. Pasak Johno Rinko, „ritmas yra kiekvieno mūsų nustatyto parametro [muzikinio – I. J. Š.] ir jų potencialios sąveikos atlikimo metu supratimo raktas“, arba, kaip teigė Wallace'as Berry'is, „viskas yra ritmas“ (Rink 2015: 143). Viskas reiškiasi laike per ritmą: aukštis, artikuliacija, dinamika ir kiti muzikiniai parametrai yra tam tikros ritminės trukmės. „Dėl muzikos priklausomumo nuo laiko muzikinė struktūra visų pirma turėtų būti suprantama kaip procesas, o ne „architektūra“, ypač atlikimo atžvilgiu“ (Rink 2015: 129). Partitūros analizė pirmiausia turi būti tikslingai nukreipta muzikinių procesų, vykstančių laike, įsisavinimui ir perteikimui, todėl publikacijos autoriaus aptariami muzikiniai procesai pabrėžtinai vadinami laikiniais, kaip galintys reikštis tik laike[4].

Svarbu pabrėžti, kad „partitūros analizė neturi būti griežtai baigtinė repetavimo su orkestru metu“ (Konttinen 2008: 185). Dėl egzistuojančio atgalinio diriguojančiojo ir kolektyvo ryšio „išlieka galimybė, kad visas projektas gali pasisukti skirtinga linkme, nei buvo tikėtasi“ (ibid.). Atliekamą partitūros analizę dirigentai dažnai suvokia kaip kolektyvinę, nes pirmiausia siūloma, o vėliau tikrinama, ar tokiu būdu yra patogu muzikuoti. Tai pabrėžia ir Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro meno vadovas ir dirigentas Modestas Pitrėnas: „Dirigento analizė yra atliekama ne sau, o kolektyvui. Visi mano sprendimai yra priimami ne dėl paties egoistinio poreikio, kad rankos gražiai atrodytų, o dėl logiško, neprievartinio muzikos skambėjimo. Dirigentas preparuoja kūrinį lyg ne sau. Taip jau yra bent jau mano atveju ir manau, kad taip turėtų būti apskritai. Jei analizė būtų atliekama tik sau, dirigentas atliktų visai kitus pažymėjimus. Analizė atliekama, kad pirmiausia būtų patogu muzikams, bandoma prognozuoti, atsižvelgti, kaip muzikai žiūrės į savo partiją, nuo to priklauso ir kaip muzikinę medžiagą, faktūrą suprantamai

4 Šiuo atveju susiduriame su paradoksu. Atlikdamas griežtai laikines muzikines struktūras muzikas turi gebėti sukelti estetinę patirtį, kuri, anot Arthuro Schopenhauerio, galima tik praradus laiko ir erdvės suvokimą, esant už laiko ribų. Interpretuodamas kūrinį atlikėjas dažnai turi atsisakyti savo paties estetinio malonumo patyrimo, nes negali sau leisti prarasti laiko suvokimą. Ypač tai pasakytina kalbant apie kolektyvinį muzikavimą, kai kolektyvo nariai nuolat privalo galvoti apie garso sinchronizavimą. Dėl šios priežasties kolektyvo muziką turėtume pagarbiai traktuoti kaip estetinio potyrio subjekto – klausytojo – labui atliekamą didžią tarnystę. Čia ir slypi atsakymas į klausimą, kiek muzikas, siekdamas ryškios ekspresijos, atlikimo metu gali sau leisti pasinerti į vadinamąjį transą. XXI amžius pažėrė pulką dirigentų, kurie siekdami įtaigos ignoruoja nuoseklią techninių gestų eigą. Tuomet dažnai kenčia net ir profesionaliausių pasaulio kolektyvų sinchronizacijos kokybė. Dėl sinchronizuoto atlikimo neretai vadinamajam šešėliniam ansambliui tenka perimti vadovavimą kolektyvui. Taigi dirigentas negali visiškai pasinerti į estetinį malonumą dėl galimo pavojaus atlikimo kokybei ir klausytojų estetinei patirčiai. Dirigentas pirmiausia yra kolektyvinės sinchronizacijos garantas, ir tik per ją atsiveria didesnė galimybė klausytojams sužadinti estetinį malonumą ir tapti *pontifex*, kuris visada buvo suvokiamas kaip atliekantis tarnystės funkciją / misiją, o ne siekiantis savojo malonumo. Plačiau šia tema žr. autoriaus publikaciją „Menas kaip transcendentalinis mokslas“ (*Muzikos barai* 2021, 9–12).

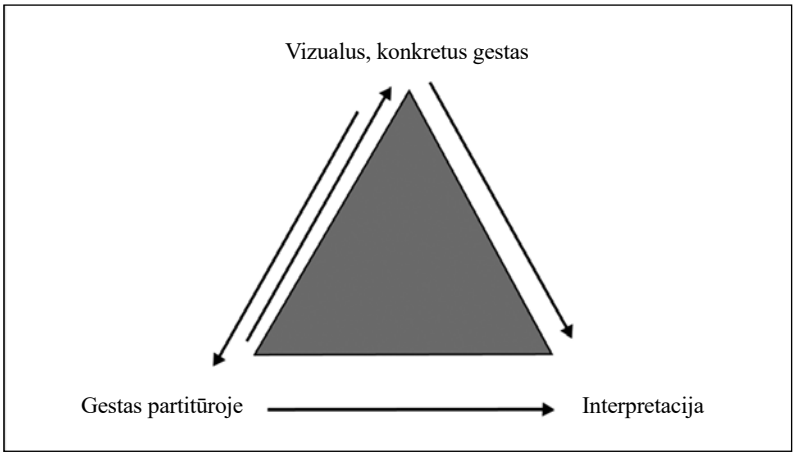
išdėstysime savo judesiuose“ (Pitrėnas 2021)[5]. Dirigentai atlieka analizę, dirbdami su vidine klausa arba su skirtingais įrašais, kurie atveria turtingesnį, platesnį interpretacinį kontekstą. Tam tikros vietos, keliančios daugiau klausimų, per repeticijas išbandomos keliais būdais, kol galiausiai priimamas optimaliausias sprendimas, garantuojantis atlikimo kokybę. Aptardamas atlikimo analizės perspektyvą muzikologas Rinkas pažymi, kad „nė viena analizė negali būti išsami, neįmanoma vien žodžiais apibūdinti atlikėjų muzikinį supratimą ir veiksmų esmę. Nors šiuo požiūriu bet kokia analizė bus bergždžia, tačiau, kaip pastebėjau, ji vis tiek gali būti vertinga ir naudinga. Visuomet būtina aiškiai pripažinti pateiktos analizės tikslus, jos apribojimus ir teigiamus požymius“ (Rink 2015: 145). Natūralaus muzikinio vyksmo situacija turi atsispindėti partitūros analizės žymenyse. Dėl to reikia kurti lanksčius analizės metodus, kurie nekaustytų muzikinės tėkmės, o, priešingai, padėtų jai atsiskleisti. „Muzikinė notacija („partitūra“) išlieka svarbi visais etapais, tačiau ją reikia aiškinti atsižvelgiant į praktiką ir realų atlikimo laiką“ (ibid.).

Kartais muzikinė situacija keičiasi ne tik repeticijos, tačiau ir koncerto metu, todėl dirigentas privalo būti viskam pasiruošęs, net ir tam, kad gali tekti nesilaikyti savo paties sudaryto gestų plano. Jei muzikuojant staiga kyla situacija, kai partitūros analizės rezultatų pritaikymas kelia realų pavojų pasirinktos interpretacijos kokybei, reikia priimti spontaniškąą sprendimą: „Dirigentui gali tekti nuspręsti, ką keisti per repeticijas ir gal net koncertą. Ne tik techniniai ir ekspresyvūs, bet taip pat individualūs ir žmogiškieji elementai yra esminė proceso dalis“ (Konttinen 2008: 185, 186). Dėl šių priežasčių dirigento analizės taikymo būdai gali nuolat kisti atsižvelgiant į kintančias aplinkybes ir kontekstą.

Semiotiniai ir socialiniai gestų komunikacijos tipai

Anu Konttinen išskiria du semiotinius gestų komunikacijos tipus. Pirmąjį sudaro partitūra, dirigentas ir orkestras, kitaip tariant – viskas, kas susiję ir vyksta scenoje. Antrasis įtraukia ir koncertų salėje esančią publiką: „čia komunikacinė situacija tokia skirtinga, kad negali būti analizuojama tais pačiais principais kaip buvusi (socialinė, tačiau ir privati)“ (Konttinen 2008: 86). Tyrėja pabrėžia, kad ta pati atlikimo situacija turi būti analizuojama iš dviejų skirtingų teorinių perspektyvų. Jos pasirinktas semiotinis trikampio modelis geriausiai reprezentuoja komunikacijos dalyvius ir jų tarpusavio ryšius. Metroritminės fabulos interpretacijos tyrimui aktualus pirmasis muzikologės modelis: partitūra–dirigentas–orkestras.

5 Čia ir toliau pateikiama medžiaga iš 2021 m. rugsėjo 21 d. interviu su Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro meno vadovu ir vyr. dirigentu Modestu Pitrėnu (autoriaus asmeninis archyvas).



1 pav. Semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos trikampis (Konttinen 2008: 87).

Pavyzdyje (1 pav.) matome tris semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos dėmenis: partitūroje fiksuotą gestą, vizualų, konkretų gestą ir interpretaciją. Kitaip tariant, interpretacija yra gyvai skambantis orkestro atlikimas, vizualus gestas – praktinis dirigento dirigavimas, gestas partitūroje – sintaksinė partitūros informacija. Metroritminės fabulos tyrimui šis modelis yra parankus, tik gestas partitūroje būtų tiesiogiai įvardijamas kaip dirigento pažymimi gestai partitūrose, vizualus gestas – jo praktiškai diriguojami gestai, interpretacija – kolektyvinis atlikimas. Taigi gestas partitūroje yra sintaksinė kūrinio informacija, metroritminė fabula, vizualus gestas – praktiškai atliekama pulsacinė fabula, o interpretacija – kolektyvinis atlikimas kartu interpretuojant metroritminę ir pulsacinę fabulą[6]. Kolektyvo dalyviai metroritminę fabulą interpretuoja regėdami du šaltinius – praktiškai matomą partiją / klavyrą ir dirigento rodomus gestus. Dirigento rodomi gestai

6 Metroritmo ir pulsacijos sąvokų skirties problema dirigavimo mene yra itin aktuali, nes šios sąvokos dažnai netiesiogiai yra tapatinamos. Atlikdamas kūrinį dirigentas manualine technika teikia informaciją apie judėjimą, kūrinio pulsaciją, kitaip tariant, formuoja pulsacinę fabulą. Partitūroje dirigentas interpretuoja ne pačią pulsaciją, o notacija fiksuotą metroritmą. Metroritmo interpretacijos rezultatas yra praktiškai manualine technika perteikiama pulsacija. Svarbu pabrėžti šią sąvokų skirtį, kadangi metroritmas ne visada tiesiogiai sutampa su realiai pulsuojančia muzikos tėkme. Jau kalbėdami apie metrinį vienetą – takto metrinę dalį, regime skirtumą su pulsaciniu vienetu – tvinksniu. Tarkime, 9/8 metrą greitesniu tempu diriguojant 3 dalių dirigavimo schema, antrasis diriguojamas tvinksnis sutampa su antrąja schemos dalimi, o antroji takto metrinė dalis teoriškai yra antroji takto aštuntinė garso trukmės vertė. Ta pati skirtis regima ir interpretuojant hemiolę, du 3/4 taktus sujungiant viena 3 dalių dirigavimo schema. Taip dvi takto metrinės dalys atitinka vieną diriguojamą tvinksnį. Todėl klaidinga dirigavimo schemas vadinti metrinėmis (pvz., keturių metrinių dalių dirigavimo schema), nes metrinės dalys ne visuomet sutampa su praktiškai diriguojamais tvinksniais.

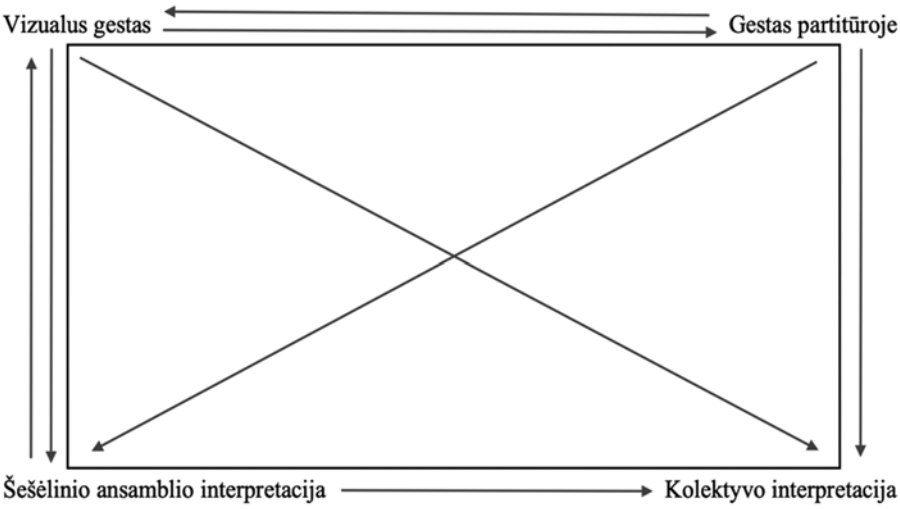
padeda atlikėjams vieningai interpretuoti metroritminę fabulą sinchronizuojant garsus kartu – taigi metroritminė fabula yra interpretuojama ir per pulsacinę (dirigento rodomą) fabulą. Dirigentai kažkiek gali keisti atlikėjų partitūros interpretaciją, todėl 1 pav. matomas abipusis metroritminės ir pulsacinės fabulos komunikacijos, įtakos ryšys.

Įdomu, kad Anu Konttinen semiotinis komunikacijos aiškinimas nurodo gana tikslų dirigento vaidmenį kolektyvinio muzikavimo interpretacijoje. Visi kolektyvo muzikai skirtingai interpretuoja partitūrą, o dirigentas šias interpretacijas vienija. Pasak muzikologo Richardo Ashley, kolektyviniame atlikime yra svarbus abipusis komunikacijos ryšys. Klaidinga galvoti, kad dirigentas atlikėjams tik primeta savo valią: „Dirigento ir ansamblio santykiai neadekvačiai suprantami kaip esantys vienos krypties, kai dirigentas siunčia nurodymus kolektyvui, vengdamas bendradarbiavimo su kartu dirbančiais muzikais. Iš tiesų dirigento ir kolektyvo santykiai turėtų būti suvokiami kaip kupini įsiklausymo ir bendradarbiavimo“ (Ashley 2000). Dėl šių komunikacinių ypatybių dirigentas turi nuolat stebėti ir vertinti atlikėjų interpretacinius sprendimus ir reikalui esant juos taisyti. Tai daroma pirmiausia siekiant sinchronizuotos interpretacijos.

Šešėlinis ansamblis kaip kolektyvinės komunikacijos dėmuo

Muzikuojant mažam ansambliui dirigentas dažniausiai nėra būtinas, čia veikia saviti komunikavimo dėsniai. Juos plačiai nagrinėja Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė meno tyrime „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“ (2019). Tarp ansamblio narių komunikacija vyksta pasitelkus kūno gestikuliaciją. Gestai perteikiami stryku, mimika, įvairiais kūno narių judesiais, pirmiausia identifikuojančiais pulsaciją. Gestikuliacija, būdinga ansambliniam atlikimui be diriguojančiojo, naudojama ir kolektyviniame muzikavime su dirigentu. Dažniausiai gestai pastebimi tarp lyderiaujančių orkestro muzikų – jų gestų raiška padeda sinchronizuoti bendrą atlikimą. Šis svarbus gestinio komunikavimo aspektas lemia, kad sprendimo galią dėl kolektyvinio muzikavimo interpretacijos turi orkestro koncertmeisterių grupė. Tyrėjas Phillipas Murray Dineenas, stebėdamas kanadiečių orkestro darbą, išskyrė šias lyderiaujančių atlikėjų pozicijas: orkestro koncertmeisterį, pirmąją fleitą, pirmąjį kontrabosą, pirmąjį trimitą ir timpanistą. Jis teigia, kad „koncerto ir repeticijos metu šių atlikėjų nuolatinį akių kontaktą papildė veido mimika ir kūno judesiai. Kiti orkestro nariai perėmė šios grupės pastebėjimus, ir kartais (kai dirigentas diriguodavo neaiškiai ar suklysdavo) ši šešėlinė organizacija išgrynindavo laikinį kolektyvo vadovavimą mažų gestų rinkiniu (įskaitant tvinksnių indikacijas galvos linktelėjimu)“ (Dineen 2016: 140). Muzikologo įvardijamo *šešėlinio ansamblio* sudėtis, atsižvelgiant į skirtingų kolektyvų atlikimo praktikas, gali skirtis.

Jei šešėlinį ansamblį laikysime svarbiu semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos dalyviu, Konttinen siūlomo semiotinio trikampio modelio nepakaks siekiant detaliau paaiškinti kolektyvinio atlikimo gestų komunikacijos ryšius. Šiam tikslui reikėtų kitos semiotinių ir socialinių gestų komunikacijos ryšių schemos. Prie metroritminės informacijos partitūroje, dirigento praktinio vizualaus gesto ir kolektyvo interpretacijos prisidės ketvirtas – šešėlinio ansamblio (koncertmeisterių grupės) – dėmuo. Šiuos komunikacinius kolektyvinio muzikavimo ryšius tinkamiausiai atskleistų geometrinė keturkampio schema.



2 pav. Semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos keturkampis

Kaip ir Konttinen semiotiniame ir socialiniame gestinės komunikacijos trikampyje, vizualus gestas (2 pav.) čia yra muzikavimo metu praktiškai atliekami dirigavimo gestai. Gestas partitūroje – tai metroritminė (arba ir pulsacinė[7]) informacija dirigento partitūroje ir atlikėjų partijose / klavyruose. Dirigento interpretacija apima abu šiuos dėmenis. Teoriškai dirigentas sudėtingesnių kompozicijų pulsacinę fabulą gali sužymėti partitūroje / partijose ir šis darbas laikytinas išankstine dirigento interpretacija.

7 Jei interpretuojama žymėta partitūra / partijos, kur dirigentas iš anksto sužymi diriguojamuosius tvinksnius, tuomet partitūroje regima ir metroritminė (takto metrinės dalys), ir pulsacinė (tvinksniai) fabula, įvykių eiga. Jeigu dirigentas neatlieka parengiamojo partitūros žymėjimo, partitūroje regime tik sintaksinę metroritminės fabulos informaciją. Klasikinių opusu atveju, kai takto metrinė dalis sutampa su diriguojamu tvinksniu, pulsacinės fabulos žymėjimo poreikis gali būti ir ne toks ryškus.

O vizualus gestas – tai dirigento interpretacija realiu atlikimo laiku. Kadangi diriguojantysis gestus atlieka remdamasis partitūra, o partitūra dažnai būna iš anksto paruošta – čia galioja abipusis komunikacinis ryšys. Dėl šių aplinkybių dirigento iš anksto sužymėtų pulsacinių nuorodų neatitikimas su vizualiu gestu atlikimo metu gali stipriai neigiamai paveikti kolektyvo sinchronizavimą.

Eilinis kolektyvo muzikas muzikavimo metu remiasi trimis interpretaciniais šaltiniais: realiu dirigento dirigavimu, kompozitoriaus nuorodomis (ir išankstine teorine dirigento interpretacija partitūroje / partijose), šešėlinio ansamblio interpretacija. Dirigentas taip pat yra veikiamas konkretaus kolektyvo atlikimo tradicijos, tačiau dažniausiai interpretacinė atlikėjų valia reiškiasi per kolektyvo lyderius – koncertmeisterių grupę arba šešėlinį ansamblį. Dėl šios priežasties, ypač dirbant su profesionaliais orkestrais, galioja abipusis šešėlinio ansamblio ir diriguojančiojo komunikacinis ryšys[8]. Kai kuriais atvejais dėl dirigento neprofesionalumo šešėliniam ansambliui tenka perimti visą kolektyvo vadovavimą į savo rankas.

Kaip pažymi Phillipas Murray Dineenas, šešėlinis ansamblis egzistuoja, kai norima ištaisyti dirigento klaidas ir užtikrinti ansamblinio vadovavimo tęstinumą. Kartais, dirigentui nežinant, ši grupė batutos siunčiamus signalus filtruoja kūrybiniais būdais, kurie nėra skirti tik dirigavimo trūkumams pašalinti. T. y. jie yra skirti ir savai interpretacinei valiai pareikšti. Anot Dineeno, „Šiais ir kitais atvejais šešėlinis ansamblis įgyja semiotinę dirigento gestų prasmės galią dėl dirigento gestų reikšmės. Paties dirigento gestai tampa pirmojo nurodymo gestais, perteikiančiais aiškius jo ketinimus. Papildyti šešėlinio ansamblio interpretacijomis, jie pasiekia savotišką antrojo įsakymo statusą, antrą ir autoritetingesnę prasmę. Galų gale šešėlinio ansamblio darbas tampa dirigento darbo

8 Jei pasitelkę analogiją socialinės komunikacijos požiūriu kolektyvą laikytume maža valstybe, kolektyvo nariai būtų tautos, partitūra – konstitucijos, dirigentas – konstitucinio monarcho, t. y. partitūros gynėjo, reikalaujančio laikytis partitūros nurodymų, o šešėlinis ansamblis – tautos renkamų lyderių (parlamento) analogija, su kuriuo tenka pagarbiai elgtis. Panašiai dirigentą suvokia ir Leonas Botsteinas, teigdamas dirigentą esant ne „paskirtą“, o „pateptą“ visuomenės vaizduotėje kaip svarbiausią puikaus pasirodymo šaltinį: „The conductor has been ‘anointed in the public imagination as the overriding source of a great performance’“ (Botstein 2003: 287, cit. iš Dineen 2016: 149). Dažniausiai orkestrantai dirigento nesirenka, su juo kolektyvai susiduria kaip su egzistuojančia duotybe. Dirigentas mistifikuotai suvokiamas kaip *pateptasis*, pasižymintis ypatingu dvasingumu: „Pakartosime, kad dirigento veikla yra išskirtinai dvasinė; kad dvasia yra galingiausia žmogaus jėga; ir kad turime apibrėžti dirigentą kaip dvasingiausią reprodukcinio meno pasireiškimo formą. Nė vienas žmogus nėra tinkamas tokiam iškiliam pašaukimui, nebent dvasingumas iš tikrųjų gyvena jame, o visa apimančios žinios siejamos su jautrumu ir kūrybinga organizacija“ (Scherchen 1989: 19, cit. iš Dineen 2016: 149). Norint gerai suprasti kolektyvinio atlikimo komunikacinius ryšius, labai svarbu suvokti egzistuojančią kolektyvinę psichologiją, kuri tiesiogiai priklauso nuo minimų kolektyvinio muzikavimo dalyvių socialinių vaidmenų.

veiksmingumo komentaru“ (Dineen 2016: 141). Dėl šios priežasties „Semiotikos procese derantis, kaip turi būti aiškinami dirigento gestai, šešėlinis ansamblis aiškiai iškovojo reikšmingą pergalę“ (ibid.). Kitaip tariant, orkestro lyderių grupė dėl savo ilgos muzikavimo patirties turi didžiausią autoritetą diskusijoje, kaip turėtų būti interpretuojami dirigento gestai.

Tiek Anu Konttinen semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos trikampis, tiek šiame darbe siūlomas keturkampio modelis negali visapusiškai pavaizduoti visų subtilių kolektyvinio muzikavimo komunikacijos ryšių. Jie apibrėžia tik esminius komunikavimo būdus ir dažniausius principus. Būtina atkreipti dėmesį į tai, kad kiekvieną kolektyvą sudaro individualios kultūrinės patirties subjektai, o kartu jie yra unikali ir nepakartojama muzikų bendruomenė, kurioje pasitaiko tik konkrečiam kolektyvui būdingi komunikavimo principai. Tai liudija ypač kompleksinę ir sunkiai apibrėžiamą kolektyvinio muzikavimo komunikaciją.

Komunikacinės dirigento kompetencijos

Kūrinio žanras, istorinis kultūros kontekstas, individualios kompozitoriaus kūrybos žymėjimo ypatumai ir atlikimo tradicija lemia skirtingą dirigento vaidmenį diriguojant įvairią muziką. Atsižvelgiant į vieną ar kitą stilių, reikalinga didesnė ar mažesnė dirigento interpretacinė valia. Antai kompozitorius Gustavas Mahleris labai aiškiai, iki štrichų žymėjimo smulkmių, fiksuoja atlikimo nuorodas, todėl tam tikrose motorinėse muzikinės tėkmės vietose dirigentas kolektyvinę interpretaciją tik „prižiūri“, tačiau kai reikia interpretuoti *rubato* epizodus ir išryškėja kolektyvo muzikų individualios interpretacijos – būtinas didesnis diriguojančiojo vadovavimas. Kolektyvinio muzikavimo požiūriu išskirtume keturis dirigavimo tipus, pasižyminčius skirtingais komunikavimo principais:

I – periodinis dirigavimas,
II – rečitatyvinis dirigavimas,
III – koncertinis dirigavimas,
IV – operinis dirigavimas.

I. Periodinis dirigavimas. Dirigavimo mene plačiausiai pasitaikantis dirigavimo būdas, kai dirigentas gali identifikuoti aiškių ar latentinių taktų struktūras, tiksliai pasirinkti kūrinio tempą ir užtikrinti muzikinės tėkmės tolygumą, diriguoti kvadratinius arba nekvadratinius metroritminius periodus. Klasikinės simfonijos žanras geriausiai apibūdina periodinį dirigavimą. Ryškios periodinės struktūros leidžia dirigentams vizualų gestą aiškiai tapatinti su partitūros metroritmine informacija. Dirigavimo schema dažniausiai tapati takto metrinei nuorodai, o tvinksnis sutampa su takto metrine dalimi.

Periodiniame dirigavime dirigentas yra tolygios muzikinės tėkmės garantas. Komunikavimo požiūriu vienydamas skirtingas interpretacijas dirigentas atlieka vienvaldžio kolektyvo vadovo vaidmenį.

II. Rečitatyvinis dirigavimas. Šiuo būdu diriguojami rečitatyvai. Nėra griežtos notacija žymimos metroritminės struktūros, tvinksnių eiga tampa ireguliari. Daug rečitatyvinio dirigavimo apraiškų randame *bel canto* operų rečitatyvuose. Čia taktus kompozitoriai dažniausiai rašo tik norėdami užpildyti partitūrą. Neretai jie visiškai nesutampa su latentinėmis metrinėmis struktūromis, kurios turėtų būti kildinamos iš žodinio teksto. *Bel canto* atlikimo tradicijoje rečitatyvų atveju galioja taisyklė: jei tekste nėra skyrybos ženklo ar loginio kablelio, pauzes reikia praleisti. Ir atvirkščiai: jei rečitatyvo literatūriniame tekste pasitaiko loginė pauzė ar skyrybos ženklas – muzikoje taip pat daroma pauzė. Taip literatūrinis tekstas determinuoja muzikos metroritminę sintaksę[9]. Dirigento komunikacinis vaidmuo diriguojant rečitatyvą ypač sudėtingas, jis turi pasikliauti solisto dainavimu ir ne tiek jam vadovauti, kiek jį sekti bei jam akompanuoti. Sudėtingiau, kai laisvuosius rečitatyvus dainuoja didesnė žmonių grupė – tuomet dirigentas privalo imtis lyderio vaidmens. Paprastai latentinių taktų struktūros nustatomos pagal žodžių kirčiavimo taisykles ir sudaromas ireguliarių tvinksnių eigos planas[10]. Patartina šį planą iš anksto sužymėti ir dainininkų partijose. Taigi kaip ir periodinio dirigavimo komunikacijos atveju, dainininkų regimi partitūroje pažymėti gestai sutampa su vizualiai rodomais dirigento gestais. Tačiau rečitatyviniame dirigavime, skirtingai nei periodiniame, komunikacijos požiūriu dirigentas nėra svarbiausias atskaitos taškas sinchronizuojant atlikimą, čia jis atlieka asistuojančiojo vaidmenį.

III. Koncertinis dirigavimas sujungia periodinį dirigavimą atliekant *tutti* epizodus ir rečitatyvinį dirigavimą, būdingą solisto kadencijoms, *ad libitum* epizodams. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad periodinio dirigavimo atveju diriguojama tvinksniais, iš dirigento judesių eigos aiškiai galime identifikuoti, per kokį laiko tarpą turime sinchronizuoti tam tikrą garsų skaičių. Rečitatyvinio dirigavimo atveju taktai yra pažymimi „atskai-

9 Tai ypač būdinga Gaetano Donizetti operai. Šią atlikimo patirtį publikacijos autorius perėmė iš italų operos atlikimo meistrų, asistuodamas LNOBT meno vadovui Sesto Quatrini statant Donizetti operą „Anna Bolena“ (2020).

10 Pavyzdžių galime rasti Arvo Pärto choriniuose opusuose, taip pat tai gali būti taikoma diriguojant grigališkąjį choralą. Kai jį atlieka didesnė grupė žmonių, kolektyviniam sinchronizavimui cheironomijos būdo nebepakanka. „Cheironòmija (gr. *cheironomia* – rankų judesiai), senasis dirigavimo būdas – vokalinio kūrinio tempo, ritmo, melodijos slinkties rodymas rankų ir pirštų judesiais. Taip diriguota senovės Egipte, vėliau senovės Graikijoje, viduramžiais – Vakarų Europoje ir Bizantijoje. Pasak tyrinėtojų, senieji notacijos ženklai – neumos – gali būti traktuojami kaip cheironomijos judesių grafiniai simboliai“ (https://www.vle.lt/straipsnis/cheironomija/).

tos mojais“[11], laukiama, kol solistas užbaigs savo frazę ir bus galima duoti ženklą įstoti orkestrui. Koncertinis dirigavimas būdingas visiems muzikos žanrams, kuriuos interpretuojant dalyvauja kolektyvas ir solistas. Tai jau minėtas koncertas, arija, simfoniniai dainų ciklai, oratorijų solo epizodai ir t. t. Dėl mišraus dirigavimo būdo koncertiniame dirigavime komunikacijos požiūriu dirigentas solistui yra partneris, todėl jis publikacijos autoriaus vadinamas „dirigentu partneriu“.

IV. Operinis dirigavimas. Kalbant apie metroritminės fabulos interpretavimą, išskirtinio dėmesio verta opera. Sintetiniame operos žanre jungiamos įvairios meno rūšys. Šis sintetiškumas būdingas ir dirigavimo komunikacijai. Operoje yra visi dirigavimo meno komunikacijos būdai. Periodinio dirigavimo principai taikomi uvertiūroms, masinėms scenoms, didesniems ansambliams, – visur, kur partitūroje vyrauja aiškios metroritminės struktūros. Koncertinio dirigavimo principai pastebimi arijose akompanuojant solisto kadencijai – čia dirigentas asistuoja, o orkestrui atsakant *tutti*, jis imasi lyderio vaidmens. Rečitatyvinis dirigavimas būdingas rečitatyviniams epizodams, kai orkestras akompanuoja ir dirigentas privalo taktus pažymėti atskaitos mojais. Klavesino akompanavimo atveju dažnai pasirenkama apskritai nediriguoti rečitatyvų. Analizuojant operą, dirigento vaidmens kaita atsiskleidžia plačiausiu spektru. Komunikacijos požiūriu galima išskirti tris dirigentų vaidmenis:

I – dirigentas vadovas,
II – dirigentas asistentas,
III – dirigentas partneris.

Dirigento vaidmenį labiausiai determinuoja atlikimo žanras, atlikimo tradicijos ir kūrinio notacijos ypatybės. Šių vaidmenų suvokimas yra labai svarbus siekiant atsakyti į klausimą: kiek dirigentas realizuoja ir kiek interpretuoja partitūrą. Būtina suprasti, kad ne visų žanrų atveju pasirinkdamas interpretaciją dirigentas turi galios monopoliją. Istoriškai susiklostė, kad didžiausia interpretacinė laisvė būdinga periodiniam dirigavimui, kai muziką atliekančiam kolektyvui ypač svarbi vienijanti dirigento interpretacija. Kita vertus, periodinio dirigavimo atvejais kompozitorių fiksuotos tikslios metroritminės informacijos nuorodos riboja dirigento interpretaciją. Tai paradoksaliai sukuria prielaidą teiginiui, kad klasikinės simfonijos atveju partitūra turėtų būti labiau realizuojama nei interpretuojama.

Kolektyviniame muzikavime, kai dirigentas turi tapti asistentu arba partneriu, veikia kiti komunikacijos principai. Dažnai kompozitoriai daugiau atlikimo laisvės palieka

11 Iš šiuo metu rengiamo „Muzikos terminų žodyno“ (sud. Jūratė Gustaitė): „Atskaitos mõjai, pasyvieji gestai: dirigavimo gestai, kai, skambant atlikėjo solo, orkestras negroja.“

solistams nei kolektyvo muzikams, kadencijos gali būti varijuojamos ar laisvai pasirenkamos, tačiau apie tai sprendžia dirigentas glaudžiai bendradarbiaudamas su solistu. Todėl būtų neteisinga kalbėti apie didesnę dirigento interpretacijos laisvę veikiant koncertinio ar rečitatyvinio dirigavimo komunikacijos principams. Greičiau didesnę interpretavimo laisvę turi ne tiek dirigentas, kiek pats solistas. Tačiau solistas dažnai simbolizuoja atlikimo tradicijos kanoną, kuris klasikinių žanrų atveju riboja subjektyvų dirigento požiūrį į interpretaciją.

Taigi dirigento interpretacinių sprendimų priėmimo laisvė priklauso nuo kūrinio žanro, dirigento autoriteto ir įvairių semiotinių bei socialinių kolektyvinio atlikimo komunikacijos veiksnių. Analizuojant partitūrą būtina kreipti dėmesį į skirtingus komunikavimo principus konkrečių muzikos žanrų atveju, kadangi atlikimo žanras įspraudžia dirigentą į konkretų, kartais ribotą, interpretacinį vaidmenį. Skirtingi komunikavimo principai konkrečiuose žanruose, kūrinio istorinis kontekstas, atlikimo tradicijos, notacijos žymėjimo ypatumai taip pat turėtų nulemti konkrečiai partitūrai tinkamiausius analizės metodus[12], tiksliau – jų taikymą interpretacijoje. Periodinio dirigavimo atveju įmanoma aiški išankstinė partitūros analizė, o atliekant rečitatyvą, analizės metodai ir jų gaunamos išvados gali kisti viso repetavimo metu, kadangi solistas siūlo ir realizuoja savo interpretaciją ar susiduria su sunkiai keičiamomis kolektyvinio atlikimo tradicijomis.

Dėl kolektyvinio muzikavimo specifikos kiekvienu konkrečiu atveju dirigento analitiniai sprendimai turėtų būti priimami lanksčiai ir keičiami prisitaikant prie iškilusių aplinkybių. Šios aplinkybės neleidžia vienareikšmiškai atsakyti, ar partitūra yra realizuojama, ar interpretuojama, kiek analizė atskleidžia kompozitoriaus sumanymą, kiek palieka laisvės individualiam sprendimui. Vis dėlto, kaip teigė garsus suomių dirigavimo mokyklos kūrėjas Jorma Panula, „partitūra išlieka svarbiausiu dirigento vedliu muzikoje ir jos atlikime su orkestru". Jis patarė savo studentams: „pabandykite taip, kaip pirmiausia buvo parašyta, tuomet, jei reikia, pridėkite savo individualius triukus, tačiau dažniausiai jie nereikalingi" (Konttinen 2008: 206). Analitinio mąstymo ir individualios saviraiškos prieštara yra svarbi ir sudėtinga atlikimo problema, jos sprendimui reikalingas kompleksinis požiūris ir ypatingas įsigilinimas. Visgi meninio tyrimo žanras iš dalies gali būti hipotetinis ir nesiekti universalių tyrimo rezultatų, kurių, tyrinėjant interpretacijos problemą, dėl jai būdingo subjektyvumo kartais neįmanoma gauti.

12 Pavyzdžiui, tvinksnių analizė rečitatyviniame dirigavime dažnai gali būti netikslinga.

Išvados

1. Dirigentas, norėdamas pasiekti sinchronizuotą kolektyvo atlikimą, privalo dirigavimo gestais logiškai išdėstyti muzikinį pasakojimą laiko tėkmėje. Dėl šios priežasties kertinis dirigento analizės objektas yra laikinis muzikinės struktūros dėmuo.

2. Egzistuojančių semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos ryšių suvokimas padeda suprasti kolektyvinio muzikavimo interpretacijos / realizacijos specifiškumą. Kamerinių muzikos žanrų atlikėjų grupė yra mažiau priklausoma nuo griežto sintaksės realizavimo. Taip atsitinka dėl sinchronizavimo fenomeno – kuo didesnis kolektyvas, tuo griežtesnė partitūros realizacija ir ribotesnė subjektyvi interpretacija. Siekiant suvienodinti skirtingų individų interpretacijas, partitūra lyg konstitucija tampa autoritetingiausiu atskaitos tašku.

3. Ne mažiau svarbus dirigento komunikacinis vaidmuo priimant interpretacinius sprendimus. Kolektyviniame muzikavime tokius sprendimus priima ne tik dirigentas. Tai priklauso nuo kūrinio žanro, dirigento autoriteto ir įvairių semiotinių ir socialinių komunikacijos veiksnių. Atlikimo žanras įspraudžia dirigentą į konkretų interpretacinį vaidmenį. Todėl diskutuojant, kiek dirigento analizės rezultatai pritaikytini didelio kolektyvo interpretacijoje, būtina prisiminti kolektyvinio muzikavimo sprendimų priėmimo specifiką.

4. Kūrinio istorinis kontekstas, atlikimo tradicijos, notacijos žymėjimo ypatumai turėtų nulemti dirigento kūriniui taikomos kompleksinės analizės rezultatų panaudojimo interpretacijoje būdus. Taip pat būtina kreipti dėmesį į skirtingus komunikacijos principus konkrečiuose žanruose. Tai padėtų nuspręsti, kokie analizės metodai labiausiai tinka konkrečiai partitūrai, tiksliau – kaip griežtai juos galime taikyti interpretacijoje. Dėl kolektyvinio muzikavimo specifikos kiekvienu konkrečiu atveju dirigento analitiniai sprendimai turėtų būti lankstūs ir keičiami atsižvelgiant į iškilusias aplinkybes.

5. Neįmanoma vienareikšmiškai atsakyti, ar partitūra yra realizuojama, ar interpretuojama, kiek analizė atskleidžia kompozitoriaus sumanymą, kiek palieka laisvės individualiam sprendimui. Analitinio mąstymo ir individualios saviraiškos prieštara yra svarbi ir sudėtinga atlikimo problema, jos sprendimui būtinas kompleksinis požiūris, ypatingas įsigilinimas, kuris lemia kintančius interpretacijos rezultatus.

Įteikta 2021 10 27
Priimta 2021 12 07

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Ashley, R. *The Pragmatics of Conducting: Analyzing and Interpreting Conductors' Expressive Gestures.* Chicago: Northwestern University, 2000.

Antanavičiūtė-Kubickienė, U. *Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019.

Dineen, P. M. Gestural Economies in Conducting. Iš: Gritten, A.; King, E. (sud.). *New Perspectives on Music and Gesture*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 131–157.

Howell, T. Analysis and Performance: The Search for a Middleground. Iš: *Companion to Contemporary Music Thought*. Volume 2. London and New York: Routledge, 1992.

Katz, M. *The Complete Collaborator: the Pianist as Partner.* New York: Oxford University Press, 2009.

Koussevitzky, S. *On Creative Conducting.* Vienna: Österreichishe Musikzeitschrift, 1957.

Konttinen, A. *Conducting Gestures.* Helsinki: University of Helsinki, 2008.

Luck, G. Computational Analysis of Conductor's Temporal Gestures. Iš: Gritte, A.; King, E. (sud.). *New Perspectives on Music and Gesture*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 157–175.

Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. Iš: Doğantan-Dack, M. (sud.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Aldershot: Ashgate, 2015, p. 127–147.

Rudolf, M. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation.* New York: G. Schirmer, Inc, 1950.

Sachs, C. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History.* New York: W. W. Norton & Company, 1953.

Saulnier, D. *Grigališkasis choralas.* Vilnius: Vilniaus šv. Kazimiero grigališkojo choralo studija, 2014.

Scherchen, H. *Handbook of Conducting.* New York: Oxford University Press, 1989.

Schopenhauer, A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Margi raštai, 2012.

Conductor analysis: between realization and interpretation

SUMMARY. Maurice Ravel argued that his music is designed to be realized rather than interpreted (Konttinen 2008: 206). This is clearly noticeable in the composer's scores, where clear and specific performance references capture the limitations of free interpretation. Ravel's thought opens up a wide horizon for discussion. The question arises in what ways and with what elements we can purposefully apply the "conductor analysis" in order to achieve a quality in performance. Dispute – whether the score should be interpreted or realized is significant in the application of conductor analysis. A no less important role is played by the genre of the work, the circumstances of the creation of the opus, the cultural context, the epoch, the traditions of performance and the individual ways of score notation. Taking these aspects into account, we can roughly answer the question about the accuracy of the realization of a particular score and the possibilities of interpretation freedom. In examining these issues, it is first expedient to review the phenomenon of the conductor analysis and the conductor's communicative role from the point of view of collective music making. With these aspects in mind, the aim is to reveal the complexity of conductor analysis.

KEYWORDS:
conductor analysis,
realization,
interpretation,
conducting,
communication.

ISSN 2351-4744

Agnė DŪKŠTAITĖ
Audra VERSEKĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Kompromisinės atlikimo strategijos: Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* akordeonui interpretacijų analizė

ANOTACIJA. Vienas fundamentaliausių muzikos atlikėjo uždavinių – visus partitūroje kompozitoriaus užfiksuotus ženklus (artikuliaciją, dinamiką, išplėstinių technikų efektus ir t. t.) kuo tiksliau transformuoti į girdimus muzikinius įvykius. XX amžiaus partitūrai, pasižyminčiai virtuoziška, sudėtingos ritmikos, ekstremalios dinamikos, įvairių išplėstinių technikų prisotinta muzikos kalba, neretai pranokstančia netgi paties instrumento technines galimybes, reikalingas ypatingas atlikėjo preciziškumas. Tokiais atvejais atlikėjai turi pasirinkti, į kuriuos partitūros ženklus atsižvelgti labiau, o kurių nepaisyti. Taip sukuriamos kompromisinės atlikimo strategijos, kurios tampa ne tik kiekvieno atlikėjo pasirinktu techniniu sprendiniu, bet ir unikalios muzikos kūrinio interpretacijos dalimi.

XX a. pabaigos akordeono repertuaro kūriniuose dar formavosi įvairios akordeono galimybes praplečiančios atlikimo technikos, tad toks kompromisinių strategijų fenomenas itin dažnas. Ne išimtis ir Sofijos Gubaidulinos kūryba. Nors kompozitorė gerai pažino akordeono galimybes, jos kūriniuose taip pat galima aptikti atlikėjams iššūkius keliančių epizodų. Taigi, siekiant apžvelgti ir palyginti atlikėjų naudojamas kompromisines strategijas partitūros atžvilgiu ir įvertinti šių strategijų meninį rezultatą, straipsnyje bus analizuojamos Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* atlikimo interpretacijos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, interpretacija, kompromisinės strategijos, spektrograma.

Sofijos Gubaidulinos (g. 1931)[1] indėlį akordeono menui pervertinti būtų sunku, kadangi kokybiškai nauju estetiniu požiūriu į instrumentą kompozitorė jau savo pirmaisiais

1 Sofija Asgatovna Gubaidulina gimė 1931 m. Čistopolyje, Totorijoje. Studijavo fortepijoną ir kompoziciją Kazanės muzikos akademijoje. Gyvendama Rusijoje sunkiais menininkams laikais, daugiausia rašė muziką kino filmams, o kita jos kūryba plačiai skambėjo užsienyje. 1970 m. su kolegomis įkūrė instrumentinį eksperimentinį ansamblį „Astreja“. Nuo 1992 m. gyvena Vokietijos miestelyje netoli Hamburgo. Gubaidulinos kūryba asocijuojasi su transcendencija ir mistiniu dvasingumu, persmelkta įvairiais simboliais, skaičiavimo sistemomis. Ji daugiausia instrumentinė, pasižyminti netradicine instrumentų sudėtimi.

kūriniais paliko ryškų įspaudą XX a. pabaigos akordeono emancipacijos procesuose[2]. Kaip pažymi muzikologė Valentina Cholopova, traktuodama akordeoną priešingai nei įprasta[3], kompozitorė reformavo jį neatpažįstamai. Gubaidulina sugebėjo išplėsti akordeono ekspresijos skalę iki natūralių intonacijų – dejavimo, įkvėpimo ir iškvėpimo – išgavimo. Savitą spalvą įneša ir akordeono kaip mikrovargonų traktavimas, kompozicijose pasireiškiantis daugybe choralinių citatų (Холопова 2008: 219–220). Pati Gubaidulina ypač pabrėžia semantinį akordeono aspektą: „šis instrumentas turi visus svarbius egzistencijos ir aktualumo bruožus, <...> įcentrinę ir išcentrinę jėgas. <...> joks kitas instrumentas pasaulyje neturi tokio poveikio vienu mygtuko paspaudimu pereiti nuo konstrukcijos prie estetikos ir gilesnės esmės“ (Džinović 2017: 24). Giliomis idėjomis ir plačiu akordeono meninės išraiškos priemonių spektru persmelkti Gubaidulinos kūriniai akordeonui[4] iki šių dienų skamba pasaulio scenose ir garso įrašų studijose.

Galima teigti, jog viena iš priežasčių, kodėl Sofijos Gubaidulinos kūryba akordeonui tokia svarbi, yra gilus techninių galimybių pažinimas. Tam įtakos turėjo pažintis su Friedrichu Lipsu[5] – vienu iš XX a. pabaigos akordeono pionierių kartos atstovų. Bendradarbiaudama su šiuo atlikėju[6], kompozitorė pažino tuomet egzistavusį akordeono

2 XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje naujų instrumentų skambesio galimybių ieškojimas skatino ir to meto akordeono atlikėjus pionierius (Mogens Ellegaard, Friedrich Lips, Hugo Noth, Matti Rantanen) kurti originalų repertuarą akordeonui, atsižvelgiant į vyraujančias modernias tradicijas. Ilgainiui šią idėją palaikė ir kompozitoriai profesionalai (Franco Donatoni, Vinko Globokar, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Rebeca Saunders, Luciano Berio, Gérard Grisey, Magnus Lindberg, Per Nørgård, Salvatore Sciarrino ir kiti), davę postūmį moderniam akordeono įprasminimui.

3 Nuo pirmojo akordeono prototipo 1829 m. iki XX a. 3-iojo dešimtmečio akordeonas skambėjo beveik išimtinai tik liaudies, pramoginėje muzikoje bei šokiuose. Per tą laikotarpį susiformavęs tam tikras akordeono įvaizdis neleido šiam instrumentui įsitvirtinti akademinės muzikos žanruose. Nors kartais ir suskambėdavo akademiniuose kūriniuose, tačiau dažniausiai kaip tembro spalva ar tam tikras ironijos simbolis.

4 *De Profundis* (1978) ir *Et expecto* (1985) akordeonui *solo*, *Po Skorpiono ženklu* (2003) akordeonui ir kameriniam orkestrui, *Fachwerk* akordeonui, perkusijai ir kameriniam orkestrui (2009), *Seven Words* (1982) akordeonui, violončelei ir kameriniam orkestrui, *Trigubas koncertas* (2017) smuikui, violončelei, akordeonui ir simfoniniam orkestrui, *Silenzio* (1991) smuikui, violončelei ir akordeonui, *In Croce* (1979, 1991) akordeonui ir violončelei, taip pat minėtini *Totorių šokis* (1994) akordeonui ir dviem kontrabosams bei dar keli mažesnės instrumentinės sudėties kūriniai (Džinović 2017: 27).

5 Friedrichas Lipsas (*1948) – vienas žymiausių akordeonistų pasaulyje, plačiai vertinamas muzikas, prisidėjęs prie daugybės naujų kūrinių gimimo, garsių atlikėjų ugdymo bei mokslinės veiklos. Išleido per dešimtis muzikos įrašų plokštelių, tarp kurių itin daug Sofijos Gubaidulinos kūrinių. Lipso dėka formavosi kompozitorės požiūris į instrumentą ir buvo sukurti reikšmingi kūriniai akordeonui: *solo De Profundis* (1978), *Et expecto* (1985) ir *solo* su orkestru *Seven Words* (1982), *Under the Sign of Scorpio* (2003).

6 Gubaidulina susidomėjo akordeonu 1975 m., išgirdusi Vladislavo Zolotariovo Sonatą bajanui Nr. 3, atliekamą Friedricho Lipso (Lips 2010: 23). Kadangi tuo metu šis instrumentas jai buvo naujovė, kompozitorė bajanisto prašymą sukurti kūrinį akordeonui sutiko pozityviai: „Privalau susipažinti su

technikų arsenalą ir sėkmingai jį eksploatavo nuo pat pirmų kūrinių, taip pat prisidėjo prie akordeono technikų plėtros. Pirmą kartą rusų akordeono repertuare Gubaidulina panaudojo netemperuotą *glissando* kūrinyje *De Profundis* (1978), o Sonatoje *Et expecto* (1985) – rikošeto technikas: kvintolinį (pirmą kartą akordeono repertuare), triolinį bei nenutrūkstamą rikošetą (Холопова 2008: 219; Lips 2010: 23).

Gubaidulinos Sonata *Et expecto*[7] (1985) yra vienas reikšmingiausių akordeono *solo* kūrinių. Per kelis dešimtmečius jis tapo tam tikra akordeono repertuaro klasika, įvairiais aspektais nagrinėjama moksliniuose darbuose[8]. Sonata *Et expecto* pasižymi plačia akordeono garsinės raiškos skale, taip pat nauju požiūriu į šį instrumentą, kuris atsiskleidžia per melodiką ir faktūrą – choralinius motyvus bei linearias vieno, dviejų balsų (unisonu) monodijas, pasikartojantį oro mygtuko efekto[9] eksploatavimą. *Et expecto* muzikos

šiuo instrumentu, nes, tiesą sakant, nieko apie jį nežinau. Tačiau man atrodo, kad jis turi milžinišką potencialą." Toliau Lipsas rašo: „Aš buvau nustebęs, kaip pedantiškai ji klausinėjo apie visokias detales, kaip kruopščiai vertindavo kiekvieną detalę, kas mums, bajano atlikėjams, atrodė nelabai svarbu. Ji stengėsi prasiskverbti po šio „monstro" (kaip ji vadindavo bajaną) slėptuve ir pažvelgti į jį iš vidaus." Lips, F. *It seems like yesterday...* Prieiga per internetą: <https://www.accordion-cd.co.at/it-seems-like-yesterday/> [žiūrėta 2020 12 29].

7 Lotynišku pavadinimu *Et expecto* kompozitorė pateikia nuorodą į vieną iš krikščioniško tikėjimo išpažinimo frazių *et expecto resurrectionem mortuorum* („laukiu mirusiųjų prisikėlimo") (Peković 2017: 94). Kaip ir daugelyje savo kūrinių, kompozitorė čia plėtoja liniją, kuri atspindi žmogaus pasaulio perspektyvą tarp Dievo valios pasirodymo iki jos nukreipimo į kiekvieno krikščionio svarbiausią momentą – antrąjį Kristaus atėjimą ir paskutinį teismą (Миронова 2008: 13), išreikštą įvairia simbolika. Anot Cholopovos, „sugebėjimas „kvėpuoti" tapo pagrindine sonatos *Et expecto* idėja. Per visas penkias dalis pereina įvairios kvėpavimu paremtos variacijos: dinaminės, ritminės, tembrinės ir registrinės" (Холопова 2008: 220).

8 Akordeono menas, kaip ir Gubaidulinos kūryba šiam instrumentui, XXI a. sulaukia vis daugiau tyrėjų dėmesio. Tiesa, atlikimo praktikas nagrinėjančių tyrimų dar nėra daug. Inovatyvius analizės metodus naudoja Andreas Nikolai Angellas magistro tyrime *Timbre, Texture and Spiritual Symbolism in Gubaidulina's Two Works De Profundis and Et expecto* (2017), gilindamasis į akordeono tembro tekstūros aspektus, atsiskleidžiančius kūrinio garsinėje bei visumos struktūroje. Atlikimo problemas nagrinėja Friedrichas Lipsas straipsnyje „Naujos bajano muzikos tendencijos XX–XXI amžių sandūroje" (2010), taip pat apžvelgia Rusijos kompozitorių repertuarą akordeonui istoriniu požiūriu. Minėtini Gubaidulinos instrumentinę muziką įvairiais aspektais analizuojantys tyrimai siekiant atskleisti semantines reikšmes. Vienas tokių – Ulyanos Aleksandrovnos Mironovos mokslų daktaro disertacija „Sofijos Gubaidulinos kūriniai bajanui" („Произведения Софии Гувайдулиной для баяна", 2008), kurioje autorė pažvelgia į kūrinius per kompozitorės mąstymo fenomeną – filosofinį, estetinį, istorinį, stilistinį požiūrius. Panašaus turinio ir Nikolos Pekovićiaus straipsnis „Sofia Gubaidulina's Relationship With God – Compositional, Technical and Interpretational Features of Her Music" (2017), jame autorius aptaria kompozitorės naudojamas muzikinės raiškos priemones, taip pat religines ir filosofines idėjas kūriniuose *In Croce*, *De Profundis*, *Et expecto*.

9 Galimos dvi oro garso rūšys: išskleidžiant dumples – „įkvėpimas", suskleidžiant – „iškvėpimas". Oro mygtuku galima išleisti dumplėse susikaupusį orą arba, atvirkščiai, – pirminį (dumplėms esant suskleistoms) vakuumą pripildyti oro.

kalbos įvairovę liudija ir partitūroje esantis suskirstymas į sekcijas, dažnai nurodančias tam tikrus muzikos medžiagos (dažniausiai faktūros) pasikeitimus. Jau pirmojoje Sonatos dalyje (iš viso šioje sonatoje – penkios dalys) kompozitorė pateikia įžangą ir penkias skirtingos teminės medžiagos sekcijas, kurios vėliau plėtojamos kitose ciklo dalyse.

Et expecto partitūroje gana preciziškai pateikiami dinamikos, artikuliacijos, štrichų, cezūrų ženklai. Gana tiksliai apibrėžtos ir tempo nuorodos, aiškiai pažymima, kur tempas turėtų būti tikslus, o kur tik apytikslis. Taip pat paženklinami epizodai, kuriuose atlikėjas gali laisvai traktuoti melodinę liniją: autorė nurodo tokio atlikimo ribas, paprastai nesuskirstydama melodikos į taktus. Dažnai šios partitūros nuorodos palengvina interpretacijos procesą. Tačiau kartais partitūroje pažymėti prieštaringi ženklai priverčia atlikėją spręsti, kuria kompozitoriaus nuoroda reikėtų labiau vadovautis. Susidūrus su tam tikrais interpretacijos laisvės apribojimais, tenka imtis kompromisinių strategijų, o tai tiesiogiai veikia kūrinio interpretaciją. Remiantis asmenine atlikimo patirtimi bei kitų atlikėjų sonatos *Et expecto* įrašų analize, kaip tendenciją galima išskirti tris problemiškiausias sekcijas, kurios bus analizuojamos šiame straipsnyje:

- klasteriai *piano* dinamika;
- rikošeto technika;
- oro mygtuko efektas.

Pažymėtina, jog Gubaidulinos Sonatoje *Et expecto* naudojamas platus dumplių technikų spektras – nuo *vibrato*, klasterių *glissando*, dumplių *tremolo* iki jau minėto rikošeto. Dumplės, anot Lipso, yra pagrindinis ekspresijos šaltinis (Lipsas 2000: 85). Būtent dumplėmis atliekamų vienalaikių užduočių visuma gali atspindėti atlikėjo meistriškumą ir jo pasitelkiamas strategijas. Siekiant atpažinti ir kuo objektyviau įvertinti atlikėjo su dumplėmis daromus veiksmus, vienu iš analizės įrankių buvo pasirinkti *Sonic Visualiser*[10] programa spektrogramų pavidalu gaunami duomenys, padedantys vizualizuoti sunkiau „apčiuopiamus“ dumplių valdymo aspektus, tokius kaip dinamika, artikuliacija, frazavimas ar kiti elementai. Straipsnyje taip pat remiamasi partitūros, klausos analizės metodais, asmeninėmis praktinėmis įžvalgomis, susijusiomis su atlikimo technikos aspektais.

Išanalizavus Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* skirtingų atlikėjų interpretacijas, šiam tyrimui buvo pasirinkti tik įrašų studijose įrašyti ir išleisti atlikimai. Tai – šio kūrinio premjeros atlikėjo Friedricho Lipso įrašas (1992), taip pat Geiro Draugsvollo[11] (1995),

10 Viena pagrindinių kompiuterinės analizės programų – *Sonic Visualiser*, sukurta 2007 metais. Prieiga per internetą: <https://www.sonicvisualiser.org/> [žiūrėta 2021 01 07].

11 Geirui Draugsvollui yra dedikuotas vienas didžiausių Sofijos Gubaidulinos darbų – koncertas *Fachwerk* (2009) akordeonui, perkusijai ir orkestrui (nors analizuojamas įrašas darytas 1995 m., dar iki pažinties su kompozitore).

Haraldo Oelerio (2007), Semiono Šmelkovo (2008), Iñaki Alberdi[12] (2011), Francesco Palazzo (2013), Javiero Lópezo Jaso (2015), Vincento van Amsterdamo (2017) ir Nikolos Tanaskovićiaus (2019) įrašai. Kiti CD formato įrašai, tarp jų Friedricho Lipso (1989, 1991), Nihado Hrustanbegovićiaus (2007), Janne'o Rättyä'o (2017) ir Adamo Maksymienko (2019), dėl neprieinamumo arba skirtingo įrašų formato nebuvo analizuojami. Partitūros analizei pasirinkta Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* 1991 m. išleista redakcija (Intermusik Schmülling, Kamen, Deutschland).

Klasterių ir *piano* dinamikos (ne)suderinamumas

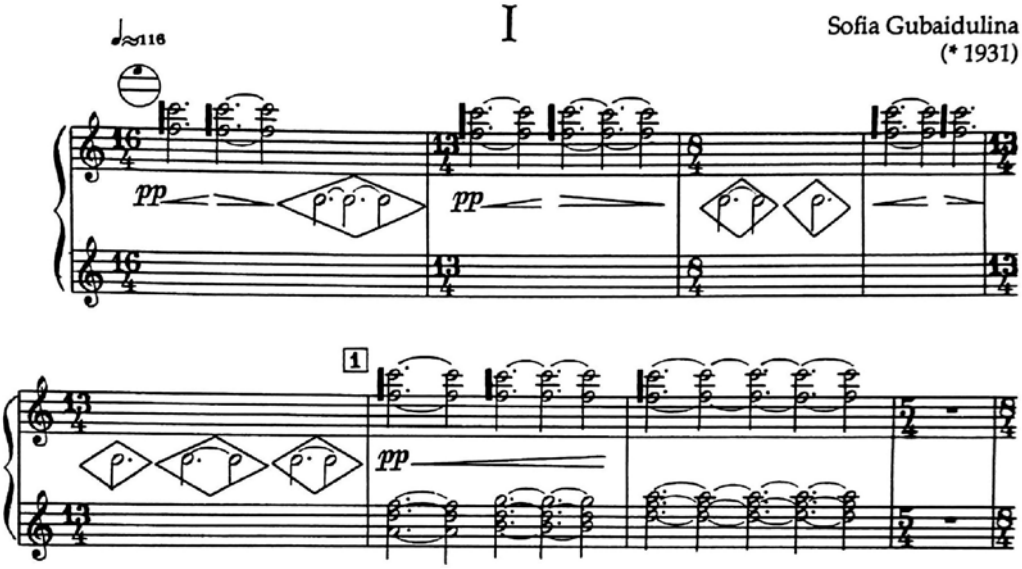
Daugiau nei vieno garso atakos[13] atlikimas *piano* dinamika akordeonu yra problemiškas. Oro srautas dumplėse pasiskirsto vienodai nepriklausomai nuo garso aukščio (t. y. liežuvėlių ertmių dydžio), todėl atlikėjas niekaip negali diferencijuoti oro kiekio kiekvienam garsui individualiai, kad visų garsų ataka būtų vienoda. Toks atvejis aptinkamas Gubaidulinos Sonatos I dalies įžangoje (1 pav.): aukštame registre eksponuojamas kvintos apimties (*fa*^{2}–*do*^{3}) chromatinis klasteris ir nurodoma jį atlikti *pp* dinamika. Dėl aukšto registro[14] ir didelio garsų kiekio (8 klasterio garsai) vienodai garsų atakai (t. y. visų skirtingo dydžio liežuvėlių virpėjimui) reikalingas gana didelis dinamiškas oro srautas. Tačiau kompozitorės nurodytas *pp* dinamikos ženklas sudaro loginę prieštarą natūraliems instrumento valdymo procesams. Kaip pažymi tyrėjai Buchmann ir Piovesanas, ir tai akivaizdu akordeono atlikėjams, galimos dvi pagrindinės tokio dinaminio ir sonorinio elementų derinio atlikimo strategijos:

- siekiant *piano* dinamikos, skirtingo aukščio garsus atlikti paeiliui;
- koncentruojantis į kokybišką garsų ataką, ją įgyvendinti atitinkamai stipresniu impulsu dumplėms, peržengiant *piano* dinamines ribas (Piovesan 2013: 10; Buchmann 2010: 55–56).

12 Iñaki Alberdi iniciatyva iš koncerto su orkestru kadencijos Gubaidulina sukonstravo dar vieną kūrinį *solo* akordeonui *Cadenza* (2003, 2010), kurio premjerą atliko pats Alberdi.

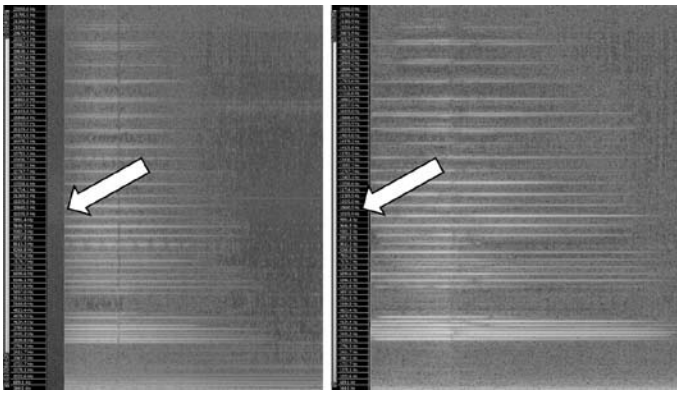
13 Kaip teigia Betina Buchmann, „garso atsiradimo procesas trunka tol, kol liežuvėlio virpėjimas pasiekia plačiausią galimą virpėjimo amplitudę ir garsas tampa girdimas“ (Buchmann 2010: 43). Tai reiškia, kad garso užgavimo trukmę lemia dumplėmis valdomo oro srauto kiekis, reikalingas liežuvėliams virpėti. Svarbu pabrėžti, jog skirtingo aukščio garsų liežuvėliai yra nevienodo dydžio: kuo aukštesnis garsas, tuo liežuvėlis mažesnis. Kaip taisyklę Buchmann pažymi vangesnį žemų garsų ir tamsesnių tembrų skambėjimą nei aukštų ir šviesių garsų (ibid.) – tai reiškia, jog nuspaudus žemo garso klavišą jo ataka bus vėlesnė nei aukštesnių garsų.

14 Kvintos apimties klasteris atliekamas antroje oktavoje, tačiau naudojamas registras šį klasterį paaukština dar viena oktava ir realiai jis skamba trečioje oktavoje.

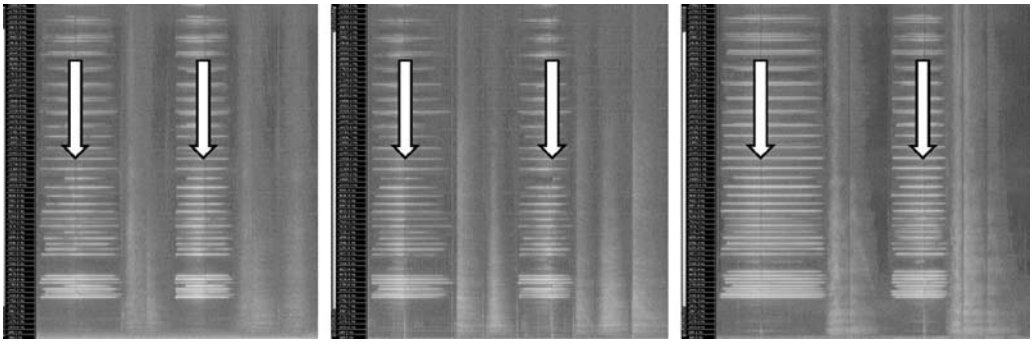


1 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: įžanga

Analizuojami Sonatos *Et expecto* 1–5 taktų įžangos fragmentai beveik visais atvejais byloja skirtingas klasterį sudarančių garsų atakas bei garso pabaigas. Tai rodo, jog atlikėjai labiau reaguoja į partitūros dinamines *piano* nuorodas, tačiau paanalizavus atidžiau galima įžvelgti ir kitus aspektus, darančius įtaką atlikėjų sprendimams. Tikslesnei šios padalos analizei buvo pasitelkta *Sonic Visualiser* suformuotos pasirinktų atlikėjų interpretacijų spektrogramos. Daugumoje jų matoma gana ryški dinamika byloja apie atlikėjų siekį dumplėmis kaip įmanoma labiau sureguliuoti klasterių atakų tikslumą. Tačiau didesnis oro kiekis dumplėse, tiek esant *pp*, tiek *p*, *mp* ar panašaus lygmens ryškesnei dinamikai (subjektyviai vertinant), gali nebent sutrumpinti garso atakų paeiliui atsiradimą, tačiau visiškai to išvengti yra sudėtinga. Draugsvollui, Alberdi bei Amsterdamui ryškesnė dinamika padeda sumažinti *arpeggiato* efektą. Tanaskovićius atakų netikslumą maskuoja kitaip – klasterius atlieka nekintančia dinamika, taip bent garso išlaikymo fazėje išgaudamas lygų klasterį. Įdomu tai, jog Lipso, Draugsvollo spektrogramose (2 pav.) užfiksuotos pirmųjų klasterių atakos yra itin tikslios. Galima daryti prielaidą, jog vienalaikės atakos problema čia sprendžiama mechaniškai redaguojant garso įrašus, nes jų atliekamų tolesnių klasterių atakos anaiptol nėra tokios tikslios kaip pirmosios.



2 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis, 1 takto fragmentas.
Lipso ir Draugsvollo atlikimų spektrogramos



3 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis, 2–3 taktai.
Amsterdamo, Pallazo, Tanaskovićiaus atlikimų spektrogramos

Stengiantis pagroti maksimaliai tyliai, dar vienas iššūkis yra išankstinis **dumplių įtampos lygio** numatymas: net subtiliausi dumplių judesiai, reguliuojantys oro srautą, daro įtaką klasterio garsų atakų neapibrėžtumui. Tai patvirtina beveik visų atlikėjų (ypač Amsterdamo, Pallazo, Tanaskovićiaus) spektrogramose matomos skirtingos horizontalės (3 pav.).

Dažnai antrojo iš dviejų motyvą sudarančių klasterių ataka tikslesnė – garsui jau skambant atlikėjui yra lengviau sureguliuoti tolesnį oro srautą. Šį tikslumą leidžia pasiekti ir ryškesnė dinamika, ir tai dar kartą patvirtina esminę analizuojamos sekcijos problemą – klasterio technikos specifikai prieštaraujančią dinamiką.

Dar vienas reikšmingas aspektas yra atlikėjų **instrumento individualios savybės**, darančios įtaką garso atakoms. Palyginti su kitų atlikėjų įvairiais netikslumais, Oelerio ir Lipso atlikimai pasižymi gana preciziškomis garso atakomis ir *piano* dinamika. Lipso kokybišką atlikimą galima sieti su tuo, jog partitūroje ženklai galbūt sužymėti atsižvelgiant į jo, kaip šios Sonatos premjeros atlikėjo, instrumento savybes. Nors visų atlikėjų klasteriai harmoniniu požiūriu skamba gana įvairiai, tačiau Jaso atveju, nepaisant ryškios dinamikos, pirmose dviejose klasterių grupėse girdimas nepilnas klasteris (aukščiausia klasterio nata – *si bemol*) ir tik trečioje klasterių grupėje, po *crescendo* (t. y. dumplių impulso), šis elementas suskamba visas. Taigi individualiais atvejais, skirtingai nuo bendrų tendencijų, silpniau gali skambėti ir bet kurie viduriniai ar žemesnieji klasterio garsai.

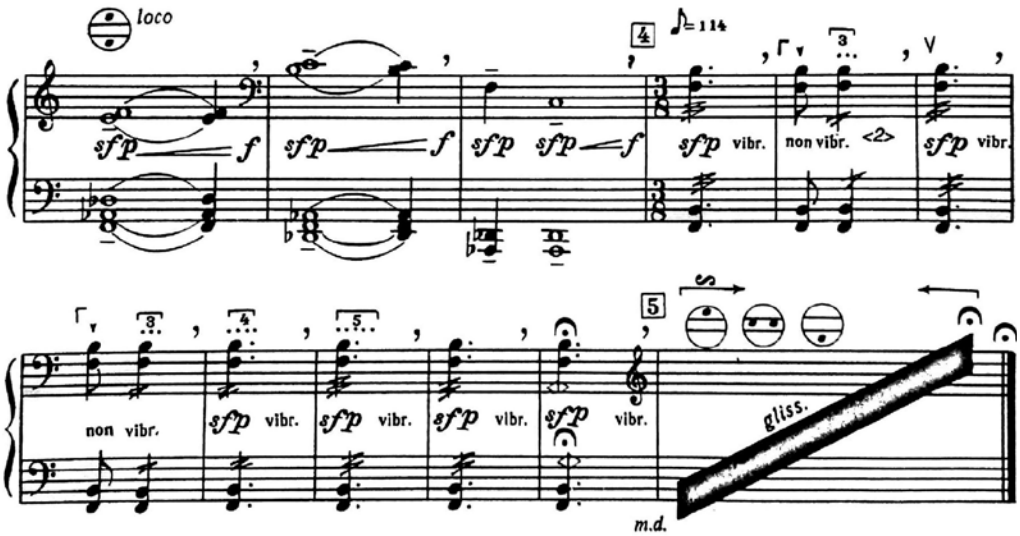
Remiantis atlikta Sonatos I dalies įžangos analize, sunku vienareikšmiškai įvardyti, ar atlikėjai labiau koncentruojasi į dinamiką, ar klasterio kokybę, kadangi daug įtakos skambesio kokybei ir atlikėjų sprendimams turi individualios instrumentų akustinės savybės bei klasterių padėtis.

Kompleksinis rikošeto naudojimas

Gubaidulinos Sonatoje *Et expecto* ne tik pirmą kartą akordeono istorijoje įvedamas kvintolinis rikošetas, bet ir sujungiami visi trys – triolinis, kvartolinis, kvintolinis – rikošeto būdai vienoje sekcijoje. Pastarąją (4 pav.) kompozitorė konstruoja minimaliomis harmoninėmis priemonėmis (abiejose klaviatūrose per dvi oktavas išdėstyti identiški tritoniai), todėl rikošeto artikuliacija pagrįstas ritmas čia tampa centriniu elementu.

Vis dėlto techniškai ši sekcija yra kur kas sudėtingesnė, nei galima manyti pažvelgus į partitūrą. Vienas sudėtingiausių rikošeto aspektų – judesių **tolygumas** – ypač išryškėja valdant dumples. Ši technika grindžiama dumplių kampų pozicijos kaita, todėl atlikėjas ranka gali reguliuoti tik pirmą bet kurio rikošeto dalį, o likusias nulemia sukamaisiais riešo judesiais natūraliu atšokimu išgaunama artikuliacija, itin ribota dinamiškai. Tolygiam rikošetui svarbus oro kiekis dumplėse: kai oro per daug, t. y. abiejų klaviatūrų korpuso dalims pernelyg nutolus vienai nuo kitos, rikošetas gali skambėti gremėzdiškai, netolygiai. O per maža oro atsarga dumplėse gali užkirsti kelią rikošeto skambėjimui, kadangi nesuteikia pakankamai erdvės akordeono korpuso dalims laisvai judant paliesti atitinkamus korpuso kampus. Būtent santykis tarp pirmosios ir likusių rikošeto dalių bei oro kiekio dumplėse ir jų valdymas dažniausiai nulemia rikošeto ritminį tolygumą.

Kai kuriose Sonatos interpretacijose atlikėjai veikiausiai reaguoja į kiekvieno rikošeto pradžioje partitūroje nurodytą *sforzando*, todėl pirmieji rikošeto judesiai skamba ilgiau – tarsi *tenuto*. Gana kokybiškai tai pavyksta padaryti Tanaskovićiui ir Alberdi,



<1> *ricochet quintolet con vibrato, poi ordinario;*
Die Figur *ricochet quintolet* mündet in ein *vibrato* - anschließend wird wieder wie gewöhnlich weitergespielt.

<2> *ricochet triolet (senza vibrato),* hier: mit der ersten Balgbewegung auf Druck

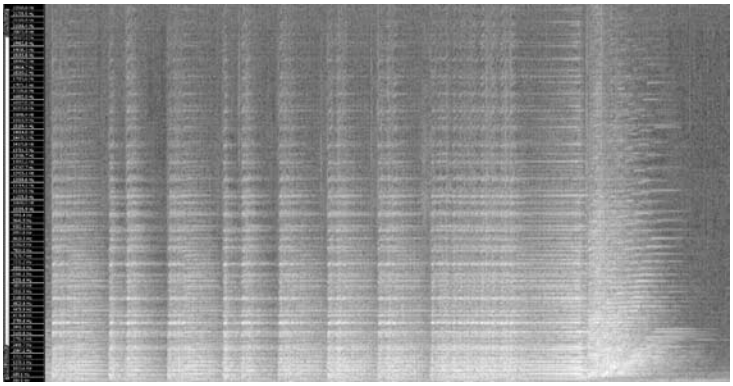
4 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija

kadangi rikošeto pradžios akcentavimas nedaro įtakos rikošeto netolygumui. Greičiausiai taip yra dėl ryškios artikuliacijos dumplėmis, kuri naudojama kaip tolygios artikuliacijos garantas, nors ir nulemiantis *piano* ribas peržengiančią dinamiką. Panašią *sforzando* strategiją naudoja ir Oeleris, tačiau čia galima išgirsti kur kas didesnę takoskyrą tarp pirmos ir likusių rikošeto dalių ritminio tolygumo – ypač ilgą tritonio pradžią atlikėjas pagroja pirmame ir trečiame taktuose, o likusios rikošeto dalys skamba greitai ir neaiškiai, čia sunku identifikuoti netgi rikošeto pobūdį. Artikuliacijos kokybės ir ritminio tolygumo ypač pasigendama Palazzo atlikime: čia beveik visi rikošetai skamba neaiškiai. Įdomu tai, jog šios Sonatos premjeros atlikėjas Lipsas taip pat nėra visiškai preciziškas partitūros nuorodų atžvilgiu – atsisako *sforzando* atakų rikošeto pradžioje ir groja gana tyliai, tačiau tokiu būdu išgauna tolygų, gana natūralų ir minkštą rikošeto skambesį. Amsterdamo, Draugsvollo, Šmelkovo ir Jaso interpretacijose tiek *sforzando*, tiek *piano* ženklai, kompozitorės nurodyti partitūroje, nebetenka prasmės, nes atlikėjai susikoncentruoja į artikuliaciją. Tačiau pabrėžtina, kad garso tolygumo prasme ši strategija funkcionuoja geriausiai.

Dažnai rikošeto kokybė ir tolygumas priklauso nuo šio elemento atlikimo **tempo** – greitai atliekamas rikošetas dažniausiai padeda pasiekti tolygią artikuliaciją. Jau minėtą Palazzo rikošetų kokybės stoką galbūt nulemia pasirinktas per lėtas tempas – tokiu atveju rikošeto dalys netenka natūralios atatrankos eigos ir iš esmės rikošetas negali funkcionuoti kokybiškai. Tačiau ir greitas tempas ne visuomet yra kokybės garantas – kai kuriais atvejais (pavyzdžiui, Šmelkovo ir Alberdi, iš dalies ir kai kurių kitų) sunku identifikuoti visas kvintolinio rikošeto dalis, nes artikuliacija akustiškai susiniveliuoja. Bendras analizuojamas interpretacijas vienijantis bruožas – tiek rikošeto elemento, tiek ir visos sekcijos greitesnis tempas. Tai susiję su dumplių padėtimi ir oro kiekiu jose, tą iš dalies lemia toliau aptariamas ***vibrato*** technikos gretinimas su rikošetu.

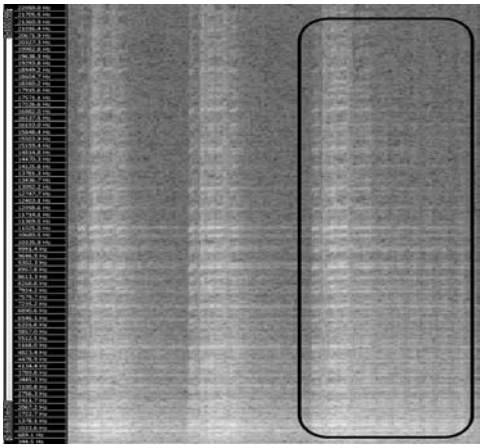
Vibrato technikos panaudojimas yra logiškas kompozicinis sprendimas siekiant pratęsti trijų aštuntinių vertės tritonių skambesį, kadangi rikošetas atliekamas apytiksliai per vienos aštuntinės trukmę. Atlikimo požiūriu ši kombinacija yra komplikuota – po rikošeto elemento tęsiant tritonį *vibrato*, dumplėse susidaręs oro perteklius padidina atstumą tarp abiejų klaviatūrų korpusų ir taip galimybė išgauti tolygų rikošetą menksta. Dėl šios priežasties atlikėjai įvairiomis strategijomis siekia išvengti oro pertekliaus dumplėse. Nors objektyviai įvertinti *vibrato* pobūdį yra sudėtinga (po rikošeto atsirandantis tam tikras garso pratęsimas kai kuriais atvejais spektrogramose rodo tiesiog akustinę garso reverberaciją), vis dėlto galima įžvelgti įvairias kompromisines strategijas, atlikėjų taikomas šiam elementui atlikti.

Draugsvollo atlikimui būdingas *vibrato* ryškumas artikuliacijos ir dinamikos požiūriais byloja apie preciziškai įgyvendinamus visus partitūros ženklus, ir tai jam pavyksta kone vieninteliam iš visų šiame straipsnyje analizuotų interpretacijų (5 pav.).



5 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija. Draugsvollo atlikimo spektrograma

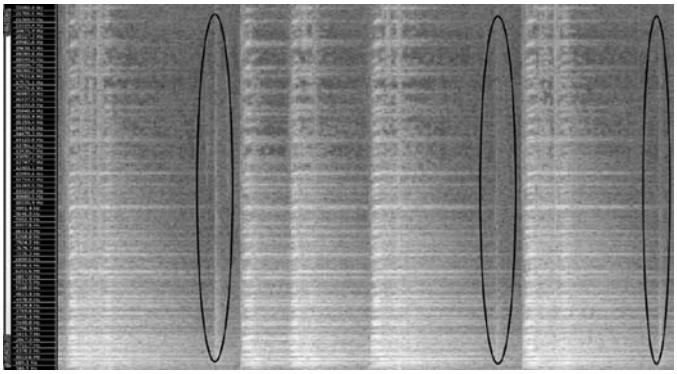
Daugelis atlikėjų ieško kitų strategijų artikuliacijos tolygumui išlaikyti. Pavyzdžiui, Jaso pakeičia trukmės proporcijas: jo atliekami *vibrato* visur trunka trumpiau nei pats rikošetas, nesilaikoma metro proporcijų, viskas atliekama greičiau ir trumpiau. Lipso spektrogramoje *vibrato* ryškus pirmuose keturiuose taktuose, tačiau 5 ir 6 taktuose šis elementas eliminuojamas, o 7 takte vėl atsiranda vertikalių virpesių pavidalo (6 pav.).



6 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija, 5–7 taktai. Lipso atlikimo spektrograma

Tokį sprendimą galima pagrįsti tuo, jog 5, 6, 7 taktuose, dumplių krypčiai nesikeičiant, oro dumplėse daugėja sulig kiekvienu *vibrato* – taip ieškoma būdų, kaip sutaupyti oro kiekį kokybiškam rikošetui. 2 ir 4 taktuose pakeičiama dumplių kryptis leidžia šiek tiek grąžinti dumples link pradinės padėties, taigi taip jose kompensuojamas oro perteklius. Panašia strategija vadovaujasi Šmelkovas ir Oeleris, tik pastarasis atlikėjas 5, 6, 7 taktuose vietoj *vibrato* eliminavimo atlieka jį neryškiai, vos juntamai, bei pagreitina tempą – taigi taupo oro kiekį dumplėse. Dar kelių atlikėjų interpretacijose *vibrato* vos girdimas arba visai neatliekamas. Tanaskovićius šį elementą akivaizdžiai eliminuoja, o Amsterdamo interpretacijoje jis yra menamas, galimà tiesiog reverberacija. Panašus ir Alberdi atlikimas, tačiau jo spektrograma atskleidžia įdomų reiškinį: nors *vibrato* čia negirdėti, tačiau siauros vertikalios juostelės taktų pabaigose atskleidžia pirštų atkėlimo nuo klaviatūros judesius. Tai iliustruoja spektrogramoje apibrėžtos vertikalios linijos (7 pav.).

Taigi atlikėjas, nors ir vos girdimai, bet mėgina (ne)atlikti kažką panašaus į *vibrato*, o kartu nenutolinti dumplių nuo jų pradinės padėties, reikalingos tolesniam rikošetui.



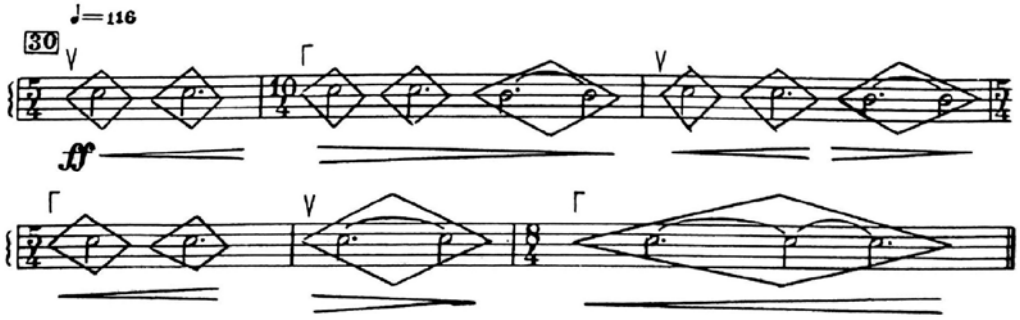
7 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcijos fragmentas. Alberdi atlikimo spektrograma

Nedidelė ir gana minimaliomis kompozicinėmis priemonėmis sukonstruota Gubaidulinos *Et expecto* I dalies 4 sekcija retai įgyvendinama pagal partitūros nuorodas – tai rodo ne tik rikošeto technikos, bet ir jos panaudojimo aplinkybių sudėtingumą. Tarp atlikimo variantų vyrauja tempo pagreitinimo strategija, kai kuriais atvejais eliminuojami kiti artikuliacijos elementai (*sfz* arba *vibrato*), taigi toks kompromisų ieškojimas rikošeto atveju grindžiamas veikiau technikos sudėtingumu nei meniniais sprendimais.

Oro mygtuko efektas kaip meninės raiškos priemonė

Akordeono oro mygtukas paprastai naudojamas kaip techninis instrumento elementas, atliekantis oro pertekliaus sumažinimo dumplėse funkciją, o paplitus išplėstinėms technikoms imtas naudoti ir kaip meninės raiškos priemonė (dažniausiai – kvėpavimo simbolis, nes gali skleisti šniokščiantį garsą). Sofijos Gubaidulinos kūryboje oro mygtuko efektas randamas kone kiekviename kūrinyje akordeonui, o analizuojamos Sonatos IV dalies pabaigoje pasirodo kaip emancipuotas ir centrinis visos sekcijos elementas, partitūroje žymimas rombais (8 pav.).

Įdomu tai, jog kompozitorė, neabejotinai suvokdama oro mygtuko garso lygmens ribotumą, aptariamoje sekcijoje vis dėlto nurodo *ff* dinamiką ir taip veikiausiai siekia galimo maksimaliai ryškaus efekto. Negana to, 116 tvinksnių per minutę tempas, viena dumplių kryptimi atliekant nuo 5 iki 10 ketvirtinių, formuoja dar didesnį paradoksą: siekiant ryškios dinamikos, stipriai spaudžiamas oro srautas viena kryptimi labai greitai grąžina dumples į visiško suskleidimo ar išskleidimo padėtį, o tai reiškia ir greitesnį tempą. Visos šios viena kitai prieštaraujančios nuorodos aptariamą sekciją padaro gana

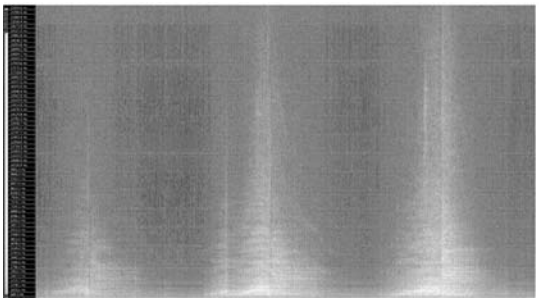


8 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija

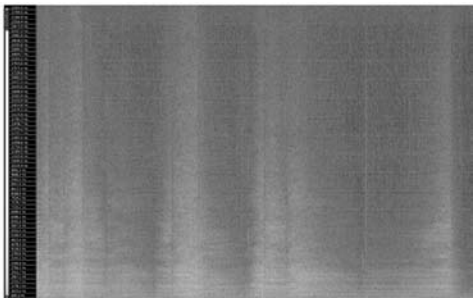
komplikuotą. Nors klasikinė frazavimo struktūrų ir griežtų tempo bei ritmo nuorodų visuma čia tarsi įpareigoja laikytis nuorodų, tačiau interpretacijose galima aptikti įvairių kompromisinių atlikimo strategijų.

Iš oro mygtuko elemento sukonstruoti frazę yra nemenkas iššūkis ne tik dėl minėto trukmės ir garsumo ribotumo, tačiau ir dėl nepakankamo dinaminio lankstumo. Kai kurios interpretacijos suponuoja atlikėjų į pirmą planą iškeliamą frazės struktūrą.

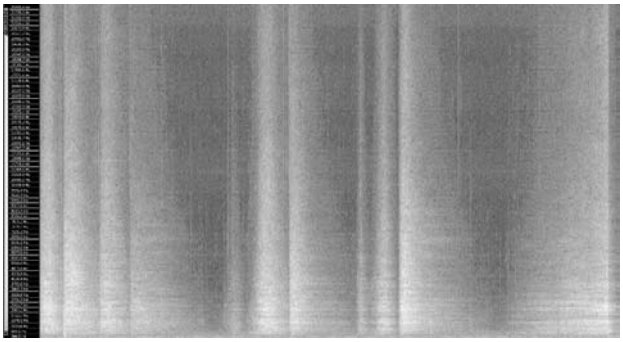
Fenomenaliai laisvai partitūrą traktuoja Lipsas (9 pav.) – akivaizdu, jog atlikėjas sureikšmina vien tik frazavimą, kadangi jo atlikimo spektrogramoje galima matyti tik tris dinamizuotus motyvus *crescendo–diminuendo*, o ritminė struktūra (2, 3 ar 5 ketvirtinių trukmės oro mygtuko artikuliavimas, tempas) čia ignoruojama. Draugsvollo spektrogramoje (10 pav.) taip pat aiškiai matyti ryškus frazavimas, tačiau, skirtingai nuo Lipso, frazės kuriamos preciziškai atsižvelgiant į partitūrą – artikuliuojant oro mygtuką atitinkamomis ritminėmis proporcijomis. Toks kompromisas pasiekiamas nepaisant dumplių krypties žymėjimo partitūroje, kuriuo vadovaujantis dumplių kryptį reikėtų keisti



9 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Lipso atlikimo spektrograma



10 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Draugsvollo atlikimo spektrograma



11 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Alberdi atlikimo spektrograma

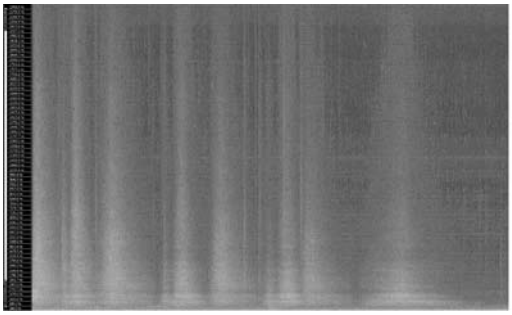
po 5 ar kai kur netgi po 10 ketvirtinių tvinksnių. Ties kiekvienu mygtuko paspaudimu keisdamas dumplių kryptį atlikėjas palieka daugiau erdvės kiekvienos natos dinamikos sureguliavimui, ir tai šiuo atveju pavyksta kokybiškai. Tačiau tokiu būdu, kiekvieną mygtuką nuspaudžiant su nedidele ataka, išgaunama aptakesnė artikuliacija. Kiek kitokią frazavimo strategiją renkasi Alberdi (11 pav.), kuris *crescendo* ir *diminuendo* atlieka ne oro mygtuko natos viduje, tačiau naudodamasis „laiptų" principu. Laipsniškos dinamikos įspūdis pasiekiamas *crescendo* atveju kiekvieną iš mygtuko paspaudimų artikuliuojant vis ryškiau ir ilgiau, o *diminuendo* – atvirkščiai[15].

Ši interpretacija skamba kur kas intensyviau ir ryškiau ne tik dėl dinamikos, tačiau ir dėl kompromiso tempo atžvilgiu, nes greitesnis tempas leidžia oro mygtuką spausti maksimaliai energingai, nespėjus išeikvoti viso dumplėse esančio oro.

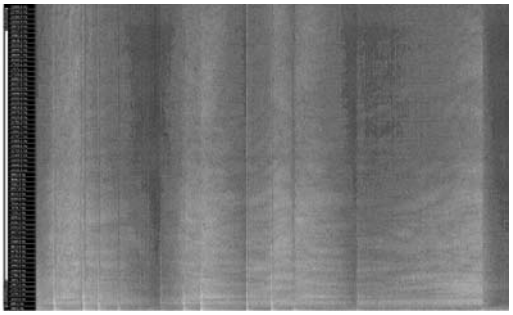
Kita dalis atlikėjų labiau išryškina ritminę nei frazavimo struktūrą. Bene preciziškiausiai į partitūros nuorodas atsižvelgia Oeleris (12 pav.), kurio atlikimo spektrogramoje matomi tikslūs dumplių keitimai, ritminis piešinys, klausa galima įvertinti ir gana tikslų tempą. Vis dėlto frazavimo struktūra nebe tokia akivaizdi, kaip jau minėtose Draugsvollo, Lipso ir Alberdi interpretacijose, – šiuo atveju spektrogramoje labiau išryškėja ritminės proporcijos nei frazės piešinys.

Vizualiai Tanaskovićiaus frazavimo struktūra artima partitūrai (13 pav.), tačiau išgirsti dinaminius poslinkius sunku (tikriausiai dėl skubotumo ir ritminio artikuliavimo). Jo strategija remiasi kone dvigubai greitesniu tempu ir ryškia artikuliacija, kuri atsispindi akivaizdžiu piršto atkėlimu nuo oro mygtuko – tą spektrogramoje iliustruoja ploni, balti,

15 Šie duomenys gauti remiantis spalvota spektrograma; spalvos leidžia tiksliau įvertinti dinamikos ryškumą, tačiau trukmės aspektas matomas ir nespalvotoje spektrogramoje.



12 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Oelerio atlikimo spektrograma

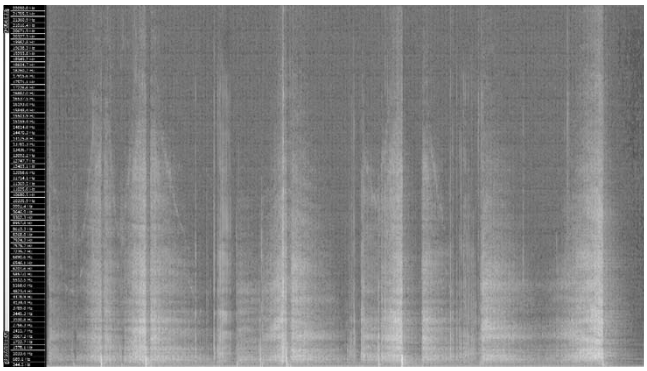


13 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Tanaskovićiaus atlikimo spektrograma

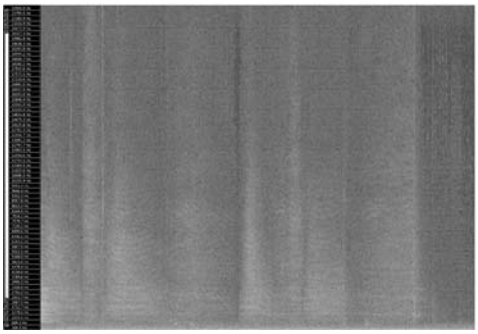
vertikalūs brūkšniai. Ritmikos išryškinimo strategiją naudoja ir Jaso: jo interpretacijoje taip pat galima identifikuoti ritmines proporcijas, tačiau čia girdimi triukšmai oro mygtuko stulpus spektrogramoje papildo įstrižais ir vertikaliais plonais brūkšniais (14 pav.).

Dalyje interpretacijų ši oro mygtuko sekcija atliekama itin abstrakčiai. Amsterdamo atveju ne visur laikomasi ritmo proporcijų, dinamikos ir frazavimo aspektai neišryškinami, artikuliacijos požiūriu mygtukas nuspaudžiamas itin silpnai (15 pav.).

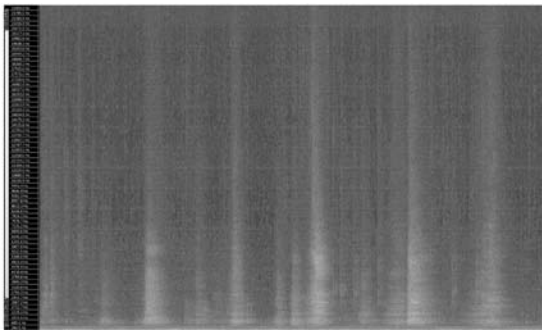
Šmelkovo interpretaciją (16 pav.) galima įvardyti kaip pačią abstrakčiausią: nors kai kur girdima fragmentiška ritminė struktūra (ryškiau artikuliuojami penkių ketvirtinių trukmės oro mygtuko elementai), tačiau šios sekcijos vizuali struktūra, matoma spektrogramoje, visų aptartų atlikimo variantų kontekste bene labiausiai nutolsta nuo partitūros nuorodų.



14 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Jaso atlikimo spektrograma



15 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Amsterdamo atlikimo spektrograma



16 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija. Šmelkovo atlikimo spektrograma

Apibendrinant aptartų kompromisų įvairovę oro mygtuko atžvilgiu, akivaizdu, jog tai yra gana ribotos meninės išraiškos elementas, kurio emancipuotas eksploatavimas Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* ketvirtojoje dalyje nė vienoje interpretacijoje nepasireiškė visiškai realizuota partitūra. Kad ir kaip būtų, elemento galimybes pranokstantys partitūros reikalavimai tampa savotiška interpretacijų įvairovės išdava.

Išvados

1. Išanalizavus Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* sekcijas, kuriose su klasteriais derinama *pp* dinamika (I d., įžanga), naudojamos rikošeto (I d., 4 sekcija) ir oro mygtuko efekto (IV d., 30 sekcija) technikos, remiantis įvairių atlikėjų interpretacijomis buvo patvirtinta straipsnio pradžioje iškelta prielaida: šios kūrinio padalos yra techniškai sudėtingos, todėl atlikėjai joms turi taikyti kompromisines strategijas. Tyrimui buvo pasirinktos devynių atlikėjų – Friedricho Lipso (1992), Geiro Draugsvollo (1995), Haraldo Oelerio (2007), Semiono Šmelkovo (2008), Iñaki Alberdi (2011), Francesco Palazzo (2013), Javiero Lópezo Jaso (2015), Vincento van Amsterdamo (2017) ir Nikolos Tanaskovićiaus (2019) – Sonatos *Et expecto* interpretacijos. Šių atlikimų analizė atskleidė, kad kiekvienas atlikėjas kūrinio partitūroje kompozitorės pateiktas gana prieštaringas nuorodas sprendžia labai individualiai, ir taip sukuriama plati interpretacijų įvairovė.

2. Gubaidulina Sonatos *Et expecto* natose **klasterius** nurodo atlikti ***pianissimo* dinamika**. Toks derinys akordeonininkams yra probleminis, nes dėl oro pasiskirstymo dumplėse specifikos susidaro netikslios garso atakos. Klasteryje neįmanoma sureguliuoti oro kiekvienam garsui atskirai. Tokiu atveju galimos dvi atlikimo strategijos:

- norint klasterį atlikti *piano*, groti *arpeggiato* (pvz., Amsterdamo, Pallazo, Šmelkovo, Tanaskovićiaus ir kt. interpretacijos);
- siekiant klasterio atakų tikslumo, paryškinti dinamiką (pvz., Draugsvollo, Alberdi ir Amsterdamo interpretacijos).

Atlikus tyrimą paaiškėjo, jog, nepaisant tendencingai ryškesnės nei *pp* (subjektyviai vertinant) dinamikos, atakų paeiliui efektas sumažinamas tik iš dalies. Išryškėjo ir numatyto dumplių įtampos lygio aspektas, kadangi neretai antrasis iš dviejų klasteris skambėdavo tiksliau. Esant kraštutinei dinamikai (šiuo atveju *pp*), daug įtakos skambesio kokybei ir atlikėjų sprendimams turi ir individualios atlikėjų instrumentų akustinės savybės. Įdomus fenomenas atsiskleidė Lipso ir Draugsvollo spektrogramose – vizualiai nenatūralus sekcijos pradžios atakos tikslumas tikriausiai pasiekiamas mechaniškai reguliuojant (nukerpant) garso įrašus.

3. Įprastai **rikošetas** naudojamas kaip išimtinai artikuliacijos priemonė, tačiau šioje Sonatoje Gubaidulina jį panaudoja kompleksiškai, nurodydama rikošetą atlikti ***sfz piano*** ir papildydama jį ***vibrato*** technika. Remiantis tyrimo rezultatais, vienas iš rikošeto kokybės kriterijų – judesių tolygumas – tiesiogiai koreliuoja su *sfz* artikuliacijos stiprumu. Dėl šios priežasties kai kuriose interpretacijose atsisakoma *sfz* arba naudojama kita strategija – po *sfz* atakos nesistengiama groti *piano* (pvz., Tanaskovićius ir Alberdi). Apžvelgus visus pasirinktus Sonatos atlikimus, pastebėta bendra greitesnio tempo, negu nurodyta partitūroje, tendencija, leidžianti rikošetus atlikti kokybiškai, o kraštutinai lėtas (Pallazo) arba greitas (Šmelkovo, Alberdi) tempas lemia nekokybišką rikošeto atlikimą. Rikošeto technikos ribotumą tempo atžvilgiu rodo ir daugumoje interpretacijų pagreitinami *vibrato* epizodai, siekiant sumažinti dėl šios technikos atsirandantį oro perteklių dumplėse.

4. **Oro mygtuko efektą** Sofija Gubaidulina išskirtinai įprasmino Sonatos IV dalyje, sukurdama frazę ir nurodydama ritminę struktūrą, dinamiką, tempą, dumplių krypties keitimo ženklus. Tai, kad minėtos nuorodos prieštarauja viena kitai, rodo nė vienoje iš interpretacijų iki galo nerealizuota partitūra. Pagal tam tikrą išryškinamą elementą Sonatos interpretacijas galima suskirstyti į tris grupes:

- Lipsas, Draugsvollas, Alberdi į pirmą planą iškelia frazės struktūrą. Siekdami kuo tiksliau interpretuoti kompozitorės pateiktą frazavimą, jie nepaisė ritminės struktūros, dumplių krypties keitimo ženklų arba dinaminio nuoseklumo;
- ritminę struktūrą išryškinančiose interpretacijose (pvz., Oelerio, Jaso, Tanaskovićiaus) pasigendama dinaminio lankstumo ir ryškumo;
- Amsterdamo, Šmelkovo interpretacijos, pasižyminčios tiek ritminiu, tiek dinaminiu abstraktumu, dar labiau nutolsta nuo partitūros.

5. Apibendrinant Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* interpretacijų empirinio tyrimo rezultatus, galima daryti išvadą, jog visų aptartų akordeonininkams probleminių sekcijų (klasterių atlikimas ypač tylia dinamika, rikošetas *sfz* ar kartu *vibrato* technika ir oro mygtuko efektas) sudėtingumas pasireiškia valdant dumples. Artikuliacijos, dinamikos ir įvairių technikų užduočių vienalaikis įgyvendinimas analizuotose kūrinio padalose dažnai yra neįmanomas ir nepriklauso nuo atlikėjo meistriškumo.

Įteikta 2021 11 03
Priimta 2021 12 30

LITERATŪRA

Buchmann, B. *The Techniques of Accordion Playing*. Augsburg: Bärenreiter, 2010.

Džinović, B. *The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina.* Mokslų daktaro disertacija. Toronto, 2017.

Lips, F. *It seems like yesterday...* Prieiga per internetą: <https://www.accordion-cd.co.at/it-seems-like-yesterday/> [žiūrėta 2020 12 29].

Lips, F. *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation, and Performance of Playing the Accordion Artistically.* Kamen: Intermusik Schmülling, 2000.

Peković, N. Sofia Gubaidulina's Relationship with God – Compositional, Technical and Interpretational Features of Her Music. *Visual Arts and Music*, 2017, Vol. 3, No. 2, pp. 89–100. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.22190/FUVAM1702089P> [žiūrėta 2020 12 28].

Piovesan, L. *Accordion4composers*, 2013. Prieiga per inernetą: <http://www.lucapiovesan.it/wp-content/uploads/2015/09/ACCORDION4COMPOSERS-v1.0.pdf> [žiūrėta 2019 12 12].

Липс, Ф. Р.; Имханицкий, М. И. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков. *Вопросы современного баянного и акордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010.

Миронова, У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2008.

Холопова, В. *София Губайдулина.* Москва: Композитор, 2008.

ŠALTINIAI

Alberdi, I. *Seven Words / In Croce / Kadenza / Et expecto.* CD. Madrid: Coda Bvba, 2011.

Amsterdam, V. *Red, Dark, And Blue.* CD. Netherlands: 7 Mountain Records, 2017.

Draugsvoll, G. *Silenzio / De Profundis / Et expecto / In Erwartung*. CD. Sweeden: BIS Records AB, 1995.

Gubaidulina, G. *Et expecto.* Partitūra. Kamen: Intermusik Schmülling, 1991.

Lips, F. *Et expecto.* CD. Austria: DADC, 1992.

López Jaso, J. *Deia Eta Erantzun*. CD. Sonido XXI, 2015.

Oeler, H. *Pictures At An Exhibition.* CD. Germany: Genuin Musikproduktion, 2007.

Palazzo, F. *Fisarmonica classica*. CD. Phoenix Classics, 2013.

Tanasković, N. *Omnia ubique.* CD. Felcaris SL, 2019.

Шмельков, С. *Вечерние страдания.* CD. Артсервис, 2008.

Compromise performance strategies: analysis of interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*

SUMMARY. One of the most fundamental tasks of a music performer is to transform as accurately as possible all the composer's marks in the score (articulation, dynamics, effects of advanced techniques, etc.) into audible musical events. The score of the 20th century requires a special precision of the performer. It is characterized by the language of music, which is virtuoso, consists of complex rhythms, extreme dynamics and various extended techniques. In this way, it often surpasses even the technical capabilities of the instrument itself. In such cases, performers have to decide which signs to take into account more, and which ones they can ignore. This creates compromise performance strategies which become not only the technical solution chosen by each performer, but also it is part of a unique musical interpretation of a piece.

The main goal of the article is to analyze interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*. There were nine interpretations of *Et expecto* selected for the research: Friedrich Lips (1992), Geir Draugsvoll (1995), Harald Oeler (2007), Semion Shmelkov (2008), Iñaki Alberdi (2011), Francesco Palazzo (2013), Javier López Jaso (2015), Vincento van Amsterdam (2017) and Nikola Tanaskovich (2019). The object of the article is technically difficult movements of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*, the problems of their performance and compromise solutions. When performing clusters in *pp* dynamics, performers try to mask the inaccuracy of sound attacks due to the specifics of the air distribution in the bellows by using dynamics that are more pronounced than in *pp* (subjectively speaking), but the effect of successive attacks is only partially reduced. In many cases the acoustic properties of individual performers' instruments also influence the sound quality of the cluster and performers' decisions. The complex use of *ricochet* with *szf piano* and *vibrato* cause problems for the performers due to excess air in the bellows, thus trying to achieve *ricochet* smoothness performers use strategies related to acceleration of tempo or dynamic levelling. The air-button effect is exploited in the Sonata as an emancipated element with rhythmic structure, dynamics, tempo, and bellows change signs, but in spite of the numerous signs in the score, here too most performers rely on only some of them: some of them highlight the phrasing or the rhythmic structure more, or they interpret this section very loosely in relation to all the signs.

The complexity of all the problem discussed for accordionists manifests itself in the context of bellow management. The simultaneous implementation of articulation, dynamics and the tasks of various techniques in the analyzed sections of the work is often impossible, regardless of the performer's skill.

KEYWORDS:
Sofija Gubaidulina,
Sonata *Et expecto*,
interpretation,
compromise
performance strategies,
spectrogramm.

ISSN 2351-4744

Akademinės ir džiazo muzikos sankirtos: kontrabosas minimalizmo ir postminimalizmo muzikoje

Vytis NIVINSKAS
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama džiazo ir vakarietiškos akademinės muzikos sąveika. Autorius bando naujai pažvelgti į džiazo muzikos įtaką šiuolaikiniams Amerikos ir Europos kompozitoriams bei pateikti įdomiausius džiazo ir kitų žanrų bendradarbiavimo su akademine muzika atvejus konkrečiame kontekste per pastaruosius tris dešimtmečius. Straipsnyje akcentuojamas vienas charakteringiausių ir naujausių kontraboso atlikimo praktikos ansamblyje reiškinių – „Bang on a Can“ kolektyvo veikla, jungianti abiejų žanrų muziką ir peržengianti ribas tarp klasikinės, džiazo, roko, etninės bei eksperimentinės muzikos, analizuojama šio ansamblio kontrabosisto Roberto Blacko meninė atlikėjo veikla.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: akademinė muzika, džiazas, sąveika, kontrabosas, minimalizmas, postminimalizmas, „Bang on a Can“.

Įžanga

Džiazo sąveika su vakarietiška akademine muzika[1] pasireiškė praktiškai nuo pat jo gimimo XX a. pradžioje. Džiazo muzikos įtaką patyrė daugelis Amerikos ir Europos kompozitorių: Darius Milhaud, George'as Gershwinas, Maurice'as Ravelis, Igoris Stravinskis, Claude'as Debussy, Karlheinzas Stockhausenas, Leonardas Lambertas, Dmitrijus Šostakovičius, Leonardas Bernsteinas, Krzysztofas Pendereckis, Osvaldas Balakauskas ir kiti. Vienų kompozitorių kūryboje, pvz., Gershwino[2], džiazas buvo dominuojantis komponentas, suformavęs amerikietiško džiazo standarto sampratą tiek jo orkestriniuose kūriniuose „Rhapsody in Blue“ (1924) ar „An American in Paris“ (1928) ir operoje „Porgy and Bess“ (1935), tiek kamerinėje kūryboje; kitų kompozitorių kūryboje konkrečią džiazo įtaką patirdavo tik vienas arba keletas iš daugelio kūrinių. Štai Igorio Stravinskio[3] „Ebony Concerto“ (1945) – akivaizdžiai džiazo muzikos inspiruotas

1 Nuoširdi padėka prof. Mindaugui Urbaičiui, padėjusiam atrasti šio tyrimo objektą.
2 George'as Gershwinas (1898–1937) – amerikiečių kompozitorius, pianistas ir dirigentas. Čia ir toliau bus remiamasi *Grove Music Online* šaltiniu.
3 Igoris Stravinskis (1882–1971) – rusų kompozitorius, vėliau turėjęs Prancūzijos ir Amerikos pilietybes.

kūrinys, dedikuotas klarneto virtuozui Woody Hermanui[4] ir skirtas atlikti klarnetui solo su išplėstinės sudėties bigbendu. Nors džiazo įtaka buvo jaučiama ankstesniuose Stravinskio kūriniuose („L'Historie du soldat", 1918 ir „Piano-Rag-Music", 1919), tačiau „Ebony Concerto" buvo jo charakteringiausias bandymas kurti interpretuojant džiazo muziką savo kompoziciniu stiliumi.

Tarp akademinių europiečių kompozitorių, paveiktų džiazo muzikos, minėtinas ir lietuvis Osvaldas Balakauskas[5]. Jo kameriniuose kūriniuose „Be-Bop" (1974), „Bop-Art" (1995) įvairiai sudėčiai, „Swingy Line 1, 2" (2011, 2014) ar didesnės sudėties kompozicijose „Concerto Heses-dur" (2002) ir „Psalms of the Spring" (2013) „kaskart prasiveržia kompozitoriaus aistra džiazui, išgirstama spyruokliuojančiuose sinkopiniuose ritmuose, kvaziimprovizacinėse melodijose, „bliuzinių" chromatizmų prisodrintose harmonijose" (Paulauskis 2006).

Savo ruožtu džiazo muzikantai bei kompozitoriai, inspiruoti klasikinės bei šiuolaikinės Vakarų Europos muzikos, realizavo savo kūrybinius sumanymus, pasitelkdami akademinės muzikos formas ir kompozicinius metodus. Tarp daugelio džiazo kūrinių su ryškia akademinės muzikos formos bei kompozicijos įtaka būtų galima išskirti Duke'o Ellingtono džiazo simfoniją „Black, Brown and Beige" (1943), Guntherio Schullerio „Concertino" džiazo kvartetui ir orkestrui (1959) ir Charleso Minguso „The Black Saint and the Sinner Lady" (1963). Pastarasis, parašytas kaip muzika baletui, yra vienas iš labiausiai pavykusių orkestruotės darbų visoje džiazo istorijoje.

Guntheris Schulleris[6] 1957 m. per paskaitą Brandeiso universitete tokiai muzikos rūšiai, per improvizaciją ar parašytą kompoziciją sujungiančiai esmines šiuolaikines Vakarų Europos muzikos ir kitų muzikinių tradicijų charakteristikas ir technikas, sugalvojo terminą *third stream* (liet. trečiasis srautas). Šios koncepcijos esmė yra ta, kad bet kuri muzika siekia naudos iš akistatos su kita, taigi vakarietiškos akademinės muzikos kompozitoriai gali išmokti gausybės dalykų iš gyvybingo džiazo ritminio svingo, o džiazo muzikantai gali atrasti naujus vystymo būdus didelės apimties formose ir kompleksiškose klasikinės muzikos tonų sistemose. Iš pradžių terminas taikytas stiliui, kuriame buvo bandoma sulydyti Vakarų akademinės muzikos ir džiazo elementus – sujungti du pagrindinius srautus į „trečiojo srauto" formą[7]. Nors šis terminas sulaukė daug kontro-

4 Woody Hermanas (1913–1987) – amerikiečių klarnetininkas, džiazo grupių vadovas, saksofonistas ir vokalistas.

5 Osvaldas Balakauskas (g. 1937) – lietuvių kompozitorius, pedagogas ir ambasadorius.

6 Guntheris Schulleris (1925–2015) – amerikiečių kompozitorius, dirigentas, švietėjas, rašytojas, įrašų prodiuseris ir leidėjas.

7 *Third stream* termino apibrėžimas pagal Guntherį Schullerį. *Grove Music Online*, 2013. Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527> [žiūrėta 2021 06 07].

versijos dėl prieštaringų muzikos estetikų, vėliau skirtumai tarp dviejų požiūrių tapo ne tokie poliarizuoti, o „trečiojo srauto“ terminas laikui bėgant buvo vartojamas vis rečiau. XX a. antrojoje pusėje tokios dviejų muzikos žanrų sankirtos dėl patiriamos gilesnės įtakos ir vis labiau tirpstančių stilistinių sienų tapo dažnesnės.

Pabandykime apibendrinti džiazo ir akademinės muzikos sąveikos būdus:

1. Šiuolaikiniai akademiniai kompozitoriai savo kūryboje naudojo muzikinius džiazo kalbos elementus, ritminį veržlumą ir improvizaciją.
2. Džiazo muzikantai ir kompozitoriai naudojo klasikinės akademinės muzikos formas, instrumentuotę bei kompozicines technikas.
3. „Trečiojo srauto“ atstovų kūriniai visapusiškai integruoja kūrybą, kurioje dvi idiomos (džiazo ir klasikinės muzikos) per instrumentuotę, atlikimo praktiką, kompozicines / improvizacines technikas susijungia į mediumą, t. y. džiazo ir klasikinės muzikos kalbos elementai reliatyviai yra tolygūs.

Pirmuosius du sąveikos būdus jau buvome aptarę anksčiau, o prie trečiojo galima priskirti Johanno Sebastiano Bacho muzikos įkvėptą prancūzų pianistą Jacques'ą Loussier[8], 1959 m. suformavusį džiazo trio „Play Bach“, su kuriuo atlikdavo Bacho kūrinių džiazo versijas. Vėliau šis Loussier trio, klasikinės akademinės muzikos medžiagą „įvilkęs“ į naują džiazo rūbą, eksperimentavo ir su Vivaldi, Satie, Ravelio kūriniais. Čia taip pat būtina paminėti legendinį 1960 m. albumą „Sketches of Spain“ – amerikiečių trimitininko Mileso Daviso[9] ir kanadiečių aranžuotojo ir pianisto Gilo Evanso[10] sėkmingą kūrybinį bendradarbiavimą. Jame skamba ispanų kompozitorių Joaquino Rodrigo, Manuelio de Fallos, brazilų kūrėjo Heitoro Villa-Loboso, Gilo Evanso kompozicijos bei aranžuota tradicinė ispanų folkloro muzika. Tai labai charakteringas trečiojo srauto muzikos solistui ir orkestrui pavyzdys, kuriame susipina džiazo, Europos klasikinės ir *world* muzikos stiliai bei išsiskiria meistriški Daviso trimito solo epizodai. Amerikiečių saksofonisto ir kompozitoriaus Anthony'io Braxtono[11] muzika irgi priskirtina trečiajam sąveikos būdui. Visą savo gyvenimą Braxtonas propagavo ribų tarp improvizacijos ir kompozicijos naikinimą. Jis tiesiai kalba apie savo būseną balansuojant tarp dviejų žanrų: „žinau, kad esu afroamerikietis, ir žinau, jog groju saksofonu, bet nesu džiazo muzikantas. Juo labiau nesu klasikinis muzikantas. Mano muzika yra kaip mano gyvenimas: ji yra tarp šių sričių“ (Burke, Onsman 2019: 43).

8 Jacques'as Loussier (1934–2019) – prancūzų pianistas ir kompozitorius.
9 Milesas Davisas (1926–1991) – amerikiečių džiazo trimitininkas ir grupių lyderis.
10 Gilas Evansas (1912–1988) – kanadiečių džiazo aranžuotojas, kompozitorius, pianistas ir kolektyvų vadovas.
11 Anthony'is Braxtonas (g. 1945) – amerikiečių saksofonistas ir kompozitorius.

Kai kuriuose šaltiniuose[12] galima rasti ir ketvirtą džiazo ir klasikinės muzikos sąveikos būdą:

4. *Concerto grosso*, kai susijungus akademinės muzikos ir džiazo muzikantams improvizacinis džiazo atlikėjų pasirodymas kaitaliojamas su komponuota klasikinių muzikantų atliekama muzika.

Čia galima prisiminti *third stream* termino krikštatėvio Schullerio jau minėtą „Concertino“ džiazo kvartetui ir orkestrui bei amerikiečių pianisto Keitho Jarretto[13] kūrinį „Arbour Zena“ (1976), kuriame trys džiazmenai (Jarrettas, saksofonistas Janas Garbarekas bei kontrabosistas Charlie'is Hadenas) trijose kompozicijose kaip solistai improvizatoriai bendradarbiauja su Stuttgarto Radijo simfoninio orkestro nariais.

Nors šie tarpusavio sąveikos būdai yra sąlyginiai (ne visą minėtą muziką galima priskirti vienai iš šių keturių charakteristikų), jais galime vadovautis. Tačiau taisyklėse visada būna išimčių. Viena iš jų – muzikantai iš akademinės muzikos stovyklos, kuriuos paveikė tik vienas iš džiazo kalbos elementų – improvizacija, tokie kaip Robertas Levinas[14], improvizuojantys ne tik klasikinės muzikos kūrinių temomis, bet ir remdamiesi skirtinga klasikinių kompozitorių stilistika bei konkrečiomis muzikos formomis.

O charakteringiausias kontraboso atlikimo praktikos ansamblyje pavyzdys, turintis visų keturių sąveikos būdų požymius, jungiantis abiejų žanrų muziką bei peržengiantis ribas tarp klasikinės, džiazo, roko, etninės ir eksperimentinės muzikos, mano nuomone, yra daugiau nei tris dešimtmečius gyvuojantis „Bang on a Can“ kolektyvas bei jo kontrabosisto Roberto Blacko meninė atlikėjo veikla.

„Bang on a Can“ reiškinys ir Robertas Blackas

„Bang on a Can“[15] – trijų jaunųjų amerikiečių kompozitorių – Michaelo Gordono[16], Davido Lango[17] ir Julios Wolfe[18], baigusių kompozicijos studijas Jeilio universitete, sumanymas. 1987 m. jie pradėjo pirmąjį BOAC[19] muzikinį maratoną, trukusį net 12 valandų vienoje iš Niujorko galerijų, vėliau tapusį kasmetiniu reiškiniu. Koncerto repertuarą,

12 Jazz in America, Style Sheets. The Herbie Hancock Institute of Jazz, 2000–2021. Prieiga per internetą: <https://www.jazzinamerica.org/jazzresources/stylesheets/17> [žiūrėta 2021 10 30].
13 Keithas Jarrettas (g. 1945) – amerikiečių džiazo pianistas ir kompozitorius.
14 Robertas Levinas (g. 1947) – amerikiečių pianistas, muzikologas ir kompozitorius.
15 „Bang on a Can“ (liet. „Beldimas į skardinę“) – daugiafunkcė šiuolaikinės muzikos organizacija, įsikūrusi Niujorke.
16 Michaelas Gordonas (g. 1956) – amerikiečių kompozitorius ir klavišininkas.
17 Davidas Langas (g. 1957) – amerikiečių kompozitorius.
18 Julia Wolfe (g. 1958) – amerikiečių kompozitorė.
19 BOAC – „Bang on a Can“ trumpinys.

kurį atliko vietiniai Niujorko muzikantai, sudarė trijų postminimalizmo kompozitorių ir organizatorių Wolfe, Gordono ir Lango bei jų bendraamžių kūryba, taip pat „revoliucingų klasikų“ Steve'o Reicho ir Miltono Babbitto kūriniai. Esminis koncerto tikslas buvo novatoriškos muzikos pristatymas, griaunantis sienas tarp skirtingų *uptown* ir *downtown* kompozicijos stovyklų. Nuo pat BOAC įkūrimo buvo stengiamasi į šio maratono-festivalio repertuarą įtraukti ir ne vakarietiškų ansamblių, džiazo kompozitorių bei avangardinių roko muzikantų kūrinius. Vienadienis koncertinis maratonas pamažu peraugo į daugiafunkcę atlikimo menų organizaciją su plačia tarptautine veikla, kurią San Francisco *Chronicle* pavadino svarbiausiu šalies šiuolaikinės muzikos įrankiu[20]: „Kai mes pradėjome „Bang on a Can“, negalėjome net įsivaizduoti, kad mūsų dvylikos valandų beveik nežinomos muzikos maratono festivalis išaugs į gigantišką tarptautinę organizaciją, remiančią eksperimentinę muziką.“[21]

BOAC tapo ne tik kasmetiniu festivaliu, kuriame buvo galima išgirsti novatorišką, gana eklektišką, progresyvią šiuolaikinę muziką, bet ir vieta, kurioje auditorija per ilgus koncertus buvo drąsinama palaikyti neformalią „džinsų ir marškinių“ aprangą bei savo noru ateiti arba išeiti koncertinių pasirodymų metu. 1992 m. buvo įkurtas ir koncertuojantis ansamblis, skirtas geriausiems muzikos maratonų-festivalių kūriniams atlikti – „Bang on a Can All-Stars“; jį sudarė violončelininkė Maya Beiser, kontrabosistas Robertas Blackas, pianistė Lisa Moore, perkusininkas Stevenas Schickas, gitaristas Markas Stewartas, klarnetininkas bei saksofonistas Evanas Ziporynas. Per ilgalaikį ir produktyvų egzistavimą „Bang on a Can All-Stars“ kolektyvas daug koncertavo visame pasaulyje, įrašė ir išleido apie 30 albumų bei sulaukė gausybės apdovanojimų už šiuolaikinės muzikos atlikimą. Muzikos kritikai rašė, kad ši įnirtingai agresyvi grupė suderino roko grupės jėgą ir veržlumą bei klasikinio kamerinio ansamblio preciziškumą ir skaidrumą[22].

Ansamblio sudėtis kito bei transformavosi pagal atliekamus kūrinius: nuo solo arba dueto pasirodymų iki seksteto, kviečiant papildomus muzikantus, padvigubinant kai kurių instrumentų skaičių arba tiesiog papildant kitais. Metams bėgant keitėsi ir kolektyvo sudėtis. Šiuo metu ansamblyje yra likę du nariai iš originalios, beveik prieš tris dešimtmečius suformuotos, sudėties: gitaristas Markas Stewartas ir kontrabosistas Robertas Blackas.

20 Bang on a Can Marathon – Maerz-Musik Edition. Prieiga per internetą: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_334805.html> [žiūrėta 2021 10 30].

21 „Bang on a Can“ įkūrėjai Wolfe, Gordonas ir Langas apie savo bendros veiklos pradžią. Prieiga per internetą: https://bangonacan.org/about_us [žiūrėta 2020 06 03].

22 Citata iš *New Your Times*. Prieiga per internetą: <https://bangonacan.org/bang_on_a_can_all_stars> [žiūrėta 2021 10 30].

Būtent Blackas[23], vienas iš BOAC kolektyvo įkūrėjų, aktyviai bendradarbiauja bei koncertuoja su kitomis grupėmis, atlikėjais, kompozitoriais, šokėjais, aktoriais ir kitais menininkais. Buvęs modernaus amerikiečių kontraboso guru Gary'io Karro[24] studentas Blackas pratęsė savo mokytojo tradiciją ir įrašė daug solinės ir kamerinės muzikos kontrabosui. Paminėtinas albumas „Modern American Bass", pristatantis XX a. amerikietiško kontraboso muzikos repertuaro kolekciją, solo kontraboso ir bosinės gitaros albumai „State of the Bass" ir „Possessed" bei naujausia Philipo Glasso kontraboso bei poezijos partita „The Not-Doings of an Insomniac" (2019), kurioje tarp 7 solo kompozicijų kontrabosui girdima L. Anderson, Y. Ono, L. Reedo, L. Coheno ir kitų autorių poezija. Daug laiko ir energijos Blackas taip pat skiria pedagoginei bei organizacinei veiklai.

Kartą paklaustas apie savo ryšį su kontrabosu laiko perspektyvoje, Blackas atsakė, kad jaučiasi laimingas ir pakylėtas, galėdamas groti kontrabosu. Nors XVIII a. buvo vadinamasis „auksinis" kontraboso laikas, kai suklestėjo daugelio virtuozų solo atlikimas, jo manymu, tikrasis auksinis kontraboso amžius vyksta dabar, kadangi tiek daug puikių kontraboso atlikėjų kuria ir groja įdomius dalykus. Net ir po 40 metų naujosios muzikos ir išplėstinių technikų tyrinėjimo Blacką vis dar stebina nauji muzikos atlikimo būdai ir naujai atrandami instrumento garsai.

„Bang on a Can All-Stars" ansamblio kūriniai su kontrabosu

Dabartinį „Bang on a Can All-Stars" ansamblio repertuarą sudaro maždaug 125 kūriniai, iš kurių 13 yra solo kūriniai arba duetai, du iš jų yra parašyti kontrabosui solo.

Pirmasis jų – amerikiečių šiuolaikinės avangardinės muzikos kompozitoriaus ir kritiko Tomo Johnsono[25] „Failing" buvo sukurtas 1975 m., kai BOAC dar neegzistavo. Tai sudėtingas kūrinys su užrašyta istorija apie grojimo kontrabosu sunkumus. Pagrindinis šio kūrinio iššūkis – atlikėjas turi pasakoti istoriją grodamas kontrabosu. Istorijos žodžiai dažnai nesutampa su muzikinio teksto atlikimu[26].

Antrasis solo kūrinys kontrabosui „Paint It Black" buvo parašytas vieno iš „Bang on a Can" įkūrėjų – Michaelo Gordono 1988 m., kai festivalis tik buvo pradėjęs įgauti pagreitį. Kūrinys buvo sukurtas ir dedikuotas Robertui Blackui po to, kai Gordonas ir Blackas

23 Robertas Blackas (g. 1956) – amerikiečių kontrabosistas, bosinės gitaros atlikėjas, improvizatorius ir švietėjas. Prieiga per internetą: <https://www.robertblack.org/full-bio> [žiūrėta 2020 06 03].

24 Gary'is Karras (g. 1941) – amerikiečių klasikinės ir šiuolaikinės muzikos kontraboso virtuozas ir mokytojas, vienas geriausių XX–XXI a. kontraboso atlikėjų.

25 Tomas Johnsonas (g. 1939) – amerikiečių klasikinės / avangardinės muzikos kompozitorius ir muzikos kritikas.

26 Iš autoriaus interviu su Donatu Bagursku, 2019 10 14.

1985 m. susitiko muzikos festivalyje Bafale. Kūrinio pavadinimas yra aliuzija į atlikėjo pavardę, o kartu identiškas vienai grupės „Rolling Stones“ dainai: „Pirmą kartą išgirdęs Robertą grojant suvokiau, kad kontrabosas yra kur kas daugiau nei žemi garsai. Jis paprašė manęs sukurti solo kūrinį kontrabosui, tad aš norėjau išnaudoti labai ilgas kontraboso stygas, labai aukštas ir labai žemas natas, visas – vienu metu. Pabandžiau išplėtoti kontraboso solo kūrinio idėją: ar gali bosas sau groti bosą kaip akompanimentą? Sinkopuotai ir greitai? „Paint It Black“ kūrinyje išbandžiau boso skambėjimą lyg dviejų instrumentų.“[27]

Reikia paminėti, kad kiti du BOAC įkūrėjai Davidas Langas ir Julia Wolfe taip pat parašė solo kūrinius kontrabosui ir dedikavo juos Blackui. Langas sukūrė „I Feel Pretty“ (2001). Kūrinyje naudojama ir elektronika, sukelianti polifonijos įspūdį, – tarytum šalia solisto yra ir daugiau kontraboso atlikėjų. Panašia idėja paremtas ir Wolfe kūrinys „Stronghold“ (2008), kurį galima atlikti kontrabosų oktetu arba solo kontrabosu su fonograma. Kūrinio premjerai buvo pasirinktas pirmasis variantas – Roberto Blacko vadovaujamas „The Hartt Bass Ensemble“: „Dirbdama su Robertu aš atradau, kad kontrabosas turi neribotą raiškos galimybių visatą, retai tyrinėjamą. Nors jo žemos natos puikios, tačiau iki pusės kūrinio jų neišgirsi. „Stronghold“ prasideda siūbuojančiu flažoletų tinklu, labai aukštais obertonais išnaudojant stygų ilgį, o pasibaigia tirštais rezonuojančiais garsais, sukuriamais stipriai spaudžiant stryką ant atviros E stygos. Skambant aštuoniems kontrabosams vienu metu, ansamblis tampa vienu megabosu ir sunku pasakyti, kada vienas atlikėjas baigia groti, o kitas pradeda. Albumo įraše Robertas Blackas yra įgrojęs visus aštuonis kontrabosus.“[28]

Dabartiniame BOAC ansamblio repertuare yra 85 kūriniai su bosinio instrumento dalyvavimu, kurių daugumą – net 80 – sudaro kūriniai su kontrabosu, tik 4 – su bosine gitara ir vienas – su moderniu bosiniu instrumentu.

Bosinio instrumento pasirinkimas pagal kūrinio muzikos stilių

Pasirinkti kontrabosą šio ansamblio kūriniams atlikti yra daug priežasčių: šis universalesnis instrumentas gali būti puikiai panaudojamas tiek klasikinei, tiek šiuolaikinei akademinei muzikai, taip pat džiazui, tam tikroms roko arba etninės muzikos dalims atlikti įvairiomis technikomis pirštais (*pizzicato*) ir stryku (*arco*), pasitelkiant perkusinius garsus bei panaudojant kitas išplėstines atlikimo technikas, garso efektus ir elektroniką.

27 Michaelas Gordonas apie „Paint It Black“ kūrinio anotacijoje. Prieiga per internetą: <https://michaelgordonmusic.com/music/paint-it-black> [žiūrėta 2020 06 03].

28 Julia Wolfe apie „Stronghold“ kūrinio anotacijoje. Prieiga per internetą: <https://juliawolfemusic.com/music> [žiūrėta 2020 06 04].

Pradinė ansamblio „Bang on a Can All-Stars“ instrumentuotės idėja, anot visų trijų steigėjų (M. Gordono, J. Wolfe, D. Lango), buvo kontrabosas – visų pirma dėl jų originalių kompozicijų bei bendraminčių atliekamų kūrinių. Kita vertus, Blacko universalumas leido į repertuarą įtraukti ir bosinės gitaros kūrinius.

Robertas Blackas – BOAC bosistas – yra universalus muzikantas, o pagal savo meistrystės lygį – aukščiausio lygio kontrabosistas, galintis groti bosine gitara ir kitais giminingais instrumentais.

Skirtingos kontraboso funkcijos, grojimo technikos ir priemonės

Ansamblio „Bang on a Can All-Stars“ repertuaro kūriniuose, priklausomai nuo muzikos stiliaus, kompozicijos idėjos ar kompozitoriaus sumanymo, bosas atlieka labai įvairias funkcijas. Apžvelkime pagrindines kontraboso funkcijas šiame ansamblyje, kurios yra neatsiejamos nuo naudojamų technikų arba priemonių šioms funkcijoms įgyvendinti:

1. *Tradicinė kontraboso funkcija kameriniame ansamblyje* – dažniausiai akompanuojama žemame boso registre naudojant stryką su reikiamais štrichais, akcentais ir dinamika. Tokio atlikimo pavyzdžiai yra Philipo Glasso[29] minimalistinė muzika kūrinyje „Closing“, fortepijoninės versijos adaptacija ansambliui arba kito minimalizmo / ambiento klasiko Briano Eno[30] garsus kūrinys „Music for Airports“, kurį BOAC ansambliui aranžavo visi trys ansamblio įkūrėjai – Gordonas, Wolfe ir Langas.
2. *Aktyvaus ritminio instrumento funkcija* – kai kontrabosu atliekami minimalizmui arba postminimalizmui charakteringi aktyvūs, neretai polimetriniai ritminiai piešiniai ir rifai, dėl aktyvaus garso išgavimo arba artikuliacijos raiškos kartais tam pasitelkiant netgi bosinę gitarą. Būdingi kontraboso funkcijos pavyzdžiai – dviejų BOAC įkūrėjų kūriniai:
   - kompozitoriaus Davido Lango trijų dalių kūrinys „Sunray“ (2006)[31], kurio pirmoje ir trečioje dalyse kontrabosas atlieka panašius sudėtingus, minimalistinius, nereguliarios kaitos lyginio ir nelyginio metro (2/4, 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, 5/8, 3/4, 5/8, 2/4, 3/8) ritminius piešinius, tarytum „pasiskolintus“ iš progresyviojo roko estetikos;

29 Philipas Glassas (g. 1937) – amerikiečių kompozitorius, vienas iš minimalizmo muzikos pradininkų.
30 Brianas Eno (g. 1948) – anglų kompozitorius, dainininkas, klavišininkas, garso menininkas ir prodiuseris.
31 Iš Lango kūrinio anotacijos. Prieiga per internetą: <https://davidlangmusic.com/music> [žiūrėta 2020 06 06].

- kompozitorės Julia Wolfe penkių dalių oratorija „Anthracite Fields“ (2014) (liet. „Antracito laukai“) mišriam chorui ir instrumentiniam sekstetui, apdovanota Pulitzerio muzikos premija[32]. Antroje oratorijos dalyje „Breaker Boys“ panaudota kontrabosinė linija su ryškiu *glissando* yra ypač charakteringa postminimalizmui.

3. *Džiazo muzikos įtaka* – kai kontrabosas naudoja džiazo muzikos elementus: džiazinę artikuliaciją, improvizaciją, svingą, spontaniškumą, klausimo ir atsakymo principą akompanuojant solistui ir kitus charakteringus dalykus. Geriausi pavyzdžiai yra BOAC bendradarbiavimas su improvizacinės muzikos arba džiazo atlikėjais: čekų vokalistės, smuikininkės ir kompozitorės Ivos Bittovos[33] kūrinyje „Elida“, laisvojo džiazo krikštatėvio, saksofonisto ir kompozitoriaus Ornette'o Colemano[34] kūrinyje „Haven't Been Where I Left“ arba amerikiečių džiazo pianisto ir kompozitoriaus Matthewo Shippo[35] kompozicijoje „Code Axis“. Iš dalies prie tokių pavyzdžių galėtume priskirti ir minimalizmo muzikos manifestą „In C“ (1964, atliktas 2001), sukurtą legendinio Terry'io Riley'io[36]. Šioje kompozicijoje kiekvienas muzikantas, o tarp jų galbūt ir kontraboso atlikėjas, pats pasirenka, kiek ilgai ir kokiais štrichais ar dinamika groti tam tikrą frazę. Kūrinys baigiasi, kai kiekvienas muzikantas išgroja visas frazes, kartodamas tiek, kiek nusprendžia, nuo pradžių iki galo.
4. *Kontraboso kaip pagrindinio ar vieno iš vedančiųjų instrumentų ansamblyje funkcija* – kompozicija yra konstruojama apie bosą, kai šis atlieka pagrindinę melodiją / temą arba solinius epizodus. Toks pavyzdys galėtų būti modernaus prancūzų kontrabosisto ir kompozitoriaus Florent'o Ghys[37] kūrinys „An Open Cage“ (2012), kuris prasideda fonograma su Johno Cage'o skaitoma ištrauka iš jo dienoraščio, tuomet pirmasis įstoja kontrabosas, o vėliau paeiliui ir kiti instrumentai, ritmiškai dubliuodami ir papildydami Cage'o įrašytą kalbą.

32 Iš Wolfe kūrinio anotacijos. Prieiga per internetą: <https://juliawolfemusic.com/music/anthracite-fields> [žiūrėta 2020 06 06].
33 Iva Bittova (g. 1958) – čekų vokalistė, smuikininkė, kompozitorė ir aktorė.
34 Ornette'as Colemanas (1930–2015) – laisvojo džiazo pradininkas, amerikiečių saksofonistas ir kompozitorius.
35 Matthew Shippas (g. 1960) – amerikiečių pianistas ir kompozitorius.
36 Terry'is Riley'is (g. 1935) – amerikiečių kompozitorius ir atlikėjas.
37 Florent'as Ghys (g. 1979) – prancūzų kontrabosistas ir kompozitorius. Prieiga per internetą: <https://www.florentghys.com/about> [žiūrėta 2020 06 06].

5. *Netradicinio skambesio funkcija* – kai boso garso išgavimui naudojamos alternatyvios atlikimo technikos arba garso procesoriai ir elektronika. Čia visų pirma reikėtų paminėti vieno iš BOAC įkūrėjų, kompozitoriaus Michaelo Gordono kūrinį „I Buried Paul" (1996) (liet. „Aš palaidojau Polą"), kuriame kontrabosu ir kitais instrumentais siekiama išgauti atgal besisukančio įrašo efektą. Tai tarsi atvirkščiai skambantis industrinės aplinkos įrašas. Viso kūrinio metu kontraboso linijos dinamiškai kontrastuoja sudėtingu, trūkčiojančiu ritmu nuo sekundų dvigarsių žemame registre iki keistų minimalistinių variacijų melodijų aukštesniame registre naudojant alteruotą dermę. „I Buried Paul" yra grupės „The Beatles" dainos „Strawberry Fields Forever" sumani kompozitoriaus refleksija. Originalios dainos pabaigoje yra menamas nutilimas, kai atrodo, kad daina jau pasibaigė, bet tada muzika grįžta atvirkštiniu būdu ir Johnas Lennonas ištaria *cranberry sauce* (liet. spanguolių padažas). Jo balsas įrašų studijoje buvo oktava pažemintas ir visam pasauliui atrodė, kad Lennonas pasakė *I buried Paul* (liet. aš palaidojau Polą). Įrašui pasirodžius, žmonės bandė sužinoti kitus įkalčius, taip pat ar iš tikrųjų Paulas McCartney'is buvo miręs. Tuo metu didžėjai radijo transliacijose leido „The Beatles" dainas atbulai, tad eteryje buvo girdėti labai daug keistos muzikos ir triukšmo. Šis kūrinys yra apie tą triukšmą[38].

   Kiti charakteringi netradicinio skambesio pavyzdžiai yra du amerikiečių kompozitorės ir instrumentalistės Annie Gosfield[39] kūriniai – „The Manufacture of Tangled Ivory" (1995) ir „Overvoltage Rumble" (2006). Viename jų naudojamas sempleris, todėl ne tik kontraboso, bet ir visų kitų dalyvaujančių instrumentų tembrai yra modifikuojami bei susintetinami, taip pat kontrabosas dažnai naudojamas kaip perkusijos instrumentas, tik retsykiais išleidžiantis fiksuoto aukščio garsus. Kitame kūrinyje kontrabosas pradeda ir baigia kompoziciją ilgais disonansiniais dvigarsiais, o atlikimo eigoje vėl pasitelkiamas sempleris, suformuojantis keistus kontraboso ir kitų instrumentų tembrus, taip pat naudojamos alternatyvios atlikimo technikos.
6. *Interaktyvi kontraboso funkcija* – kai muzikantas, atlikdamas kūrinį scenoje, „reaguoja" į vaizdo ar garso įrašą. Tokį interaktyvumą iliustruojantis pavyzdys yra amerikiečių menininko, kompozitoriaus ir filmų kūrėjo Christiano Marclay'ėjaus[40]

38 Michaelas Gordonas apie kūrinį anotacijoje. Prieiga per internetą: <https://michaelgordonmusic.com/music> [žiūrėta 2020 06 06].

39 Annie Gosfield (g. 1960) – amerikiečių instrumentalistė ir kompozitorė.

40 Christianas Marclay'ėjus (g. 1955) – amerikiečių garso menininkas, didžėjus, kompozitorius, filmų kūrėjas ir vizualus menininkas.

kūrinys „Fade to Slide“ (2012), kuriame vizualiai scenoje meistriškai sąveikauja gyvas atlikimas ir puikus garso įrašas, primenantis avangardinį eksperimentinį filmą. Kitas geras pavyzdys – BOAC įkūrėjos, kompozitorės Wolfe kūrinys „Reeling“ (2012), kurio pagrindas yra vyresnio amžiaus kanadiečių folkloro dainininko atliekamos dainos, sukarpytos įvairaus ilgio fragmentais, įrašas, o prie jo gyvai „jungiasi“ kontrabosas ir kiti ansamblio instrumentai. Dar vienas tinkamas paminėti kūrinys – amerikiečių smuikininko ir kompozitoriaus Toddo Reynoldso[41] „Seven Sundays“ (atliktas 2014); jame į fonogramoje girdimo bliuzo dainininko frazes ansamblio instrumentalistai iš pradžių „atsako“ gyvai, o vėliau šio įrašo pagrindu atlieka savarankiškas muzikines linijas.

7. *Alternatyvi atlikėjo funkcija* – kai vietoj grojimo kontrabosu / bosine gitara atliekamas kitas muzikinis veiksmas – atlikėjas dainuoja ar pasakoja arba visa tai daro papildomai grodamas bosu. Geras pavyzdys – Lango kūrinys „Cheating, Lying, Stealing“ (1993), kurio metu atlikėjas visą laiką groja perkusiniu instrumentu, o prie kontraboso net neprisiliečia. Trijų BOAC įkūrėjų ir kompozitorių Gordono, Lango ir Wolfe bendro darbo „Road Trip“ (2017–2018) 7-oje dalyje „Under the Stars“ visi atlikėjai, tarp jų ir kontrabosistas, muziką atlieka ukulelėmis, o savo pagrindiniais instrumentais negroja. 6-oje kūrinio dalyje „We are driving“ atlikėjas, grodamas kontrabosu pirštais (*pizzicato*), dainuoja ir deklamuoja poeziją. Šioje dalyje akcentas yra sutelktas būtent į vokalinę dalį. Dainavimas grojant kontrabosu praktikuojamas ir dar viename kūrinyje – Nicko Zammuto[42] „Real Beauty Turns“, tačiau šiuo atveju labiau koncentruojamasi į atlikimą kontrabosu, tik kurį laiką grojant dainuojama viena leitmotyvo frazė.

Naudojamų priemonių santykis su kitais instrumentais ir atlikimo technikos

„Bang on a Can All-Stars“ yra unikalus kolektyvas, ir ne tik todėl, kad gyvuoja jau apie 30 metų ir atlieka šiuolaikinę muziką, paveiktą įvairiausių muzikos stilių. Šis ansamblis yra išskirtinis tuo, kad jį subūrę trys kompozitoriai patys nedalyvauja atlikimo procese scenoje, taip pat dėl įvairių stilių sankirtos: jie vieni pirmųjų modernią

41 Toddas Reynoldsas – amerikiečių smuikininkas, kompozitorius, švietėjas ir technologas. Prieiga per internetą: <http://www.toddreynolds.com> [žiūrėta 2020 06 06].

42 Nickas Zammuto – vokalistas, gitaristas, klavišininkas ir kompozitorius, dueto „The Books“ bei grupės „Zammuto“ įkūrėjas. Prieiga per internetą: <https://www.zammutosound.com/> [žiūrėta 2020 06 06].

vakarietišką muziką pamėgino suderinti su roko, džiazo, eksperimentine, indi roko ir Balio muzika jas sujungdami ir sulaukė daug dėmesio. Pasak BOAC atlikėjų, yra muzika, kurią jie studijuoja konservatorijoje, ir muzika, kurios jie klausosi ir atlieka garažo grupėse vakarais. Taigi jie pabandė suderinti ir sujungti šias visiškai skirtingas muzikines atlikimo tradicijas, kas šiuo metu atrodo visiškai normalu. Pagal atliekamas skirtingas muzikos rūšis formuojasi ir santykis su kitais instrumentais – tarp dainuojančios solistės ir ansamblio narių (Ivos Bittovos kūrinyje „Elida"), tarp jų ir kontraboso atlikėjo su improvizaciniais elementais, specifine džiazo ritmika ir spontaniškumo prieskoniu. Tai primena gana įprastą džiazo muzikantų kalbą, kurioje visada paliekama erdvė improvizacijai, pavyzdžiui, Michaelo Gordono kūrinyje „Gene Takes a Drink" kiekviena nata turi būti preciziškai tiksli, su jautria kintančia dinamika ir reikiamais štrichais. Šiame kūrinyje kontrabosas su gitara ir iš dalies su marimba yra akompanuojantys instrumentai gana sudėtingai ir veržliai violončelės melodijai, prie kurios vėliau jungiasi klarnetas ir viršutinė fortepijono linija. Šio kūrinio užduotis kontraboso atlikėjui yra akompanavimo tikslumas, jautrumas ir reagavimas į solistų linijas.

Mąstant tradiciškai, santykyje su kitais instrumentais kontrabosui artimiausi yra abu ansamblio styginiai instrumentai – violončelė ir gitara. Kontrabosas natūra ir galimybėmis yra artimesnis violončelei, tačiau, kalbant apie asmeninius muzikinius ryšius ir įdirbį, kontrabosistas Blackas ir gitaristas Stewartas yra vieninteliai BOAC grupės nariai, kartu grojantys apie 30 metų, todėl vienas kitą pažįsta kur kas geriau negu bet kas kitas šiame kolektyve. Kontraboso ir gitaros atlikėjai dažnai groja tuos pačius ritminius piešinius ar rifus, tačiau neretai jų atliekamos linijos šiame ansamblyje yra visiškai skirtingos.

O štai kontraboso ir violončelės santykis šioje grupėje yra kitoks nei Mozarto ir Haydno laikais, kai mažuose kameriniuose ansambliuose dažnai būdavo naudojamas tik vienas iš šių instrumentų, reprezentuojantis bosą. Tais atvejais, kai abu instrumentai būdavo įtraukiami į ansamblį orkestrinio stiliaus kūriniuose, jie abu buvo įvardijami kaip „basso" (Webster 1976: 413–438) ir dažniausiai dubliuodavo vienas kitą per oktavą arba kontrabosas pabrėždavo tik atramines violončelės melodijų natas. Klasikinės XVIII a. muzikos kontekste BOAC ansamblyje kontrabosas su violončele retai telpa po viena „basso" etikete ir dubliuoja vienas kitą, dažniau violončelė šiame ansamblyje yra viršutinis balsas, vietoj smuiko ar alto, o kontrabosas dažniausiai vis dar yra „basso", tačiau tikrai ne visada.

Išvados

Ansamblis BOAC neturi stilistinių apribojimų, jo atliekama muzika yra tokia įvairi ir kontrastinga, kad, pradėjęs kaip eksperimentuojantis postminimalizmo kolektyvas, į šią sąvoką jau senokai netelpa. Nepaisant trisdešimties metų eksperimentinio ansamblio patirties nuolatos išbandant naujus stilius ir technikas, vis dar yra išlikęs noras ieškoti ir atrasti.

Vienas ansamblio įkūrėjų Michaelas Gordonas teigė, kad tik susikūrus „Bang on a Can" jiems buvo sakoma, jog niekas nemėgsta tokios muzikos, kurią atlieka BOAC, ir niekas jos nepamėgs. Vis dėlto ansamblio atlikėjai įsitikino, kad žmonės šią muziką mėgsta. Atliekantiems „negirdėtą muziką" yra svarbu surasti žmones, kurie jos klausytųsi, nes jų tikrai yra.

Kontraboso funkcija BOAC ansamblyje yra labai plati – naudojamos įvairios kontraboso technikos ir garso išgavimo būdai, būdingi tiek šiuolaikinei akademinei, tiek džiazo bei roko ar etninei muzikai, taip pat grojama bosine gitara bei kitais netradiciniais boso instrumentais, o dalyje kūrinių bosistas groja perkusija, dainuoja arba deklamuoja. Kontrabosu atliekamą galima išgirsti įvairiausių stilių muziką: nuo minimalizmo iki roko, nuo eksperimentinės muzikos iki džiazo, nuo solo kompozicijų iki elektroninių modifikuoto garso kūrinių ansambliui. Tam tikruose kūriniuose Roberto Blacko kontrabosas yra išderinamas naudojant skordatūrą, ir taip tarsi patvirtinami Gary'io Karro žodžiai, kad „kontrabosas XXI amžiuje gali patirti dar vieną derinimo transformaciją" (Brun 2000: 169). Atlikėjas Blackas aukščiausiu meistrystės lygiu pasiveja Karrą, o eksperimentine prasme gal net jį pralenkia. Jeigu Blacko mokytoją Karrą galime vadinti tikru klasikiniu XX a. virtuozu, tai Blacką, panašiai kaip anksčiau cituotą saksofonistą ir kompozitorių Anthony'į Braxtoną, inspiravo mažiausiai keletas muzikos žanrų. Tai buvo visiškai neįprasti, novatoriški dalykai ir nauja terpė kontrabosui, atsiradusi akademinės ir džiazo muzikos sankirtoje.

Įteikta 2021 11 09
Priimta 2021 12 20

LITERATŪRA

Brun, P. *A New History of the Double Bass*. Paul Brun Productions, 2000.

Burke, R.; Onsman, A. *Experimentation in Improvised Jazz: Chasing Ideas*. New York and London: Routledge, 2019.

Paulauskis, L. Portretas. Osvaldas Balakauskas: postmodernizmo laikų modernistas. *Lithuanian Music Link*, 2006, Nr. 12.

Webster, J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750–1780. *Journal of the American Musicological Society*, 1976, Vol. 29, No. 3.

ŠALTINIAI

https://bangonacan.org/about_us [žiūrėta 2020 06 03].

https://bangonacan.org/bang_on_a_can_all_stars [žiūrėta 2020 06 07].

Gaidamavičiūtė, R. Balakauskas, Osvaldas, 2001, *Grove Music Online*, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.45252> [žiūrėta 2021 10 16].

Gann, K. Gordon, Michael, 2001, *Grove Music Online*, <https://doiorg.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.42648> [žiūrėta 2020 06 03].

Gann, K. Lang, David (Avery), 2001, *Grove Music Online*, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.42483> [žiūrėta 2020 06 03].

Gann, K. Wolfe, Julia, 2001, *Grove Music Online*, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.42659> [žiūrėta 2020 06 03].

Martin, M. Bang on a Can, 2012, *Grove Music Online*, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2227668> [žiūrėta 2020 06 03].

https://michaelgordonmusic.com/music/paint-it-black [žiūrėta 2020 06 03].

https://www.robertblack.org/full-bio [žiūrėta 2020 06 03].

Schuller, G., rev. Greenland, Thomas H., Third Stream, 2013, *Grove Music Online*, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527> [žiūrėta 2021 06 07].

Intersections between contemporary classical music and jazz: double bass in minimalism and post-minimalism music

SUMMARY. In this article the intersections between western classical music and jazz are examined in the period of the 20th and 21st centuries. The author of the article is trying afresh to look for the influence of jazz on contemporary American and European composers, presenting the most interesting cases of collaboration between jazz and other music genre performers with classical composers in specific contexts. Different kinds of projects between western classical music and jazz are presented along with the definition of "third stream" music.

The keystone of the article is one of most characteristic and newest examples of double bass performance in an ensemble – the *Bang on a Can* phenomenon. The activity of *Bang on a Can All-Stars* band, known for its most innovative music, is crossing the boundaries between classical, jazz, rock, world, and experimental music over the last thirty years. Founding member of the band and bassist Robert Black is in the spotlight through analysis of his artistic, creative activity and excerpts of his interview. Seven ways of double bass performance are presented with detailed descriptions of bass playing going with music examples from the *Bang on a Can* repertoire including many different composers representing various styles, alternative techniques and shifting roles.

KEYWORDS: intersections between classical music and jazz, double bass, minimalism, post-minimalism, *Bang on a Can*.

ISSN 2351-4744

Ingrida ALONDERĖ

Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje

I dalis: *Facebooko* vaizdo žinučių reikšmė(s)

ANOTACIJA. Skaitmeninių nuotraukų, vaizdo įrašų ar skaidrių demonstravimas socialiniuose tinkluose – tai jau kuris laikas nebe nauji įrankiai, pasitelkiami valdant įvairius verslo procesus, kuriantis bendruomenėms, gerinant vidinę organizacijų komunikaciją ar stiprinant ryšį su auditorija. Didėjant socialinės žiniasklaidos informacinės sklaidos srautams, kultūros pasaulyje istorijas vis dažniau imta pasakoti gausiai pasitelkiant vaizdinius artefaktus, kas leidžia lengviau atkreipti dėmesį į norimą perteikti informaciją ir turinį. Šių dienų Lietuvos chorai, kaip ir kiti atlikėjai ar jų kolektyvai, imasi akį traukiančių vaizdų, norėdami sudominti auditoriją: inspiruoti ją perskaityti žinutę, nusipirkti bilietą ir ateiti į koncertą, pasidomėti kolektyvo istorija, choro dainininkų veidais, atrasti naujoves ar sekti mėgstamų atlikėjų naujienas socialiniuose tinkluose. *Facebookas* – vienas tokių tinklų, padedančių Lietuvos kolektyvams kurti savo įvaizdį, komunikuoti su auditorija ir skleisti savo žinomumą.

Šį straipsnį sudaro dvi dalys, kuriose nagrinėjama socialinė žiniasklaida ir konkretūs Lietuvos chorų komunikacijos *Facebooke* pavyzdžiai. Pirmos dalies tikslas – apžvelgti egzistuojančius vizualinės muzikų komunikacijos tyrimus ir meno kolektyvų (chorų) veikimo socialinėje žiniasklaidoje būdus. Antroje dalyje, pasitelkiant konkrečius atvejus, bus analizuojama, kaip Lietuvos chorai naudojasi vaizdo žinutėmis socialiniame tinkle *Facebook*.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: choras, komunikacija, socialinė žiniasklaida, vaizdas.

Įvadas

Skirtingos bendruomenės kultūrą suvokia savitai, ją sudaro tam tikros elgesio ir įvairialypės veiklos normos. Pasak sociologų Roberto Laytono ir Gilliano Wallace'o, plačiąja prasme kultūra apima kone visas visuomeninio gyvenimo sritis: kalbą, vertybes, įsitikinimus, politiką, ekonominę veiklą, istorines tradicijas, menus ir technologijas. Siaurąja prasme, anot šių tyrėjų, tam tikras kultūros objektas – tai tokia prekė, kurią galima pirkti bei parduoti rinkos ekonomikos sąlygomis (Layton, Wallace 2006: 46). Socialiniu

atžvilgiu patį muzikos atlikimo meną, kaip ir bet kurią kitą meno sritį, galima laikyti viena iš kultūros prekių, o kai kurie tyrėjai, kaip antai Tyleris Cowenas (1998), muzikos atlikėjus įvardija kaip „socialinį produktą". Pažymėtina, jog su menais susijusios rinkodaros priemonės anaiptol nėra naujiena, tačiau ypač mūsų laikais muzikos atlikimo pasauliui būdinga šį meną palydinčių ir aptarnaujančių vartotojų medijų, atlikėjų prekinius vardus padedančių kurti instrumentų gausa.

Reaguojant į poreikį moksliniais tyrimais atliepti tokius kultūros lauko poslinkius, šiame straipsnyje kultūros objektai, t. y. reklaminiai vaizdo pranešimai ir jų poveikis auditorijai, tyrinėjami socialinės žiniasklaidos ir abipusės komunikacijos kontekste. Choras čia traktuojamas ne meninės kolektyvo veiklos aspektu, bet kaip organizacija, kuri naudojasi šiuolaikiniais socialinės žiniasklaidos įrankiais ir pateikia per ją įvairius vaizdus: plakatus, vaizdo įrašus, nuotraukas (su savireklamos užrašais ar be jų) ir pan. Bene svarbiausia ir dažniausiai[1] naudojama platforma tokiai veiklai – populiariausias tarp Lietuvos atlikėjų ir įvairios sudėties kolektyvų socialinis tinklas *Facebook*[2].

Vaizdiniai kultūros pranešimai (plakatai, nuotraukos ir pan.) yra kūrėjų – įvairių sričių menininkų, vadybininkų, verslininkų – sukuriami objektai, turintys tam tikrą apčiuopiamą vertę auditorijai. Jie gali būti atspausdinami ir dalijami ar iškabinami įvairiose vietose arba virtualūs, randami internete. Šie pranešimai – tai reklama, kurios galima klausytis, ją skaityti, liesti, į ją žiūrėti, apie kurią galima galvoti, priimti ar atmesti, kuri skatina pirkti, nueiti paklausyti ar pasižiūrėti tolesnių už jos slypinčių kultūros produktų. Atsiranda santykis tarp kultūros pranešimų kūrėjų ir juos gaunančiųjų bei suvokiančiųjų, kurį savo tyrimuose išskiria sociologė Wendy Griswold. Jos teigimu, kūrėjai ir gavėjai egzistuoja tam tikrame kontekste, kurį galime vadinti socialiniu pasauliu, turėdami omenyje ekonominius, politinius, socialinius ir kultūrinius modelius bei poreikius, atsirandančius bet kuriuo konkrečiu laiko momentu (Griswold 2013: 14). Šiandieną būtent tokie kūrimo ir gavimo procesai atsiduria viešųjų ryšių specialistų, kuriančių įvaizdį atstovaujamoms įmonėms ar individams per žiniasklaidą ir socialinę sklaidą, akiratyje.

1 „Gemius Baltic" atliktas 2018 m. e-komercijos tyrimas atskleidė, kokia iš tiesų yra naudojimosi socialiniais tinklais situacija Lietuvoje. Prieiga per internetą: https://www.gemius.lt/visos-naujienos/kiekzmoniu-lietuvoje-is-tiesu-naudojasi-socialiniais-tinklais.html [paskutinį kartą tikrinta 2021 01 11].

2 *Facebook* (angl. *face* „veidas" + *book* „knyga"; pažodžiui *Facebook* – „veidaknygė"). *Facebookas* – JAV internetinė socialinio tinklo paslauga, kuri yra bendrovės „Meta Platforms" dalis. *Facebooką* 2004 m. įkūrė Markas Zuckerbergas, Eduardo Saverinas, Dustinas Moskovitzas ir Chrisas Hughesas – Harvardo universiteto studentai. Iš pradžių sukurtas vien Harvardo bendruomenės komunikacijai, ilgainiui *Facebookas* tapo didžiausiu socialiniu tinklu pasaulyje, kuriame 2021 m. buvo beveik trys milijardai vartotojų. Prieiga per internetą: https://www.britannica.com/topic/Facebook [paskutinį kartą tikrinta 2021 12 10].

Viešaisiais ryšiais per reklaminę veiklą, kampanijas ir ryšius su žiniasklaida yra plėtojamas asmens ar organizacijų prekės ženklas ir įvaizdis. Pasak Janis Teruggi Page ir Lawrence'o J. Parnello, komunikacija ir viešieji ryšiai apima keitimąsi informacija tarp dviejų ar daugiau žmonių ar visuomenės grupių, siekiant pasidalyti informacija ir paveikti gavėjo elgesį (Page, Parnell 2019: 46). Kitaip tariant, viešieji ryšiai yra dviejų ar daugiau žmonių ar grupių požiūris ir elgesys vienas kito atžvilgiu.

Socialinėje žiniasklaidoje tokie ryšiai pasižymi tam tikra strategija, kuri pritaikoma konkretiems veiksmams išreikšti: reklamuoti, atkreipti dėmesį, įtraukti publiką į diskusiją ir pan. Verta pabrėžti, kad reklama bei komunikacija dažniausiai apima netrumpalaikius santykius, tad sėkmingas kolektyvo komunikacijos planas ar net strategija turėtų būti formuojama ilgalaikėje perspektyvoje. Tokiam planui įgyvendinti įvairios organizacijos paprastai pasitelkia konkrečius vaidmenis atliekančius žmones. Anot Page ir Parnello, verslo sferoje šie asmenys palaiko santykius su žiniasklaida, taip pat padeda suvaldyti krizes ar įvairias iškilusias problemas (Page, Parnell 2019: 65). Tai – tokie specialistai kaip tekstų rašytojai, rinkodaros ekspertai, krizių valdytojai, komunikacijos strategai, viešųjų ryšių specialistai ir kt.

Žvelgiant į Lietuvos chorų organizacines struktūras pastebima, kad, skirtingai nuo įvairių verslo grupių, dažniausiai jos nepasižymi minėtų specialistų gausa. Galbūt taip yra dėl to, kad choras kaip organizacija užsiima palyginti siaura veikla, aprėpiančia vos kelias pagrindines funkcijas (repetuoti, koncertuoti, reklamuoti chorą, koncertą, festivalį, įtraukti publiką į bendravimą ir pan.), ir tokių specialistų samdymas būtų perteklinis. Be to, chorinė kultūra Lietuvoje yra gana siaurą, specifinį publikos ir gerbėjų ratą turinti sritis, tad reikšmingai šio rato plėtrai lyg ir nematyti didesnių perspektyvų. Taip pat pažymėtina, kad didžioji choro kolektyvų dalis apsiriboja veikla Lietuvoje, koncertinės išvykos į užsienio šalis gana retos. Galiausiai, Lietuvoje veikiantys chorai yra beveik nefinansuojami, išskyrus tuos, kuriems suteiktas tam tikras statusas (valstybinis, savivaldybės ir pan.), arba tada, kai lėšos skiriamos iš tam tikrų fondų (Lietuvos kultūros taryba, savivaldybių konkursai ir pan.). Svarbu paminėti ir tai, kad chorai Lietuvoje yra skirstomi į profesionalų ir mėgėjų[3] – atitinkamai kiekvienas jų turi skirtingas galimybes savireklamai. Todėl ir kolektyvo reklama socialiniuose tinkluose ar apskritai žiniasklaidoje labai priklauso nuo kolektyvo statuso ir finansinės padėties.

3 Lietuvoje ligi šiol nėra aiškaus mokslininkų sutarimo, kas yra profesionalus ir mėgėjų choras. Ši takoskyra neretai suprantama skirtingai. Dažniausiai profesionaliais chorais vadinami tie, kurie turi įgiję valstybinės reikšmės statusą (valstybinis, nacionalinis, savivaldybės), o mėgėjai – tai savanoriškai susibūrę ir muzikinę veiklą vykdantys kolektyvai.

Apibendrinant *status quo* galima konstatuoti, kad dėl įvairių priežasčių Lietuvos chorų veikla nėra išplėtota tarptautiniu ar bent plačiu valstybiniu mastu, todėl reklaminė chorų komunikacija yra gana primityvi, apsiribojanti pagrindiniais nemokamais socialinės žiniasklaidos įrankiais. Vienas tokių – *Facebooko* platforma, kurios teikiamos galimybės ir poveikis nagrinėjami šiame straipsnyje.

Socialinės žiniasklaidos poveikis ir nauda

> „Virtualus pasaulis tapo antraisiais namais milijonams žmonių visame pasaulyje. Verslas šias aplinkas naudoja mokymams ir įdarbinimui. Konferencijos ir susitikimai vyksta virtualybėje. Žmonės išmoksta dirbti virtualioje erdvėje, kur jie gali kurti naujoves, prisijungti, pertvarkyti ir iš naujo sutelkti šimtus ar tūkstančius žmonių konkrečiai veiklai, suteikdami jiems galimybę savarankiškai organizuotis pagal interesus, tikslus ar įgūdžius“ (Bingham, Conner 2010: 130).

Jasonas Pottsas teigia, kad naujosios technologijos sumažina kultūros vartojimo kainą, didina paklausą – apskritai padidina vartotojų gerovę. Technologiniai pokyčiai taip pat skatina dinamiškumą, nuolatinę kaitą ir raidą, kuria didesnę įvairovę. „Kultūroje galutiniai technologinių pokyčių naudos gavėjai yra vartotojai“ (Potts 2014: 215). Taigi vartotojiškumo dinamiką visiškai pakeitė sparti technologinė pažanga ir atsiradusi atvira prieiga prie įvairių socialinės žiniasklaidos priemonių. Jų vartotojai yra tiek apie save žinią skleidžiantys atlikėjai, tiek žinutes gaunanti auditorija.

Socialinė žiniasklaida nuo tradicinės skiriasi tuo, kad yra gana pigi ir lengvai prieinama priemonė, leidžianti kolektyvams skelbti ir vartoti informaciją plačiai bei labai efektyviai. „Ji sujungia žmones (kolektyvus, organizacijas) su žmonėmis (socialiniai ryšiai) ir žmones su turiniu“ (Manuti, Palma 2016: 35). Taip pat svarbu pažymėti – skatina kolektyvus suteikti reikiamą informaciją ir sudaryti sąlygas ryšiams. Socialinei žiniasklaidai vis labiau ir įvairesniais būdais integruojantis į meno kolektyvų veiklą, ji tampa vienu iš kertinių šiuolaikinės kultūros dėmenų, pagrindine kasdienio bendravimo socialinių ir profesinių santykių dalimi ar natūraliu komunikacijos pasaulio pratęsimu. Atlikėjai ar jų kolektyvai įgyja galimybę dažniau bendrauti ir dalytis informacija su savo gerbėjais.

Lina Navickaitė-Martinelli pabrėžia naujųjų medijų įtaką muzikiniam vartojimui:

> „Medijų vaidmuo reprezentuojant ir reklamuojant muzikus šiais laikais yra kaip niekad aktualus. Medijos ne tik atlieka didžiąją dalį tokių darbų. Jos (visų pirma – taip vadinamos naujosios medijos, pirmiausia – internetas) tapo priemone perteikti naujas, neįprastas ir labiau intriguojančias konkretaus menininko vaizdavimo ir apibūdinimo formas“ (Navickaitė-Martinelli 2014: 287).

Kaip matyti, išskirtinai šiems procesams pasitarnavo internetas, kuriame buriasi virtualios bendruomenės, atlikėjai bendrauja internetu su publika ir kitais atlikėjais (svetainės, tinklaraščiai, socialiniai tinklai ir kt.). Šiandien muzikos kūrinius galima įsigyti ar jų klausytis virtualiu būdu, o kartu radosi ir galimybė dalytis savo patirtimi netradiciniuose pokalbiuose virtualioje viešojoje erdvėje. „Natūralu, kad atitinkamai turėjo tobulėti ir muzikantų prisistatymo pasaulyje būdai" (ibid.). Todėl šiandien socialinė žiniasklaida atlikėjui tampa svarbiu savireklamos įrankiu, siekiant kurti save kaip kultūros produktą ir per medijas pateikti jį visuomenei[4].

Bene lengviausias ir palankiausias sąlygas dalytis informacija apie save Lietuvos kolektyvams suteikia *Facebooko* platforma. Svarbu paminėti, kad yra ir kita Lietuvoje plačiai paplitusi platforma, pritaikyta specialiai dalijimuisi vaizdinėmis žinutėmis – tai *Instagram*[5]. Nors *Instagramas* taip pat tinkamas ir naudojamas atlikėjų bei kolektyvų savireklamai, tačiau *Facebookas* parankus tuo, jog čia galima pateikti panašios apimties tiek tekstinę, tiek ir vaizdinę medžiagą. Šis socialinis tinklas padeda ne tik nesunkiai užmegzti ryšį su auditorija, bet ir jį išlaikyti: potencialiam vartotojui pakanka vien paspausti kolektyvo puslapio *Patinka* arba *Sekti* mygtuką ir visos būsimos naujienos, naujausi pranešimai atsidurs kiekvieno kolektyvo gerbėjo akiratyje vos įsijungus savo socialinio tinklo paskyrą. Tokia žiniasklaidos platforma šiandien yra bene svarbiausia socialumo ir informacijos pateikimo erdvė, kurioje muzikos kolektyvų reklamą persmelkia vaizdo pranešimai. Apskritai „šis pastaraisiais dešimtmečiais vykstantis poslinkis link vaizdinės medžiagos neabejotinai keičia mūsų santykius ir mus supantį pasaulį, taip pat pojūtį to, kaip save suvokiame bei konstruojame" (Russmann, Svensson 2017: 1). Socialinei žiniasklaidai atvėrus puikią terpę būti labiau girdimiems ir matomiems naudojantis visame pasaulyje populiariomis platformomis, net ir gana konservatyviems muzikos pasaulio veikėjams – chorams – teko prisitaikyti prie aktualijų ir keisti savo įvaizdį.

Socialinių vaizdo žinučių nauda chorams yra keleriopa. Pirmiausia, tai yra lengviausiai prieinama priemonė savireklamai – tereikia išmokti valdyti tam tikrus įrankius ir pasitelkti kūrybiškumą. Antra, vaizdo pranešimus nuolatos galima papildyti informaci-

4 Navickaitės-Martinelli tyrimuose daugiausia dėmesio ligi šiol buvo teikta atlikėjų asmeninių tinklalapių analizei (Navickaitė-Martinelli 2014: 287–357), tačiau šiame straipsnyje nutarta susikoncentruoti ties dinamiškiausiu vaizdinės muzikų komunikacijos būdu – socialiniais tinklais.

5 *Instagram* (anglų k. žodžių *instant* ir *telegram* trumpinys; liet. – akimirksniu gauta telegrama) – nuotraukų dalijimosi ir socialinės žiniasklaidos programinės įrangos prekės ženklas, paleistas 2010 metais. Prieiga per internetą: https://www.dictionary.com/browse/instagram [paskutinį kartą tikrinta 2021 12 12]. Instagramas yra nemokama internetinė nuotraukų dalijimosi programa ir socialinio tinklo platforma, leidžianti vartotojams lengvai redaguoti ir įkelti nuotraukas bei trumpus vaizdo įrašus. Dalyviai prie kiekvieno savo įrašo gali pridėti antraštę ir naudoti *grotažymes* bei geografines žymas pagal vietą, kad indeksuotų šiuos įrašus ir kad kiti programos naudotojai galėtų juos surasti.

ja apie esamus ar būsimus įvykius: repeticijas, koncertus, keliones, dirigento ar atlikėjų gimtadienius ir kt. Trečia, kuo daugiau yra puslapio sekėjų, tuo lengviau (automatiškai) žinutės juos pasiekia, nepaisant didelio socialinių tinklų apkrovimo ir nuolatinės informacijos srauto tėkmės. Ketvirta – galima kurti chorines bendruomenes, gerbėjų grupes, skatinti diskutuoti ir skleisti informaciją. Penkta – paskutinis, tačiau vienas svarbesnių punktų – socialinė žiniasklaida dažniausiai yra nemokama, išskyrus atvejus, kai kolektyvai renkasi specialias mokamas platformas ir programas, kur už mokestį yra padidinama kultūros prekių sklaida ir taip pasiekiama platesnė auditorija.

Socialinė žiniasklaida ir vaizdas

Pastaruosius kelis dešimtmečius vizualinės komunikacijos tyrimams buvo taikomi įvairiausi metodai: semiotika, kokybinė ir kiekybinė analizė, atliekami sudėtingi statistiniai testai ir t. t. Radosi įvairių teorijų ir sistemų, kurios aiškiau išskiria stipriąsias ir silpnąsias vizualinės komunikacijos puses. Vaizdinis informacijos perteikimo kanalas – vienas iš tų, kuriais auditorija patiria, vartoja, suvokia ir vertina muzikos atlikėjų veiklą. Toliau šiame straipsnyje nagrinėjama, kaip vaizdas funkcionuoja socialinėje žiniasklaidoje komunikuojant ir reklamuojant choro meną.

Skaitmeniniame amžiuje dėmesio sulaikymas socialinėje žiniasklaidoje tampa esminiu dalyku. „Vaizdo įrašai bendrauja įtaigiai ir glaustai. Vaizdai veikia geriau nei spausdintas ar skaitmeninis tekstas“ (Bingham, Conner 2010: 62). „Dėl intensyvios vizualinės stimuliacijos mūsų gyvenime vaizdo jėga yra didesnė nei bet kada anksčiau“ (Page 2014: 312). Janis Teruggi Page, Tony'is Binghamas, Marcia Conner ir daugelis kitų tyrėjų savo moksliniuose darbuose įrodinėja vaizdų įtaką ir svarbą siekiant pritraukti auditoriją. Taigi kultūros reklamos lauke vaizdo pranešimai tampa daug efektyvesniu įrankiu nei rašytiniai tekstai. Nuotraukos, skelbiančios tiek trumpą ir aiškią, tiek ir metaforišką žinutę, padeda kurti atlikėjo ar kolektyvo įvaizdį bei formuoti gerbėjų ratą.

Analizuodami menininkų savireprezentacijos būdus Dario Martinelli ir Lina Navickaitė-Martinelli pabrėžia, kad atlikėjai yra asmenybės su polinkiais, jiems daro įtaką ugdymo formos (mokytojai, mokyklos) ir sociokultūrinis kontekstas. Jie nuolatos ir įvairiais būdais kuria ir atskleidžia save auditorijai (internetinės svetainės, interviu, televizija, socialiniai tinklai ir kt.) (Martinelli ir Navickaitė-Martinelli 2017: 91). Reklamuodamiesi viešojoje erdvėje jie kuria ir ugdo save kaip viešą profesionalą, produktą ir asmenybę. Čia turima galvoje autorių siūloma 3P schema, paranki daugeliui atlikėjų ar kolektyvų savireklamai analizuoti. 3P – tai atlikėjas kaip profesionalas, produktas ir persona (angl. *Professional*, *Product*, *Persona*). „Profesionalas“ žymi faktinių darbo įgūdžių

sritį ir esmines subjekto charakteristikas. „Produktas“ suprantamas kaip subjekto pateikiama prekė / paslauga: jos ypatybės, kaina, data ir vieta, etc. „Persona“ nusako daugybę privačių, profesionalumo sritį peržengiančių aspektų, kurie gali padėti sukurti subjekto prekės ženklą, susiejant jį su tam tikrais kontekstais ir vertybėmis (ibid.).

Šie tyrimai išryškina įvaizdžio kūrimo svarbą, jo transliaciją į socialinę erdvę ir poveikį auditorijai. Teigiama, kad visi atlikėjai ar kolektyvai yra savaip unikalūs ir veikiami įvairių sociumo veiksnių. Kiekvienas turi tik jam būdingas atlikimo, charakterio savybes, kurias gali įvairiais būdais perteikti viešoje erdvėje. Taip yra kuriamas įvaizdis, tapatybė, padedanti siekti ilgalaikių tikslų (populiarumo, atpažįstamumo).

Kaip jau minėta, pagrindinis socialinės žiniasklaidos reklamos tikslas yra poveikis vartotojų požiūriui ir veiksmams. Dauguma egzistuojančių tyrimų patvirtina, kad, norint efektyviai naudoti vaizdinę medžiagą, reikia išmanyti socialinės žiniasklaidos įtaką auditorijai. Efektyvumas gali būti nusakomas keliais bruožais: rinkos analizė, auditorijos pažinojimas, manipuliavimas tiksline auditorija, konkretūs tikslai ir uždaviniai, kuriems įgyvendinti pasitelkiami naujausi socialinės žiniasklaidos įrankiai.

Būtent savo populiarumo piką pasiekusi vaizdinė informacija šiandien dažniausiai ir naudojama kaip vienas pagrindinių įrankių reklamuojant Lietuvos chorų koncertus, repeticijas, įvykius ar paminint paties choro arba choro narių, dirigento gimtadienius. Keliama informacija paprastai atspindi „šio momento“ aktualijas kolektyvo gyvenime, tačiau neretai nuotraukos, plakatai ir kitokie vaizdiniai pranešimai atliepia ne tik momento svarbą, bet ir ateities planus, atspindi tendencijas, ilgalaikes vizijas. Vaizdinis pranešimas (čia kalbama tik apie statišką vaizdinį pranešimą) choro socialinės žiniasklaidos reklamoje dažniausiai būna dvejopas: 1) tik vaizdinis pranešimas; 2) vaizdas, papildytas tekstu, padedančiu auditorijai greičiau suprasti žinutę. Tai priklauso nuo pateikiamo turinio ir tikslo. Atsižvelgiant į choro tikslus ir viziją, vaizdo žinutės taip pat kuria chorų reprezentaciją, reklamuoja naujienas, skatina lengviau užmegzti santykius su gerbėjais. Tai modeliuoja ilgalaikę choro tapatybę, prisideda prie atpažįstamumo ir tam tikru lygiu (priklausomai nuo socialinio tinklo sekėjų skaičiaus, veiklos pobūdžio, žinučių dažnumo ir t. t.), leidžia būti nuolat matomiems.

Vaizdų klasifikacija

Vaizdai be teksto patys kuria prasmę ir dažnai apima kelias reikšmes. Tokie pranešimai žymi tikrovę, sukuria priežastinius ryšius ir skatina sąveiką. Anot Shahiros Fahmy, Angelos Mary Bock ir Wanto Wayne'o, vaizdus (nuotraukas, vaizdo žinutes) galima suskirstyti į keturias kategorijas: informaciniai, grafiškai patrauklūs, emociškai patrauklūs

ir intymūs (Fahmy et al. 2014: 69). Autoriai savo knygoje cituoja ir tyrimams taiko Davido Jonasseno ir Barbaros Grabowski požiūrį (1993)[6], pagal kurį kiekvienas individas skirtingai bendrauja su savo aplinka, iš jos gauna ir suvokia informaciją (ibid.: 116). Kitaip tariant, vaizdo žinutės priėmimą nulemia kiekvieno žiūrovo / suvokėjo asmeninis supratimas, savaip priimta informacija.

Fahmy, Bock ir Wayne'o vaizdų klasifikacija galima pasiremti norint panagrinėti ir išskirstyti chorų socialinėje žiniasklaidoje pasirodančius vaizdus. Ir nors svarbiausias kolektyvų siekis – sužadinti auditorijos smalsumą ir norą ateiti į koncertą, paklausyti naujo įrašo ir pan., paminėtų vaizdų klasifikavimo būdai nebūtinai atsispindės žiūrovo veiksmuose. Pastarasis gali juos matyti ir būti paveiktas, tačiau kiek bus įtrauktas – to neįmanoma taip lengvai numatyti. Pasak Penelope's A. Lewis ir Hugo D. Critchley'aus (2003)[7], nėra aišku, ar tam tikras estetiškas vaizdų pateikimas, paties žmogaus teigiamos ar neigiamos nuotaikos paskatins aktyviai veikti, įsitraukti į vaizdo reklamą. Anot jų, sunkiai būtų įmanoma įrodyti, kad emocijos gali konkrečiai paskatinti auditoriją veikti vien vaizdais sužadinus jausmus ir net atmintį (Fahmy et al. 2014: 124).

Kita vertus, esama daug tyrimų, įrodančių, kad vaizdai daro tam tikrą poveikį, nes jie sustiprina žiūrovų dėmesį ir turi įtakos elgesio modeliams (ibid.: 143). Tad nors poveikis kartais būna nenuspėjamas, chorų kolektyvai kuria idėjas, pranešimus ir juos transliuoja savo auditorijai vaizdo žinutėmis su intencija, kad vienokią ar kitokią vizualinę kompoziciją pamatęs žiūrovas supras tai, ką choras nori perduoti. Nepriklausomai nuo rezultato (nors tai nereiškia, kad kolektyvai jo nesiekia), socialinės žiniasklaidos vaizdo elementų vaidmuo yra itin svarbi reklamos dalis, per kurią jie gali didinti auditorijos įsitraukimą ir stimuliuoti nuolatinį dėmesį.

Tiek naudojantis socialinės žiniasklaidos paslaugomis, tiek apžvelgiant su tuo susijusius tyrimus tampa aišku, kad organizacijoms, meno kolektyvams šiandien yra įprasta naudoti socialinius tinklus ir palaikyti komunikacijos strategijas (Manuti, Palma 2016: 22). Remdamiesi Janu Kietzmannu (2011), Amelia Manuti ir Pasquale Davide de Palma teigia, kad skiriamieji socialinės žiniasklaidos bruožai suteikia tam tikrų galimybių ir įprasmina skirtingus jų funkcionalumo lygius. Šios savybės yra tapatybė, reputacija, grupė, pokalbis, dalijimasis, buvimas (tai vyksta esamuoju laiku) ir santykiai (Manuti, Palma 2016: 25). Visų pirma socialinė žiniasklaida suteikia galimybę atskleisti organizacijoms savo tapatybę, antra, ji sudaro sąlygas sustiprinti arba sugadinti savo reputaciją, trečia, padeda kurti bend-

6 Jonassen, H. David, Grabowski, L. Barbara. *Handbook of Individual Differences, Learning and Instruction.* Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1993, p. 173.

7 Lewis, A. Pamela, Critchley, H. David. Mood-dependent memory. *Trends in Cognitive Sciences*, 2003, *7* (10), p. 431–433.

ruomenes ir subbendruomenes. Kuo tinklas darosi „socialesnis“, tuo labiau auga draugų, sekėjų ir kontaktų grupės. Ketvirta – pokalbis yra dar viena funkcija, rodanti, kiek organizacijos bendrauja su kitais socialinės žiniasklaidos vartotojais. Daugelis socialinės žiniasklaidos svetainių pirmiausia yra skirtos palengvinti tokį bendravimą. Penkta – tai, kiek vartotojai keičiasi, platina ir dalijasi turiniu, kitaip tariant, vyksta nuolatiniai mainai tarp žmonių. Dalijimasis skatina vartotojų norą susikalbėti ar užmegzti santykius priklausomai nuo socialinės žiniasklaidos platformos tikslo. Šešta – apima žinojimą, kur organizacija yra virtualiame ir (arba) realiame pasaulyje, ar ji yra prieinama. Galiausiai – santykiai, kai du ar daugiau vartotojų (organizacija ir auditorija) turi tam tikrą sąveikos formą, dėl kurios jie gali bendrauti, dalytis ar tiesiog įsivardyti vienas kitą kaip draugą, sekėją (ibid.).

Galima būtų numanyti, kad ir Lietuvos chorams visos šios kategorijos yra svarbios ir siektinos, tik jos nevienodai įtraukiamos į komunikaciją su auditorija per socialinę žiniasklaidą. Vieniems kolektyvams svarbiausia yra reputacija, todėl atitinkamai pasirenkami subtilesni, neprovokuojantys reklaminiai vaizdai. Kiti prioritetu laiko savo gerbėjų rato didinimą, todėl renkasi tokias priemones kaip linksmi, neretai ir banalūs vaizdai, nuotraukos iš neįprastų vietų ar net namų aplinkos. Treti sujungia kelias kategorijas, kaip antai reputacija, bendruomenės kūrimas, nuolatinis dalijimasis bet kokiomis naujienomis ir kt. Dar esama mažesnių miestelių chorų, kuriems neaktuali platesnė sklaida, nes jų pasiklausyti ateina tik to miestelio gyventojai arba jie dalyvauja tik vietinių mišių giedojime – tokiais atvejais vis dar veiksni žodinė, skelbimų reklama, galbūt sveikinimai įvairių švenčių proga ir pan.

Manuti ir Palma įvardytos socialinės žiniasklaidos savybės apibendrina tai, kaip šiandien kolektyvai gali kurti savo reklamą ir tuo varijuoti virtualioje erdvėje siekdami žinomumo, atpažįstamumo ir auditorijos dėmesio, reputacijos įtvirtinimo. Kiekvienas punktas skirtingais reikšmingumo lygiais susipina tarpusavyje ir atitinkamai audžia socialinės komunikacijos tinklą tarp atlikėjų ir auditorijos. Atskiri chorai, remdamiesi savo vizijomis, pajėgumais ir žiniomis apie socialinių tinklų galimybes, sąmoningai ar ne renkasi tam tikras komunikacijos su sava publika strategijas.

Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad dauguma chorų vis dėlto neturi stipriai išplėtotos vadybinės pusės, nes iki XXI a. tai buvo tiesiog nepopuliaru. Didžiąją tokio darbo dalį ligi šiol nuveikdavo dirigentas, chormeisteris ar kitas choro išrinktas atstovas, pavyzdžiui, prezidentas. Šiandien profesionali muzikos kolektyvų vadyba populiarėja, nors Lietuvos chorų kultūros terpėje tokio pobūdžio specialistų beveik nesama. Kita vertus, kaip jau minėta, dėl gana siauros veiklos ne visiems kolektyvams prireikia vadybininkų, o įvairioms institucijoms priklausantys chorai atitinkamai turi tam tikrą suformuotą sisteminę struktūrą, reguliuojančią viešuosius ryšius ir choro reklamą tradicinėje ar socialinėje žiniasklaidoje.

Auditorija kaip reikšmių kūrėja

Auditorijos dėmesys – esminis bet kuriam kolektyvui. Būtent dėl jos įsitraukimo (kad ir socialiniuose tinkluose) ir dalyvavimo koncertuose kuriami socialinių tinklų puslapiai, įvaizdis, buriamos virtualios choro meną apskritai ar konkrečius kolektyvus palaikančios bendruomenės (kaip antai socialinių platformų gerbėjai, sekėjai). Auditorija vertina (teigiamai ar neigiamai), įsitraukia, dalyvauja ir diskutuoja apie choro pateiktus vaizdus socialinėje žiniasklaidoje, taip skatindama abipusius ryšius.

Dauguma tyrimų apie auditorijos ir kultūros objektų santykius pasidalija į dvi pagrindines dalis. Pirmieji sutinka, jog kultūros prekę naudojanti auditorija priskiria jai skirtingas reikšmes (Griswold 2013: 89). Taip kultūros produktui individo priskirtos ar suteiktos prasmės tampa informacijos gavėjo proto ir interpretacijos funkcija. Šis požiūris suteikia autonomiją vartotojams, paliekant patį kultūros objektą, informaciją apie jį iš dalies neveiksnią. Antroji tyrėjų dalis teigia, kad „kultūrinės prasmės yra griežtai kontroliuojamos ir kad publika praktiškai neturi aiškinimo laisvės“ (ibid.: 90). Laikantis šio požiūrio manoma, kad, nors kultūros produktų kūrėjai siekia informacinės sklaidos ir paaiškinimo apie juos, vartotojų požiūriai į kultūros objektą ir jo interpretacijos vis tiek labai skiriasi. Dar kiti socialiniai tyrimai, apimantys populiariąją kultūrą ir auditorijos reakcijas, išskiria dvi teorijas: pirmoji, masinės kultūros teorija, linksta į „stiprią“ (informacinė sklaida, produktai) kultūrą bei „silpną“ auditoriją, priimančią reklamą; antroji auditoriją apibūdina kaip aktyvius prasmės kūrėjus, interpretatorius ir manipuliatorius (ibid.). Abu požiūriai pateikia priešingas sampratas apie individo laisvę priimti ir suprasti informaciją.

Kultūros teoretiką Stuartą Hallą būtų galima priskirti antrajam požiūriui, atiduodančiam didesnę galią žiūrovui: „Nėra taip, kad vaizdas turėtų prasmę. Vaizdas turi daugybę potencialių prasmių“ (Hall 1997). Pasak Hallo, žiūrovo sukuriama prasmė priklauso nuo jo įsitraukimo ir interpretacijos. Galima ką nors išgauti iš vaizdo, jei yra nusistatomas santykis su tuo, ką tas vaizdas žiūrovui gali sakyti. Tačiau galutinė interpretacija atitenka žiūrovui, kuris žvelgia į vaizdą ir per jį kuria prasmes (ibid.). Interpretuojant Hallą bei Griswold būtų galima sakyti, kad kultūros vaizdai socialinėje žiniasklaidoje susideda iš įvairiausių prasmių žemėlapių, įsivaizdavimų ir stereotipų, kurie skatina kiekvieną auditorijos narį savaip suvokti egzistuojantį pasaulį. Vis dėlto tos prasmės iki jas suvokiant yra daugiareikšmės ir labai priklauso nuo visuomenės sąmoningumo lygio bei kultūrinės terpės.

Kaip matyti, požiūrių ir tyrimų skirtybės nepriveda prie vieno tikslaus atsakymo, kaip auditorija reaguoja į tam tikrą kultūrinės informacijos sklaidą. Šiame straipsnyje

linkstama apie auditoriją mąstyti kaip apie individą (ar jų grupę) ir ją vertinti kaip socialinį vienetą. Auditorija, gaunanti žinias (t. y. vaizdinę medžiagą) per socialinę žiniasklaidą, yra sąlygota socialinės struktūros bei kasdienybės. Individas priima vaizdo žinutes pagal tai, kas jam patinka (arba nepatinka), ką pirmiausia atpažįsta ir įvertina iš savo patirties ir perspektyvos. Griswold, svarstydama, kaip auditorija įprasmina gaunamas tokias žinias, remiasi Eviataro Zerubavelo[8] požiūriu, kad informaciją priima ne tik žmogaus protas, formuojamas individualios patirties. Tame dalyvauja ir socialinis protas, grupės perspektyva, suformuota tarpasmeninio bendravimo ir pažintinės sociologijos (Griswold 2013: 83). Ir iš tiesų, kiekvieno auditorijos individo socialinis protas veikia skirtingai, sąlygotai ir formuoja požiūrį į kultūros objektą, jo supratimą pagal tai, į ką jis atkreipia dėmesį, dėl ko susijaudina ir kokias prasmes susieja su aplinka, su išgirstu / pamatytu kūriniu. Žmonės linkę matyti savo pasaulį santykyje su savimi, pastebėti tai, ką gali naudoti, keisti, atpažinti įvairius aplinkos aspektus, kurie gali jiems padėti ar pakenkti, vienus kultūrinius lūkesčius gali pateisinti, o kitų tiesiog nepaisyti. Taigi auditorija, kuriai yra siunčiamos socialinės žiniasklaidos vizualinės žinutės, reaguoja visada skirtingai: „persijodama“ žinutę per save, savo patirtis ir lūkesčius.

Apibendrinimas

Įsibėgėjus XXI a. socialinė žiniasklaida yra vis daugiau naudojama įvairių meno kolektyvų kaip vienas parankiausių reklamos įrankių. Ji padeda pasiekti auditoriją ir leidžia ją pažinti. Iš to daromos išvados ir kuriamos strategijos, padedančios vis daugiau ir dažniau įtraukti žiūrovą.

Socialinė žiniasklaida Lietuvos chorams – svarbi ir reikalinga priemonė savireklamai, įvaizdžio kūrimui ir auditorijos pritraukimui. Vertinant choro sukurtą vaizdinį – reklamą socialinėje žiniasklaidoje – ir išanalizavus skirtingų tyrėjų žiūros kampus tampa aišku, kad auditorija tam tikru lygiu įsitraukia į matomą objektą. Auditorijos reakcija į vaizdinės kompozicijos turinį ir formą gali skirtis dėl įvairių veiksnių: konteksto, socialinių auditorijos gebėjimų ir išsilavinimo, emocijų, empatijos, nuotaikos, atminties, požiūrio į kultūrą ir t. t. Dažniausiai skirtingas atsakas apima deklaratyvių žinių galimybę, atvirumą patirčiai ir vaizduotės interpretacijai. Todėl bet kuris susidūrimas su choro pristatomu vaizdu lemia pasikeitusią auditorijos būseną, kuri gali turėti įtakos potencialiam publikos mąstymui ar būsimiems veiksmams.

8 Zerubavel, Eviatar. *Social Mindscapes*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Stuartas Hallas kalba apie tai, kad viskas yra susiję ir nėra atskirų objektų. Šio kultūrologo vaizdinių žinučių tyrimai parankūs ir šiuolaikinės chorų socialinės sklaidos raiškos kontekste, nors jo žodžiai klausytojus pasiekė dar prieš atsirandant *Facebookui*. Choras, choro žinutė ir auditorija yra bendrų įvykių dalyviai. „Atstovavimas yra įvykio sudedamoji dalis." Todėl reprezentacija esti ne įvykio ribose, o pačiame įvykyje; ji yra jos sudedamoji dalis (Hall 1997). Visi kartu jie dalyvauja įvykyje: choras reprezentuoja save ir būsimą koncertą; vaizdinė kompozicija sąveikauja su choro įvaizdžiu ir būsimu renginiu; auditorija reaguoja: priima arba atmeta visus minėtus elementus. Todėl vaizdinės žinutės „perskaitymas" kuria įvairias naujas reikšmes, skatina interpretuoti, keistis ir reaguoti tiek chorą, tiek publiką.

Įteikta 2021 12 13
Priimta 2021 12 31

LITERATŪRA

Bingham, T.; Conner, M. *The New Social Learning: A Guide to Transforming Organizations Through Social Media*. San Francisco: ASTD & Berrett-Koehler, 2010.

Cowen, T. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998.

Fahmy, S.; Bock, M. A.; Wayne, W. *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014.

Griswold, W. *Cultures and Societies in a Changing World*. United States of America: SAGE publications, 2013.

Hall, S. *Representation and the Media. Mef Documentary*. [Interaktyvus]. December, 1997. Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=ox9IsYYXdkY [žiūrėta 2021 02 10].

Kim, M. C.; Brown, J. W. Conceptualizing Credibility in Social Media Spaces of Public Relations. *The Public Relations Journal*, 2015, Vol. 9, No. 4, p. 2–10.

Layton, R.; Wallace, G. *Is Culture a Commodity? The Ethics of Archaeology. Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*. Ed. by Chris Scarre and Geoffrey Scarre. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Manuti, A.; Palma, D. P. (eds). *The Social Organization: Managing Human Capital through Social Media*. Doi: 10.1057/9781137585356.0006. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Martinelli, D.; Navickaitė-Martinelli, L. Musical Performance As an Intermedial Affair (A Case of a Pianist). *The American Journal of Semiotics* (A Manifesto For "New Humanities", guest editors Dario Martinelli and Ulrika Varankaitė), 2017, Vol. 33, 1–2, p. 83–98.

Mooney, S. *Aesthetics Theory. Aesthetic Experience as a Communicative Tool in the 21st Century. Handbook of Visual Communication. Theory, Methods, and Media*. Routledge, 2020.

Navickaitė-Martinelli, L. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.

Page, J. T. *Images with Messages. A Semiotic Approach to Identifying and Decoding Strategic Visual Communication. The Routledge Handbook of Strategic Communication*. New York: Routledge, 2014.

Page, J. T.; Parnell, J. L. *Introduction to Strategic Public Relations. Digital, Global, and Socially Responsible Communication*. London: SAGE Publications, 2019.
Potts, J. *New Technologies and Cultural Consumption. Handbook of the Economic of Art and Culture*. Vol. 2. Ed. by Victor A. Ginsburgh, David Potts. Oxford: North-Holland, 2014.
Russmann, U.; Svensson, J. Introduction to Visual Communication in the Age of Social Media: Conceptual, Theoretical and Methodological Challenges. *Media and Communication*, 2017, Vol. 5, Issue 4, p. 1–5.

Choir communication with the audience in social media. Part I: The meaning(s) of visual messages on Facebook

SUMMARY. The article "Choir Communication with the Audience in Social Media" consists of two parts. The first of them published here, "The Meaning(s) of Visual Messages on Facebook", tackles the issues related to choirs addressing their potential audiences via the means of social media. The purpose of this first part is an overview of the existing theories and analysis of social media and communication as related to the activities of music performers and their ensembles. The upcoming second part shall present the selected case studies of visual messages used on the social network Facebook and their significance to Lithuanian choirs.

In this article, promotional visual messages and their relationship with the audience are seen as cultural objects and explored in the context of social media and two-way communication. The choir is treated here as an organization that uses modern social media tools and presents various images through them, such as videos, posters, or photos with or without inscriptions for self-promotion. The most important and most frequently used platform for such activities is Facebook, the most popular social network among Lithuanian performers and ensembles.

The aim of the present research is to provide an analysis of social media tools, more specifically, the influence of the images used on the Facebook platform with the aim of choir self-promotion. The hypothesis was raised that Facebook is a network that helps Lithuanian choirs to create and maintain their image, communicate with the audience and disseminate awareness.

KEYWORDS:
choir, communication, social media, Facebook, image.

ISSN 2351-4744

Šnekamoji kalba kaip personažų tapatumo konstravimo priemonė Marijos Kavtaradzės trumpametražiuose filmuose

Austėja KUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Lietuvos ir užsienio kinotyros tekstuose filmų dialogai analizuojami retai, o jei aptariami, tai dažniausiai dramaturginiu aspektu. Vis dėlto kalba atlieka daugiau funkcijų – ja scenaristai bei režisieriai gali ne tik pateikti informaciją ar pasukti siužetą norima linkme, bet ir formuoti personažų charakterius. Šiuolaikinių jaunosios kartos lietuvių režisierių darbuose pastebimas šnekamosios kalbos gausėjimas, akivaizdžiai kaitaliojami kalbos registrai bei žargono įvairovė leidžia filmų dialogus tyrinėti sociolingvistiniu aspektu. Nepaprastai svarbu tai daryti dabartiniu momentu, nes laikui bėgant „realizmo kodai“ (šnekamosios kalbos pavyzdžiai) gali būti nebeperskaitomi. Šioje publikacijoje bus ieškoma atsakymo, kaip režisieriai verbalinę kalbą pritaiko tam tikriems personažams (t. y. konstruoja jų charakterius). Darbe pasitelkiami Lietuvių kalbos instituto Sociolingvistikos skyriaus atlikti Vilniaus jaunuolių kalbos tyrimai, kurie apima paauglių įvaizdžio bei tapatumo konstravimą ir hierarchinių santykių socialinėse grupėse kūrimą, kalbinių priemonių vartoseną bendraujant. Tai leidžia nustatyti, kas yra autentiška, būdinga tam tikrai grupei ir yra natūralu. Uždaviniai: apžvelgiant mokomąją bei teorinę literatūrą išsiaiškinti, kaip verbalinė kalba konstruoja filmų personažų tapatumą; atlikti pasirinktos režisierės – Marijos Kavtaradzės – trumpametražių filmų dialogų analizę.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
kinas, dialogai, realizmas, šnekamoji kalba, personažų tapatumo konstravimas, šiuolaikinis lietuviškas kinas.

Filmų dialogų problematika ir tikslingumas

Šiuolaikiniai jaunosios kartos lietuvių režisieriai kalba jiems pažįstamomis, išgyvenamomis ir kasdien gvildenamomis temomis, kurios yra artimos ir šių filmų žiūrovams. Kino tyrėja ir istorikė Lina Kaminskaitė-Jančorienė jaunosios kartos kino kūrėjų filmuose išskyrė dominuojančią stilistinę ir estetinę kryptį – realizmą (Kaminskaitė-Jančorienė 2019). Išsamiausiai kinotyros istorijoje filmų dialogus tyrinėjusi Sarah Kozloff

teigia, kad realizmas yra kultūrinis darinys, „realistiniu" tekstu vadiname tą, kuris sudarytas laikantis kultūrinio kodo, kurį mes tuo metu priimame kaip patikimą, kasdienį, autentišką. Taigi realizmas kine pasireiškia kaip to meto kultūrinių ir socialinių kodų derinys, įtikinantis auditoriją ir jai atpažįstamas. Svarbu pabrėžti, kad šios konvencijos natūraliai kinta kartu su istorija, tad tai, kas vienai kartai atrodo neįtikėtinai realu, kitai gali atrodyti pernelyg manieringa (Kozloff 2000: 47). Kaip vieną svarbiausių elementų realizmo krypčiai atskleisti Kozloff išskiria pokalbius (monologus, dialogus ir polilogus), kurių paskirtis yra įvesti įprastų kasdienių pokalbių elementą (Kozloff 2000: 47).

Aštuntajame dešimtmetyje, kai kino mokslas, atsiradus garsiniams filmams, susitelkė į garso technologijas, filmų muziką, garso efektus, pokalbiams ir jų tyrinėjimui dėmesio beveik nebuvo skiriama, mat dialogai laikyti „per paprastais ir pernelyg aiškiais", kad būtų analizuojami (Kozloff 2000: 6). Vadovėliuose daug kalbėta apie montažą ir kino kalbą, o pokalbiai, jei ir minimi, tai tik analizuojant dialogo įtaką siužeto vystymuisi ir dramaturgijai[1]. Bene dažniausiai literatūroje randami reikšminiai žodžiai, apibūdinantys, kokie dialogai turi būti: minimalistiški ir paprasti, subtilūs, nesikartojantys, nepateikiantys akivaizdžios informacijos, nesidubliuojantys su vaizdu pateikiama informacija, aiškūs, konkretūs ir atitinkantys personažo socialinį lauką (Kozloff 2000: 28). Tačiau kaip suprasti, kas yra būdinga veikėjo socialinei klasei ar ratui, kaip, atsižvelgus į visas šias taisykles, sukurti dialogą, kuris būtų natūralus ir atpažįstamas žiūrovams? Šie klausimai, kaip pastebi Kozloff, vis dar yra kino tyrinėjimų paribiuose.

Kino režisierius, scenaristas ir pedagogas Aleksandras Mitta knygoje „Kinas tarp pragaro ir rojaus" (2006) apie dialogus rašo neišsamiai ir vienakryptiškai, pabrėždamas, kad „patys geriausi filmai apskritai neturi dialogų" (Mitta 2006: 178). Pasak jo, filmo dialogas, jei neįmanoma be jo išsiversti, turi būti funkcionalus, nes nėra nieko paprasčiau, nei pateikti informaciją monologu be įvykio (Mitta 2006: 86). Amerikiečių profesorius Patrickas Phillipsas pristato dar vieną dialogų funkciją: jais verbaliai iškomunikuojama istorija, informacija apie charakterius (Phillips 2000: 32), iš dialogų galima spręsti ir apie santykius tarp veikėjų (Phillips 2000: 70).

Kaip jau minėta, vadovėlių ar patarimų rinkinių, kaip sukurti gerą scenarijų filmui, yra, tačiau juose nepakankamai susitelkiama į dialogų rašymą ir tobulinimą. Pasitaiko ir išimčių – režisierius Tomas Leveenas vienoje iš savo knygų kūrėjams pateikia keletą patarimų,

1 Pavyzdžiui, Williamas K. Coe knygoje „Scenarijaus rašymo Biblija" (*Screenwriting Bible*, 2005), aiškindamas, kas būdinga pokalbiams kine, duoda tik vieną šiek tiek lingvistinio atspalvio patarimą: „Vartokite spalvingą kalbą, kad nuspalvintumėte savo personažus ir jų požiūrį, tačiau darykite tai natūraliai, be prievartos." Kaip tai padaryti, kaip suprasti, kas yra natūralu, nei šios knygos, nei kitų vadovėlių autoriai rekomendacijų ar nuorodų nepateikia (Coe 2005: 71).

kaip ištobulinti rašomus dialogus. Pavyzdžiui, dialogai neturi būti bereikšmiai – veikėjai turi prabilti tik tuomet, kai jie turi ką pasakyti, vadinasi, turėti tam tikrą tikslą ar siekį (Leveen 2015: 29). Kur vyksta pokalbis? Kokios fizinės būklės yra kalbantysis? Ką veikėjas darė prieš tai? Kur jis buvo? Visi šie aspektai svarbūs kalbant kasdieniame gyvenime, vadinasi, atsakyti į minėtus klausimus scenarijaus autoriui privalu (Leveen 2015: 51). Nemažiau svarbus personažo charakterio formavimas, kuris atsiskleidžia per jo kalbą: „Išsilavinimo, kilmės, emocinis fonas – viskas veikia personažo kalbą" (Leveen 2015: 70). Esminė problema, su kuria susiduriama, kai norima personažo kalba atskleisti jo charakterį, yra paties rašančiojo nepriklausymas reikiamai geografinei zonai, kuriai būdinga nebendrinė kalba (Leveen 2015: 78). Leveeno patarimas yra paprastas – nuvykti į reikiamą vietą ir labai atidžiai klausytis žmonių, viską įsirašyti ir vėliau sukonspektuoti arba rašyti apie aplinką, kuriai priklausai ir gerai pažįsti. Rašytojas Tomas Chiarella pabrėžia, kad žodžiai, kaip dialogo elementas, yra rašytojo supratimo apie individualų personažą rezultatas (Chiarella 1997: 39). Jis pataria atkreipti dėmesį į veikėjo amžių, šeimą, vietinį dialektą, apskritai – į gyvenimo aplinkybes.

Kalba, konstruojanti tapatumą

Kultūros teoretikas, sociologas Stuartas Hallas teigia, kad postmoderniais laikais subjekto tapatybė yra nepastovi, nefiksuota ir kaitaliojama. Savo straipsniuose autorius kalba apie tam tikrų visuomenės grupių kultūrinę fragmentaciją ir komunikaciją: „Mes galime komunikuoti, nes naudojamės panašaus koncepto / suvokimo žemėlapiais, ir tai leidžia mums visiems pasaulį interpretuoti panašiu būdu ir panašiais įrankiais. Tai nusakoma „priklausymu panašiai ar tai pačiai (mąstymo) kultūrai" (Hall 1995). Ne visi suvokiame dalykus vienodai, kiekvienas iš mūsų turime savitą požiūrį į konceptualų pasaulį. Tačiau jeigu su kitais žmonėmis nesidalytume jokiomis koncepcijomis, šiandien negalėtume suprasti savo aplinkos, negalėtume kartu kurti socialinio pasaulio. Taigi prasmė kyla iš bendro suvokimo / konceptų žemėlapių, kuriais dalijasi visuomenės grupės ar nariai (Hall 1997b: 9). Būtent kalba yra viena esminių reprezentacijos sistemų, dalyvaujančių reikšmių konstravimo procese. Nors kalbą, sudarytą iš ženklų, autorius turi omeny pačia plačiausia prasme, šiame tekste kalbos sąvoka bus susiaurinta iki verbalinės komunikacijos.

Hallas išskiria tris reikšmių reprezentacijos prieigas – reflektyvią, intuityvią ir konstruktyvinę (Hall 1997a: 192). Reflektyvi prieiga atspindi daiktus, žmones, pasaulį ir naudoja žodžius tarsi veidrodį (metaforiškai) pasaulyje egzistuojančioms ir priimtoms prasmėms atspindėti. Antroji prieiga nusako, kad prasmes ir reikšmes kuria adresantas –

jis pateikia ženklus su tam tikromis intencijomis (Hall 1997a: 193). Trečioji prieiga – konstruktyvinė – pripažįsta viešą socialinės kalbos pobūdį; nei daiktai savaime ką nors reiškia, nei individualūs kalbos vartotojai gali pakeisti reikšmes. Mes konstruojame reikšmes pasitelkdami reprezentacijos sistemas – konceptus ir kodus. Kultūrinių kodų reikšmės, pasak Hallo, nėra negrįžtamai nustatytos, jos gali kisti ir būti keičiamos – ne materialaus pasaulio konstruktai kuria prasmes, o būtent kalba kaip sistema.

Mūsų „kultūros grandinė" rodo, kad iš tikrųjų prasmės yra kuriamos keliose skirtingose vietose ir skleidžiamos keliais skirtingais procesais ar praktikomis. Reikšmė / prasmė yra tai, kas mums suteikia tapatumo jausmą, kaip kultūra naudojama žymėti ir palaikyti tapatumą vienoje grupėje ir pabrėžti skirtumus tarp kelių grupių. Prasmė kaskart sukuriama iš naujo bei keičiama kiekvienos naujos socialinės interakcijos metu (Hall 1997a: 3). Prasmė taip pat kuriama, kai bandome išreikšti save, kai naudojame ar pritaikome kultūrinius atributus, t. y. kai mes juos skirtingai įtraukiame į kasdienio gyvenimo ritualus ir praktiką ir taip suteikiame jiems vertę ar reikšmę (Hall 1997a: 4). Reikšmių aspektas itin svarbus keliant identiteto konstravimo ir skirtumų žymėjimo klausimus, taip pat kalbant apie socialinio elgesio reguliavimą. Visais šiais atvejais viena iš privilegijuotų medijų, per kurias kuriama ir platinama reikšmė, yra būtent kalba (Hall 1997a: 4). Tos pačios kultūros atstovai dalijasi koncepcijų, vaizdų ir idėjų rinkiniais, kurie jiems suteikia galimybę mąstyti, pajusti pasaulį ir interpretuoti jį daugiau ar mažiau panašiais būdais, vadinasi, jie dalijasi tuo pačiu „kultūros kodu". Norėdami perduoti (iškomunikuoti) šias reikšmes kitiems žmonėms, bet kokių prasmingų mainų dalyviai turi mokėti naudoti tuos pačius kalbinius kodus (kalbėti ta pačia kalba) (Hall 1997a: 4). O kalba ir veikia būtent per minėtas reprezentacijas.

Kalbėdamas apie reprezentaciją bei kalbą, Hallas išskiria ir dar vieną svarbią sąvoką – diskursą. Pastaraisiais metais šis (ženklų mokslo) tyrinėjimas pasuko kita linkme, kai labiau susitelkiama ne į tai, kaip veikia kalba, bet į platesnį diskurso vaidmenį visuomenėje. Diskursas – reprezentacijų sistema; abstrakčiau tariant – idėjų, vaizdų ir praktikos rinkinys, pasitelkiamas tam tikroms veikloms, temoms ar situacijoms ir susijęs tiek su politine, tiek su kultūrine ir socialine aplinka. Diskursas apibrėžia tai, kas tinka arba netinka praktikuojant tam tikrą socialinę veiklą, kokios žinios šiame kontekste laikomos naudingomis, tinkamomis ir „teisingomis", kokie asmenys ar subjektai atspindi jo ypatybes (Hall 1997a: 6). Šis požiūris apima ir tai, kaip konkretaus diskurso sukurtos žinios siejasi su galia, reguliuoja elgesį, sudaro ar konstruoja tapatybes. Čia ypač svarbus istorinis specifiškumas, tad ir nustatytos taisyklės bei reikšmės kinta priklausomai nuo laikotarpio ir vietovės (Hall 1997a: 10). Šis žvilgsnis naudingas kalbos autentiškumo tyrimo aspektu, nes kalba, reprezentuojanti identitetą, galios poziciją, „teisingą" ar

„neteisingą“ požiūrį, yra būdinga tik tam tikram laikotarpiui ir apibrėžtai geografinei vietai bei visąlaik kinta.

Jamesas Slotta, tyrinėjantis kultūrinę ir socialinę antropologiją, analizuoja žargoną jaunimo kalboje. Pasak jo, žargono vartojimas yra ne tik vienas iš neformaliojo pašnekesio ženklų ar būdas skatinti solidarumo pojūtį tarp grupės narių, bet ir priemonė nusakyti bei sukonstruoti savo tapatumą (Slotta 2016: 119). Autorius cituoja lingvistę Connie Clare Eble, kuri žargoną apibrėžia kaip „nuolat besikeičiantį šnekamosios kalbos žodžių ir frazių rinkinį, kurį kalbėtojai naudoja įtvirtindami arba sustiprindami socialinę tapatybę ar darną grupėje, taip pat sekdami visuomenės madas ir tendencijas“ (Slotta 2016: 119). Straipsnyje pateikiamas ir kitoks požiūris: kai kurie tyrėjai mano, kad žargoną vartojančiųjų bendrasis vardiklis yra tam tikrose grupėse paplitęs sąmoningas siekis nepaklusti socialinei ar kalbinei konvencijai. Žargono žodžiai dažnai yra standartinių terminų sinonimai, tačiau jie nėra tinkami vartoti formalioje ar oficialioje kalboje. Kaip pažymi Slotta, socialinė prasmė, išsiskyrusi su semantine prasme, ir yra žargono esmė. Galima teigti, kad tam tikrų grupių atstovai sąmoningai atsisako kalbos taisyklių ir žargonu bando įtvirtinti ar skelbti savo priklausymą toms grupėms.

Dialogai ir monologai filmuose yra vienas iš reprezentacijos būdų, ir būtent konstruktyvinė prieiga per kalbą leidžia tyrinėti tapatumo formavimą, galios išraiškos mastą. Diskurso sąvoka ir diskursinis požiūris tinkamas nagrinėjant konkretaus laikotarpio ir konkrečios vietos atstovų susikurtų bendravimo taisyklių visumą, kurios vienas iš dėmenų yra komunikacija verbaline kalba. Neoficialusis diskursas – gatvės, kiemo, jaunimo grupės – turi savas kalbines (nerašytas) taisykles, pagal kurias ne tik skirstoma hierarchija bei tipažai, bet ir bandoma konstruoti norimą savo identitetą. Tad dialogus, konstruojančius veikėjų tapatumą, galima skirstyti į dar smulkesnius pogrupius: nusakančius veikėjų santykius ir hierarchiją (tokia verbalika pasižymi žargonu, keiksmažodžiais, liepiamąja nuosaka), atveriančius personažo charakterį ir būdo bruožus (veikėjo kalbumas, sakinių rišlumas ir ilgumas, kalbos šiukšlės, pasikartojančios frazės) ir atskleidžiančius veikėjo priešistorę – jo išsilavinimą, kilmę, gyvenamą vietą, profesiją, socialinį statusą (apie visa tai galima spręsti iš dialekto, profesinės kalbos sąvokų, polilingvistinių intarpų, trumpinimų, keiksmažodžių, tarptautinių žodžių vartojimo).

Apie tapatumo konstravimą rašoma ir sociolingvistų tyrimuose. Lietuvių kalbos instituto darbuotoja Inga Vyšniauskienė viename savo tekstų pastebi: „Tapatybė suvokiama kaip kintantis, interakcinėje situacijoje kuriamas ir perkuriamas konstruktas. Skirtingos tapatybės kuriamos ir skirtingų tapatybių randasi įvairiose interakcinėse situacijose, veikiant socialiniams, kultūriniams veiksniams, tad tam tikrais momentais gali būti išryškinama vis kita tapatybė“ (Vyšniauskienė 2012: 142).

Sostinės jaunuolių kalba

Sakytinės kalbos vartosena yra nepastovi – tam tikros kalbos atmainos pasirenkamos pagal tuo metu ir toje aplinkoje kalbėtojams reikalingas funkcijas, kurios skiriasi priklausomai nuo „galios, gerovės ir prestižo pasiskirstymo konkrečioje visuomenėje konkrečiu istoriniu laikotarpiu, esant konkrečioms socialinėms, politinėms, kultūrinėms ir ekonominėms sąlygoms“[2]. Paprasčiau tariant, tam tikri kalbiniai kodai „persijungia“ kalbant su tėvais, mokytojais, bendraamžiais. Būtent šis socialinis aspektas yra svarbus analizuojant sakytinės kalbos autentiškumą Marijos Kavtaradzės filmų personažų dialoguose. Vilniaus miesto jaunuoliai, turintys savas nerašytas taisykles, konstruoja savo tapatybę pagal tam tikrus statusą patvirtinančius kriterijus: modernumo, „kietumo“, vyriškumo / moteriškumo.

Lietuvių kalbos instituto Sociolingvistikos centro vadovė Loreta Vaicekauskienė teigia, kad žmonėms būdingas ne tik troškimas prisitaikyti komunikacinėse situacijose, juos veikia ir „instinktyvus poreikis turėti socialinę tapatybę“ (Vaicekauskienė 2014). Pasak lingvistės, socialinių grupių atstovai suteikia kalbos variantams svarbą ir vertę bei kartu su nekalbiniais požymiais naudoja juos socialinės tapatybės (ir stiliaus) konstravimui ir vienas kito vertinimui.

Jaunuolių kalbai būdinga kaita, joje vis atsiranda naujų tapatybės raiškos priemonių. Vienas įdomesnių tokios kalbos elementų – kalbinis hibridiškumas (t. y. kitų kalbų įterpimas šalia gimtosios kalbos) (Vyšniauskienė 2012: 141). Polilingvalios raiškos priežastys yra žaidimas su kalba (norint sustiprinti įspūdį, pasipuikuoti ar pasirodyti sąmojingam) ir etninės / bendraamžių grupės / subkultūros tapatybės konstravimas (sociopsichologinė vartosena, kuriai būdingos žargonybės) (Vyšniauskienė 2012: 142). Tyrimas „Polilingvali Vilniaus jaunimo raiška: socialinės tapatybės paieškos“ atskleidė vilniečių polinkį „vartoti rusų kalbos elementus dėl sociopsichologinių priežasčių, poreikio demonstruoti grupės identitetą. Anglų kalbos elementai (*okey*, *eventas*, *still*) vartojami dėl stilistinių priežasčių, t. y. norint atkreipti dėmesį į žaismingai vartojamą kalbą“ (Vyšniauskienė 2012: 154). Dažnai pasikartojantys rusų kalbos elementai yra socialiai reikšmingi paaugliams – tiek vyresni, tiek jaunesni tyrimo dalyviai jų vartojo daugiausia (Vyšniauskienė 2012: 154). Vis dėlto jaunesni vaikinai rusų kalbos žargonybes (*karočia*, *niplocha*, *tolkas*, *čystai* ir keiksmažodžius) linkę vartoti dažniau nei jų amžiaus merginos.

2 Būtent tai ir tyrinėja sociolingvistikos mokslas, analizuojantis kalbėtojų santykį su pačia kalba; jos vartosena yra neatsiejama nuo kalbėtojo ir socialinio gyvenimo. Sociolingvistika – kas tai? *Sociolingvistika* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.sociolingvistika.lt/sociolingvistika--kas-tai.htm [žiūrėta 2020 12 20].

Savo disertacijoje sociolingvistė Aurelija Čekuolytė pažymi, kad jos tirtos jaunuolių grupės dažniausiai vartotas keiksmažodis buvo *blet* (*ble*), dažnai pasitaikė ir *nachui*, toliau išsirikiuoja *kurva*, *dūchas*, *pochui*. Rečiausiai vartojami *fuck*, *pydaras* (*pedikas*, *pyderastas*), *lochas* (*lopas*) ir kiti (Čekuolytė 2017: 194). Tyrėja kėlė klausimą, kurie keiksmažodžiai yra stipriausi ir paveikiausi. Jos atliktos apklausos duomenimis, paaugliai mano, kad sodriausi yra *nachui*, *blet*, *kurva*. Pasak Čekuolytės, keiksmažodžių vartojimas neabejotinai yra informacijos apie save perdavimas kitiems (Čekuolytė 2017: 196), o rusiški keiksmažodžiai ypač sietini su vyriškumu ir gatvės kultūra. Paauglių kultūroje keiksmažodžiai neatsiejami nuo rūkymo ir alkoholio vartojimo, ir tai yra dar viena galimybė formuoti savo įvaizdį (Čekuolytė 2014a: 24).

Verbalinė kalba Marijos Kavtaradzės trumpametražiuose filmuose

Empiriniam verbalinės kalbos filmuose tyrimui pasirinkta jaunosios kartos režisierė Marija Kavtaradzė. Ji gimė, augo, mokėsi ir kuria sostinėje, tad galima teigti, jog sociolingvistiniuose tyrimuose išskirti kalbiniai ypatumai iš dalies yra būdingi ir jai. Kurianti apie bendraamžius ir savo geografinei aplinkai artimus žmones režisierė savo filmuose atspindi šiuolaikinio sostinės jaunimo gyvenimo kasdienybę ir problemas, todėl galima atlikti jaunųjų vilniečių ir pasirinktų filmų veikėjų kalbos bruožų lyginamąją analizę. Tyrimui pasirinkti trumpametražiai Kavtaradzės filmai „Iglu“ (2015), „Man dvim keli“ (2014), „Normalūs žmonės nesisprogdina“. Trumpametražis filmas „Pasakyk, kad neskaudės“ (2013) yra sukurtas Lauros Sintijos Černiauskaitės romano „Benedikto slenksčiai“ motyvais, tad dėl ekranizacijos aspekto šis filmas į imtį neįtrauktas.

Vienas ankstyviausių Kavtaradzės darbų – filmas „Normalūs žmonės nesisprogdina“ (2013). Filmo scenarijų režisierė parašė kartu su dramaturgu Titu Lauciumi. Veiksmas vyksta automobilyje: vėlų vakarą mergina (akt. Julija Steponaitytė), vairuojanti taksi automobilį, sutinka pavežti nepažįstamąjį (akt. Paulius Markevičius) iki Kauno, kur jis ketina išsiskirti su savo mergina. Pirmą kartą vienas kitą matančiųjų intensyvus pokalbis automobilyje ir sukuria filmo tempą, nuotaiką ir savotišką įtampą.

Kontekstą žiūrovas sužino iš automobilio radijuje skambančių laidų fragmentų: netoliese įvykusi avarija, žiniose pranešama apie Kaune ant Parodos kalno ketinantį susisprogdinti vaikiną. Iš pokalbių galima suprasti, kad jie abu yra pilnamečiai, studijuojantys („Pas mus į *univerą* buvo atvykę psichologai <...>, bet tokias *durnas* nesąmones pradėjo šnekėt.“), juos pasiekia tie patys vaizdai „Youtube“ kanale ir panašios naujienos, vadinasi, socialinis ratas yra gana panašus.

Jaunuolių pokalbis vyksta savotišku stalo teniso principu: J. Steponaitytės įkūnijama veikėja bendrakeleivio klausinėja provokuojančių dalykų, erzina bei plėtoja pokalbį, o šis atsakinėja trumpais sakiniais, bando nepasiduoti provokacijai, kiek galima mažiau atvirauti. Aiškėja, kad mergina automobilį vairuoja šiek tiek išgėrusi, tad atviras ir įkyrus, greitas bendravimas gali būti siejamas ir su apsvaigimu.

Filme nėra konkrečių nuorodų, iš kur kilę veikėjai, tačiau aiški amžiaus amplitudė (18–22 m.) ir numanoma panaši socialinė grupė. Jų verbalika taip pat gana panaši: gausu keiksmažodžių (*pochui, nachui*), žargono (*čiūvas*, *žostkai*, *kašis*). Abu personažai vartoja kalbos šiukšlėmis vadinamus perteklinius žodžius *nu* („Ne, *nu* iš tikro, ten tikrai daugiau *kolos*. Ne, *nu* jos jei *tipo* ne daugiau, tai jos... tikrai yra. Toks kokteilis, lengvas kokteilis."), *tipo*, *ta prasme*; žodį *taip* keičia žodžiu *jo*. Paminėtinas ir bendrinei kalbai nebūdingas žodžių tarimas. Filmo veikėjai kai kuriuos žodžius kirčiuoja žodžio kamiene, o ne galūnėje kaip vakarų aukštaičiai („Čia *normāliai* taip..."; „Kas *ýra*?"), tad galima spręsti, kad jie yra iš sostinės arba Kauno, nes šiems miestams būdinga tokia tartis. Šios kalbinės ypatybės siejasi ir su personažų charakteriais: automobilio vairuotoja visą laiką burnoje turi dantų krapštuką – savotišką iš vesternų filmų ir kaubojų atkeliavusią įvaizdžio detalę, suteikiančią vyriškumo ir atšiaurumo. Ji geria alkoholį, vairuodama atlieka pavojingus manevrus, vidury nakties drąsiai įsileidžia nepažįstamąjį į taksi automobilį, kuris, kaip galima spręsti iš tam tikrų detalių, yra netgi pavogtas. Personažo portretą papildo keiksmažodžiai, žargonas ir nenorminė kalba. P. Markevičiaus vaidinamas personažas atsiskleidžia kiek mažiau: bandydamas išlaikyti socialinį atstumą, stengiasi nepasiduoti nepažįstamos merginos provokacijoms ir neatvirauti: verbalikoje vyrauja trumpi sakiniai, nepratęsiantys pokalbio, nutylėjimai, ignoruojami ir kai kurie klausimai. Šie aspektai leidžia daryti išvadą, kad filmo personažai jaunimo kalbą, kaip dalinę įvaizdžio formą, yra puikiai įvaldę.

2014 m. sukurto filmo „Man dvim keli" scenarijų Marija Kavtaradzė parašė viena. Filmo aprašas skelbia: „Trys dvidešimtmečiai draugai bando įgyvendinti neįgyvendinamą tikslą – pasilinksminti penktadienio vakarą. Jie negali išsirinkti iš galybės pasirinkimų, juk „kas, jeigu kur nors kitur bus geriau?"[3] Julija (akt. Julija Steponaitytė) nori mieste susitikti su Domu, kuriam simpatizuoja, Paulius (akt. Paulius Markevičius) negali pamiršti Mildos, su kuria išsiskyrė, Laurynas (akt. Laurynas Jurgelis) nori su draugais „aplaistyti" tądien gautą vairuotojo pažymėjimą – visi veikėjai turi savų intencijų ir minčių, tačiau pasirinkimo gausa, norėjimas suspėti visur ir atrasti vietą, kur būtų gerai kiekvienam, apsunkina vakaro linksmybes.

3 Man dvim keli. *Lithuanian shorts* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://lithuanianshorts.com/filmu-archyvas/man-dvim-keli/ [žiūrėta 2021 03 26].

Jau pats pavadinimas – „Man dvim keli" – leidžia suprasti, jog filme ne tik pasakojama apie jaunimo gyvenimą, viskas atskleidžiama jų akimis[4]. Pavadinime esantis trumpinys yra tarsi nuoroda į filmo personažų vartojamą leksiką, o ji sodri: vien *blet / ble* šiame filme pavartota 15 kartų, (eik) *nachui* – 5, *pochui* – 2, *chuiznajet* – 2, *užpisa* – 2 kartus. Bendraudami tarpusavyje filmo veikėjai nevengia ir jaunimo kalbai būdingų trumpinių bei žargonybių, pvz., *cizos*, *pardė*, *tūsinti*, *tūsas* („Taigi varom *tūsint*, o ne šnekėt apie *chuiznajet* ką."), *žostkai* („*Nu*, *jo jo*, ne *žostkai*, bet *biški*."), *karočia*, *pydaras* („Nes mes, *blet*, *smaukomės*, kaip kokie trys *pydarai* penktadienio naktį."), *koncas*, *chebra*, *davai*. Verta pažymėti, kad dauguma žargonybių yra rusų kalbos kilmės. Jaunuoliai trumpina ir vieni kitų vardus: „Jo, *Julė* su *Lauriu atvaro*. *Nuvarė* į *pardę* kažko paimt."

Iš pašnekesių galima suprasti, kad filmo „Man dvim keli" veikėjai mokosi (Paulius studijuoja magistrantūroje), domisi įvairiomis naujovėmis („O žinojot, kad yra *apssas*, kuris pasako, už ką balsuot reikia?"), bando filosofuoti. Pavyzdžiui, Julija vaikinams užduoda klausimą:

Julija: Ei, yra trys keliai, ir reik iš jų vienu važiuot. Ant vieno stovi moteris nėščia, ant kito vyras trisdešimties metų, o ant trečio stovi vaikinas, bet jis *daunas*.
Laurynas: Rimtai *daunas* ar tik *lochas*?
Julija: *Daunas.* Bet būtinai kuriuo nors iš jų turit važiuot.
Laurynas: Ir pasiimt *tipo* kažkurį?
Julija: Pervažiuoti. Ką renkatės?
Paulius: Galima Mildą pervažiuot?
Julija: Ne, negalima!
Laurynas: O tai jeigu pervažiuosi, būtinai mirs?
Julija: Taip.
Laurynas: Tada aš *dauną*.
Julija: *Mh*, aš ir.

Pasak Julijos, teisingo atsakymo į šį klausimą nėra, bet jis atskleidžia pasirinkusiojo vertybes. Kita vertus, šis pokalbis yra Pauliaus, Julijos ir Lauryno elgesio kontrastas: visą naktį nesugebėję pasirinkti, kur eiti ir kur linksmintis, jie tą pačią akimirką gali pasirinkti, ką pervažiuoti.

4 Režisierė Giedrė Beinoriūtė yra pastebėjusi, kad nors šis filmas yra vaidybinis, sukuriamas stiprus autentiškumo jausmas, primenantis dokumentiką: „ji [M. Kavtaradzė – *aut.*] mato, kas vyksta čia ir dabar, sugeba skverbtis gilyn, daryti apibendrinimus. O tai sunkiausiai pasiekiama, nes paprastai reikia atstumo. Marijos vaidybiniai filmai yra puikus, nepaprastai tikslus dokumentas apie mūsų laiką. Kad ir nominuotasis „Man dvim keli" – jis vaidybinis, bet jį žiūri kaip dokumentinį" (Oginskaitė 2015).

Galima paminėti ir bendrinei kalbai nebūdingą kai kurių žodžių kirčiavimą. Kaip ir anksčiau analizuotame filme, Pauliaus personažas dažniausiai kirtį perkelia į žodžio kamieną („Kur tàvęs nẽra"). Julijos personažas kartais nežymiai ilgina kirčiuotus trumpuosius balsius („*Blet*, kaip *tyngiu*…"), o tai yra viena iš vilniečių tarčiai būdingų ypatybių (Čičirkaitė, Vaicekauskienė 2012). Ir Markevičius, ir Steponaitytė yra gimę ir augę Vilniuje, tad galima spėti, kad toks kirčiavimo būdas jiems yra įprastas.

Svarbus aspektas yra filmo veikėjų bendravimas už savo bendraamžių rato ribų, t. y. su suaugusiaisiais (kasininke, taksistu, barmenu, apsaugininku). Pirmojoje scenoje Laurynui bandant parduotuvėje po 22 valandos įsigyti alkoholio, nenuskamba nė vienas keiksmažodis, be trumpinio *cizų*, neišgirsime ir nė vienos žargonybės. Bandydamas įtikinti kasininkę parduoti alkoholio, jis akivaizdžiai praranda kantrybę, nervinasi, bet mandagios kalbos kodo nekeičia. Personažai savo kalbą – su keiksmažodžiais, kalbos šiukšlėmis ar žargonu – vartoja išskirtinai bendraamžių aplinkoje, greičiausiai dėl įvaizdžio ir įtvirtindami priklausymą tai grupei.

2015 m. pasirodęs trumpametražis filmas „Iglu" – M. Kavtaradzės ir Vytauto Katkaus bendras darbas: jie ne tik kartu parašė scenarijų, bet ir režisavo. Filme pasakojama apie kelerius metus užsienyje praleidusią Gretą (akt. Greta Petrovskytė), kuri grįžusi namo rado savo kambaryje mamos Rasos (akt. Aldona Vilutytė) įsirengtą grožio saloną-kirpyklą. Neturėdama kur gyventi, Greta daugiabučių kieme pasistato iglu ir ten persikrausto. Tačiau daugiabučių gyventojai nėra patenkinti kieme naujai „išdygusiu" iglu, jis juos tiesiog erzina, todėl iglu nugriaunamas savivaldybės dovanotu traktoriumi. Lygiagrečiai iglu siužetinei linijai pasakojama Gretos ir jos draugo Gedimino (akt. Gediminas Rimeika) istorija: Gediminas rūpinasi lauke šąlančia, neturinčia ko valgyti mergina.

Filme nėra aiškių nuorodų, kokio amžiaus yra jaunieji veikėjai, kuriame mieste vyksta veiksmas. Manytina, jog Greta, Gediminas ir jų mokyklos draugai (Paulius ir Tomas) jau yra baigę mokyklą, jiems greičiausiai 19–25 metai. Ryškiausia kalba „Iglu" pasižymi antraplaniai veikėjai – jaunuoliai Paulius (akt. Paulius Markevičius) ir Tomas (akt. Silvestras Polinauskas), gyvenantys mikrorajone bei slampinėjantys ir komentuojantys aplinką. Jau pirmojoje scenoje matome juos parimusius prie tvoros ir stebinčius savivaldybės dovanotą traktorių:

Paulius: *Blet*, kaip *užpisa*.
Tomas: Kas?
Paulius: *Nachui* tas kaspinas.
Tomas: Mama sakė, čia dovana iš savivaldybės.
Paulius: Ir taip aišku, kad dovana, *nachui* dar kaspiną rišt.
Tomas: Ką žinau…

Paulius: Mes mokesčius mokam, *blet*, kaspinus pirkinėja.
Tomas: Tu moki mokesčius?

Aktoriaus Markevičiaus lūpomis ištarta frazė „*Blet*, kaip *užpisa*“ filme nuskamba tris kartus, kaip ir nuolat kartojamas *blet*. Pauliaus ir Tomo kalboje yra ir daugiau jaunimui įprastų žodžių: *tipo*, *šūlė*, *davai*, *zdarova*. Kaip ir ankstesniuose filmuose, čia vyrauja rusiški keiksmažodžiai bei žargonybės, taip pat dažnas žodelytis *jo* vietoj *taip*. Kai kuriuos žodžius Paulius kirčiuoja netaisyklingai: kirtis iš galūnės peršoka į žodžio kamieną („Ne plóna, čia termo“; „Čia ne *kedai*, tai žíeminiai sportbačiai“).

Gedimino bendravimas itin kontrastuoja su besikeikiančio Pauliaus kalba. Greičiausiai toks buvo režisierių sumanymas, nes Gedimino elgesys bei charakteris išsiskiria iš eilinių mikrorajone gyvenančių jaunuolių: jis kalba ilgesniais sakiniais, taisyklingai, rūpinasi Gretos sveikata ir patogumu, akivaizdžiai parodo, kad jam nepatinka, kai aplinkiniai piktinasi merginos pasistatytu iglu. *Šian* ir *fainai* yra vieninteliai ryškesni Gedimino ištarti žodžiai. Pagrindinės veikėjos kalba filme gana infantili ir skurdi, dažniausiai apsiribojama *gal*, *jo*, *nieko*. Išskyrus Gedimino vardo trumpinį („*Gedai*!“) ir žodelį *jo* vietoj *taip*, merginos kalboje nėra jokių ryškesnių žargonybių.

Spalvingiausių ir daugiausiai personažus nusakančių frazių režisieriai „suteikė“ Pauliui ir Tomui. Jie baigė mokyklą, bet nestudijuoja ir nedirba, laiką leidžia savo vaikystės mikrorajone, vilkėdami treningus ir avėdami kedus, o jų kalba su sodriais rusiškais keiksmažodžiais, jaunimui būdingu žargonu puikiai papildo charakteristiką ir formuojamą vyriško, „kieto“ žmogaus įvaizdį. Gedimino taisyklinga kalba ir ilgesni sakiniai siejami su jo mandagumu, pastabumu ir rūpestingumu, o atsainiai Gretai, savitai protestuojančiai prieš mamos abejingumą jai, itin tinka trumpi sakiniai ir lakoniška kalba.

Analizuotuose trumpametražiuose filmuose atsiskleidžia režisierės ir jai talkinusių scenarijaus bendraautorių gebėjimas kalbinėmis priemonėmis sukurti personažų portretus ir jų kontekstą. Kavtaradzės filmuose žargonas ir kitų kalbų intarpai, žodeliai šiukšlės ir keiksmažodžiai vartojami tikslingai (pavyzdžiui, keiksmažodžiai dažnai pakeičia jaustukus bei ištiktukus). Filmų veikėjų kalba pasižymi sociolingvistiniuose tyrimuose išskirtomis ypatybėmis, leidžia susidaryti vaizdą apie jų bendravimą skirtingomis aplinkybėmis (su bendraamžiais ir vyresniaisiais), savo įvaizdžio formavimą, tarpusavio hierarchiją. Svarbus aspektas – kirčiavimas: filmų personažai nepasižymi išskirtinai bendrinei kalbai būdingu kirčiavimu, gausu kirčio peršokimo į kamieną pavyzdžių, būdingų sostinės gyventojų kalbai. Itin svarbus aspektas, kad filmų kūrėjai kalbinę įvairovę taiko ir pirmaplaniams, ir antraplaniams veikėjams, taip sukurdami kiekvieno personažo portretą ir atskleisdami įvairialypę aplinką.

Apibendrinimas

Šiame straipsnyje buvo susitelkta į filmų dialogus kaip personažo tapatumo konstravimo priemonę, kaip vieną iš konstruktyvinės reprezentacijos sistemų, kurioje tam tikros reikšmės / prasmės kuriamos socialinės interakcijos metu. Kadangi socialinės reikšmės yra kintančios, svarbu užfiksuoti jaunosios kartos lietuvių kino kūrėjų filmuose girdimus dialogus, šiuolaikinius kultūrinius kodus ir palyginti, kiek jie atspindi realią vaizduojamų personažų kalbinę aplinką.

Visi tiriamų filmų režisieriai ir scenarijų bendraautoriai yra vilniečiai ir vienos kartos atstovai, tad jiems ir jų aplinkai būdinga „vilnietiška kalbėsena" yra perkeliama ir į filmų personažų lūpas. Filmų veikėjų kalba pasižymi sociolingvistiniuose tyrimuose akcentuojama žodžių gausa, įvairove bei kirčiavimo ypatumais ir patvirtina, kad jų kalba iš tiesų yra autentiška (būdinga filmuose atskleidžiamam kontekstui) ir natūrali tiek sakinių konstravimo, tiek kitais aspektais. Režisieriai ir scenaristai kalbinėmis priemonėmis tikslingai siekė šnekamosios kalbos pojūčio bei atskleidė tam tikram personažui būdingus kalbinius akcentus. Kino kūrėjai įliejo į dialogus kiek įmanoma daugiau šnekamosios kalbos pavyzdžių, jų pirmaplaniai ir antraplaniai veikėjai kalba jų socialiniam laukui, amžiui ar išsilavinimui būdinga kalba; tempas, ritmas, garsas atskleidžia veikėjų charakterius, išsilavinimą, leidžia spręsti apie tarpusavio hierarchiją bei konstruojamus įvaizdžius.

Marijos Kavtaradzės filmų dialogai ne tik atskleidžia kalbančiųjų tapatybes, jų priešistorę, tarpusavio santykius, bet ir atlieka „realizmo kodo" funkciją. Užfiksuota šiuolaikinė jaunuolių kalba, su kuria lengva susitapatinti, nes ji paimta tiesiogiai iš kūrėjų aplinkos, būtent todėl tokie autentiški pokalbiai ir sukuria atpažįstamumo jausmą.

Įteikta 2021 12 14
Priimta 2021 12 28

LITERATŪRA

Chiarella, T. *Writing Dialogue. How to Create Memorable Voices and Fictional Conversations that Crackle with It, Tension and Nuance*. Cincinnati, Ohio: Story Press, 1997.

Coe, W. K. *The Screenwriting Bible*. 2005.

Čekuolytė, A. He blet nachui was in a Shop: Swearing Practices and Attitudes to Swearing among Vilnius Adolescents. *Taikomoji kalbotyra* [interaktyvus], 2014a, Nr. 6. Prieiga per internetą: https://www.journals.vu.lt/taikomojikalbotyra/article/view/17491 [žiūrėta 2020 12 03].

Čekuolytė, A. Streetwise, Active and Cool: How Do Vilnius Adolescents Perceive Their Peers' Linguistic Identity? *Taikomoji kalbotyra* [interaktyvus], 2014b, Nr. 6. Prieiga per internetą: https://www.journals.vu.lt/taikomojikalbotyra/article/view/17488 [žiūrėta 2020 12 05].

Čekuolytė, A. Vilnius Adolescents' Social Order: An Outsider's Look Inside. *An Ethnographic and Sociolinguistic Study of Social Categories and Stylistic Practices among Vilnius Adolescents.* Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2017. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/32907493/PhD_Thesis_Vilnius_Adolescents_social_order_An_outsiders_look_inside?auto=download [žiūrėta 2020 12 02].

Čičirkaitė, R.; Vaicekauskienė, L. Balsių ilginimas kaip sociolingvistinė vilniečių tarties ypatybė. *Taikomoji kalbotyra* [interaktyvus], 2012. Prieiga per internetą: https://www.zurnalai.vu.lt/taikomojikalbotyra/article/view/17251/16417 [žiūrėta 2021 03 30].

Hall, S. Making meaning, representing things. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*. SAGE Publications Ltd, 1997a.

Hall, S. Representation & the Media. *Media Education Foundation* [interaktyvus], 1997b. Prieiga per internetą: https://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Representation-and-the-Media-Transcript.pdf [žiūrėta 2020 12 16].

Hall, S. The Question of Cultural Identity. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Polity Press, 1995.

Kaminskaitė-Jančorienė, L. Ar įvyko lūžis lietuviškame kine? *15min* [interaktyvus], 2017 04 05. Prieiga per internetą: https://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/ar-ivyko-luzis-lietuviskame-kine-4-779296 [žiūrėta 2019 12 23].

Kozloff, S. *Overhearing Film Dialogue*. Los Angeles: University of California Press, 2000.

Kozloff, S. Preface. *Film Dialogue.* Columbia University Press, 2013.

Leveen, T. *How to Write Awesome Dialogue for Fiction, Film, and Theatre*. Arizona: FTJ Creative LLC, 2015.

Mažeikis, G. Socialinė kultūros kritika versus popkultūros tyrimai. *Problemos*, 2002, Vol. 62, p. 109.

Mitta, A. *Kinas tarp pragaro ir rojaus.* [Iš rusų k. vertė J. Gricius]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.

Oginskaitė, R. Bendraamžių gyvenimą rodanti kūrėja gali gauti gervės kiaušinį. *Lietuvos rytas* [interaktyvus], 2015 05 04. Prieiga per internetą: https://www.lrytas.lt/kultura/kinas/2015/05/04/news/bendraamziu-gyvenima-rodanti-kureja-gali-gauti-gerves-kiausini-4104298/ [žiūrėta 2021 03 23].

Phillips, P. *Understanding Film Texts. Meaning and Experience*. British Film Institute, 2000.

Slotta, J. Slang and the Semantic Sense of Identity. *Texas Linguistics Forum*: Proceedings of the 24th Annual Symposium about Language and Society-Austin April 15–16, 2016. Prieiga per internetą: http://salsa.ling.utexas.edu/proceedings/2016/Slotta.pdf [žiūrėta 2021 01 09].

Vaicekauskienė, L. Įvadas: Vilniaus kalba: naujas tyrimų etapas. *Taikomoji kalba* [interaktyvus], 2014, Nr. 6. Prieiga per internetą: https://www.zurnalai.vu.lt/taikomojikalbotyra/article/view/17483/16658 [žiūrėta 2021 02 18].

Vaicekauskienė, L.; Vyšniauskienė, I. Russian and English as Socially Meaningful Resources for Mixed Speech Styles of Lithuanians. *Multilingualism in the Baltic States*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

Vyšniauskienė, I. Kitų kalbų intarpai Vilniaus jaunimo kalboje. *Sociolingvistika* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.sociolingvistika.lt/kitu-kalbuintarpai-vilniaus-jaunimokalboje74386-1-102.html [žiūrėta 2020 12 29].

Vyšniauskienė, I. Polilingvali Vilniaus jaunimo raiška: socialinės tapatybės paieškos. *Kalbotyra*, 2012, p. 140.

Spoken language as a means of constructing the identity of characters in Maria Kavtaradze's short films

SUMMARY. The paper examines the function of dialogues in films, in greater detail analyzing the dialogues introducing the 'code of realism' and building character's identity. It is explored how much attention the contemporary Lithuanian filmmakers devote to the authentic colloquial language of their environment, which they convey to the characters of their films. For the research, the results of a sociolinguistic study on the language of the Vilnius youth were used. These results enabled to compare the peculiarities of the real language of the represented environment with the audible verbals in the analysed films – M. Kavtaradze's *Igloo* (2015), *I'm Twenty Something* (2014) and *Normal People Don't Explode Themselves* (2013).

The analysis revealed that the characters of the films use the spoken language characteristic of the capital's youth. The dialogues build not only characters' portraits and the context around them but also introduces the 'code of realism' necessary to achieve the desired persuasiveness. To achieve this, typical of the contemporary language swear words, jargon, spam words and common accentuation patterns among Vilnius residents are used.

KEYWORDS: cinema, dialogues, realism, spoken languages, character identity building, contemporary Lithuanian cinema.

ISSN 2351-4744

„Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune“

Živilė TAMAŠEVIČIENĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Lietuviškos gegužinės 120-mečiui

ANOTACIJA. Minint lietuviškos gegužinės Kaune (ji įvyko 1901 m. gegužės 13 d.) 120 metų sukaktį, publikacijoje aptariama lietuvių tautinio atgimimo pradžia ir pristatomi pirmieji ryškesni „Dainos“ draugijos veiklos momentai. Vienas pirmųjų tų įvykių liudijimų yra dokumentas, saugomas Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje. Tai lietuvių visuomenės veikėjo, žymaus vargonų meistro, prisidėjusio prie aptariamų įvykių, Jono Garalevičiaus ranka rašyti atsiminimai, padedantys išgirsti autentišką to meto liudininko balsą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
lietuvių tautinis atgimimas,
lietuviška gegužinė,
„Dainos“ draugija,
Kaunas,
Jonas Garalevičius.

Lietuvių tautinio atgimimo judėjimas, prasidėjęs paskutiniais XIX a. metais, netrukus išleido pirmuosius daigus. Jau 1901 m. pavasarį Vilniuje ir Kaune surengti neformalūs ir pusiau slapti lietuvių susibūrimai veikiai išaugo į platesnį, vis daugiau tautiškai aktyvių žmonių įtraukiantį sąjūdį.

Šiame straipsnyje skelbiamas dokumentas (faksimilė ir perrašas), kuriame iš pirmų lūpų pasakojama apie lietuvių tautinio atgimimo pradžią lėmusius įvykius. Keturiuose lapuose išdėstytus atsiminimus pasirašė Jonas iš Žalpių, dalyvavęs pirmajame lietuvių sambūryje Vilniuje 1901-ųjų balandį ir netrukus, 1901 m. gegužės 13-ąją, organizavęs lietuvišką gegužinę Kaune. Ši gegužinė – išvyka garlaiviu iš Kauno į gamtą prie Paštuvos – laikoma reikšmingu įvykiu „Dainos“ draugijos, tiek daug nuveikusios lietuvybės labui, istorijoje. Minint šio susibūrimo 120 metų sukaktį, nuspręsta publikuoti atsiminimus kaip vieną ankstyviausių aptariamus įvykius liudijančių šaltinių.

Dokumentas saugomas Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje (F255-509). Apraše nurodyta, kad jis priklauso Lietuvių Mokslo Draugijos rankraščių fondui, pažymėta ir menama jo sukūrimo data – 1905 metai. Dokumentą sudaro keturi juodu rašalu ranka prirašyti 36,7 x 22,7 mm formato puslapiai (vientisame popieriaus lape). Prie rankraščio „Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune“

Slapta „Dainos“ draugijos gegužinė Veršvų miške 1900 m. Nežinomas XX a. I p. fotografas. Kauno miesto muziejus

pateiktas toks jo turinio aprašas: „Neišaiškinto asmens straipsnis apie tautinį Kauno lietuvių atgimimą, kultūrinę veiklą, mini vilniečių lietuviškus vakarus, pirmąją lietuvišką gegužinę Kaune, pirmąjį lietuvišką teatrą, Naujalio chorą, „Nemuno“ draugiją, Vincą Nacevičių; pasirašęs – Jonas iš Žalpių.“

Kalbant apie lietuvių tautinio atgimimo pradžią, reikėtų pabrėžti, kad atsiminimuose aprašyti įvykiai kultūros istorikams yra gerai žinomi ir įėję į Lietuvos istorijos puslapius. Jie paminėti ne vienoje publikacijoje, nagrinėjančioje lietuvių tautinio atgimimo aspektus, muzikos draugijų istoriją. Todėl nebuvo sunku nustatyti Jono iš Žalpių slapyvardžiu pasirašiusį dokumento autorių. Tai Žalpiuose (Kelmės raj.) gimęs lietuvių visuomenės veikėjas, garsus vargonų meistras ir aviacijos konstruktorius Jonas Garalevičius (1871–1943).

Jonas Garalevičius (1871–1943)

1898 m. jis įkūrė vargonų dirbtuvę Kaune, tad dėl vargonų statybos ir remonto reikalų bendravo su Juozu Naujaliu, tuomečiu Kauno katedros vargonininku, ir netrukus tapo jo bendražygiu. Atrodo, Garalevičius dalyvavo ir tuo metu slapto lietuviško choro veikloje (Leiputė 2021). Kaip rašoma *Lietuvos muzikos istorijos* I knygoje, „[j]au 1898 m. būrelis lietuvių inteligentų sumanė rengti savo butuose slaptus vakarus su muzikine programa. Kai per vienerius metus šio būrelio narių skaičius išaugo iki 100, buvo nutarta organizuoti mišrų chorą. Jam vadovauti sutiko Juozas Naujalis. Choras buvo pavadintas „Dainos“ vardu“ (Daukšaitė 2002: 92).

Pirmasis „Dainos“ draugijos koncertas įvyko 1899 m. privačiame bute Kaune (ankstyvieji draugijos narių susibūrimai dar nebuvo vieši), o pirmuoju „viešu“ „Dainos“ koncertu laikoma 1900-aisiais įvykusi iškyla-gegužinė netoli Kauno esančiame Veršvų miške. Gegužinė buvo pakartota ir po metų – tai Garalevičiaus rankraštyje aprašyta iškyla į Paštuvą 1901 m. gegužės 13 dieną.

„Dainos“ draugijos įkūrimo 25-ųjų metinių progai buvo skirtas visas Kaune ėjusio literatūros žurnalo „Krivulė“ (redaktorius Kazys Puida) 1924 m. devintasis numeris. Jame išspausdinti net šeši tekstai („Daina“ ir kariuomenė“, „Daina“ Vilniuje“, „Dainos diena“ ir kt.), aptariantys įvairius „Dainos“ draugijos veiklos aspektus ir gausiai iliustruoti istorinėmis nuotraukomis. Tarp tų straipsnių – ir Garalevičiaus „Iš netolimos praeities“, kuriame pasakojama apie šiame straipsnyje pristatomame šaltinyje minimus įvykius. Taigi rankraštinius Jono iš Žalpių atsiminimus galima laikyti tam tikru „Krivulėje“ spausdinto Garalevičiaus straipsnio prototipu.

Nors abu dokumentus skiria apie 20 metų, juose galima rasti ne vieną panašumą: įvykiai pasakojami panašiu, gana žaismingu stiliumi; tautinio atgimimo pradžia laikomas susibūrimas Vilniuje, kur Garalevičius dalyvavo kaip Kauno „delegatas“; vaizdžiai, bet išryškinant skirtingas detales pasakojama apie kliūtis, su kuriomis Garalevičius susidūrė organizuodamas gegužinę Kaune. Neretai kai kurių įvykių aprašymai abiejuose dokumentuose ne prieštarauja vienas kitam, bet papildo, įvaizdina. Pavyzdžiui, atsiminimų rankraštyje trumpai užsiminęs apie tai, kodėl Naujalis 1901 m. gegužinėje nedalyvavo („dvasiška valdžia užgynė“), 1924 m. publikuotuose atsiminimuose šį pasakojimo

KRIVULĖ 13

neramios žinios apie Suvalkų sutarties sulaužymą, apie žiaurų karą su lenkais. Tat rodė ir praeinanti per Vilnių mūsų kariuomenė, nujlsusi, nusikamavusi kautynėse, purvina, dulkėta, tačiau tvirta, galinga. Jos dainos, nors, rodėsi, mechaniškai vien lūpų buvo dainuojamos, nes veidai reiškė didelį nuovargį, akys tik-tik žiūrėjo, tačiau darė galingiausio įspudžio: visas Jurgio prospektas su lenkais ir lenkuojančiais lydėjo ir užjautė narsius Lietuvos karžygius. Tatai buvo matyti kiekviename veide. Kalbu čia apie karin. Vitkausko batalioną, kuris netoli Gardino buvo lenkų apsuptas bet drąsiai prasimušė į Vilnių ir žygiavo tada Jurgio prospektu. Neramios žinios nieką neramino, bet ne visiems jos buvo pilnybėje žinomos. Vilnius iki paskučiausiam momentui mūsų karo vadovybės buvo laikomas. Visi iki paskutiniam įsakymui apleisti Vilnių dirbo ramiausiai. Tik spalių mėn. 8 d. sujudo. Tada visos valdžios įstaigos apleido Vilnių, o su jomis ir „Dainos“ Draugija.

Trumpai „Daina“ išbuvo Vilniuje, tik apie porą savaičių; todel ji viešai nesuskubo pasirodyti, bet darbo daug padarė. Tai St. Šimkaus nuopelnas. Tas laikas „Dainai“ yra brangiausias, o kaipo toks ir minėtinas. Jį minėdami ir šiandieną vienu noru gyvename: greičiau vėl išvysti brangųjį Vilnių.

J. Garalevičius

Iš netolimos praeities

(1901 m. gegužės mėn. 13 d.)

Tas buvo, regis, taip nesenai, o vienok, kai kurie dalyviai šio „buvo“, suspėjome jau net pasenti... Tai buvo 1901 m. gegužės mėn. 13 d. Toji diena mano gyvenime sudarė lyg kokią tai erą; užtat aš tą dieną visuomet prisimenu, nors tai jau dvidešimt ketvirti metai. Apie tai turėtų atsiminti bent Kauno lietuviai, kurie tais laikais Kaune gyveno; bet mes lengvai pamirštame, nors ir artimiausios praeities įvykius.—toks jau, tur būt, lietuvių būdas... Gal ir aš pats jau būčiau užmiršęs, jei man nebūtų tekę garbės būti šios šventės rengėju. Tai buvo pirmoji Kauno lietuvių vieša gegužinė, dalyvaujant dar tuomet slaptam „Dainos“ chorui.

Aš atvykau Kaunan 1898 metais. Kaunas buvo tąsyk paprastas gubernijos miestas, smarkiai aplenkintas ir taip pat smarkiai rusinamas; vienok, kaštin kokia tai pajėga spietė lietuvius į vieną lizdą... Kunigas Špakevičius, tuomet Šv. Trejybės vikaras, turėdamas ryšius su kokiu tai „nežinomu knygnešiu“, norintiems skolindavo lietuviškų knygučių, ir mes skaitydavome—skaitydavome jas, net ašaros jautresniems per skruostos pradėdavo bėgti... Taip praėjo 1898 metai; kitais gi metais, būtent, 1899 m.; jau susispietė Lietuvos mylėtojų būrelis, kuris vadovaujant mūsų gerb kompozitoriui Juozui Naujaliui, dainavo lietuvių tautos dainas: čia tatai ir užgimė „Dainos“ choras. Tuomet buvo žiaurūs priespaudos laikai, todel „Daina“, negalėdama gauti leidimo, buvo slaptai įkurta ir slaptai veikė—slaptai dainavo daugiausia giriose. Kiek atsimenu, „Dainos“ choras, kiek viešiau pirmą kartą pragydo a.a. pil. Gineičio bute—Nemuno Kranto gatvėje, dabar Muzėjaus g vė 1 Nr.; antrą kartą pas pil. Eidrigevičių, Žaliajame Kalne ir tretį kartą pas pil. Liorentą. Ožeškienės g-vė. Tai vis 1899—1900 metų įvykiai. Pradžioje gi 1901 metų Vilniuje įvyko bene pirmas viešas lietuvių vakaras; tai buvo balandžio mėn. 1 d., kuriame ir aš buvau deleguotas nuo Kauno lietuvių. Šio vakaro rengėjas irgi buvo „nežinomas mažutis žmogelis“ (Urbonas-Urbonavičius), bet pasekmes tujų mūsų pirmųjų viešų vakarų-vakarėlių bei gegužinių,—tik mūsų ainiai teįveritns... Jie lietuvių atgimime suvaidino didelę rolę, sukeldami plačioje minioje susipratimą, džiaugsmą ir atbudimą... Bent aš taip jausmų kupinas pagrįžau iš Vilniaus vakaro, kad žūt-būt pasiryžau surengti garlaiviu Nemuno pakrantėse pirmąją lietuvių gegužinę, dalyvaujant karo orkestrui bei „Dainos“ chorui. Dabar tai niekis,—bet tais laikais, tai buvo per daug drąsus užmanymas.. Pirmas dalykas—reikėjo gauti leidimą, o to „leidimo“ nė gubernatorius neišdrįso ant popierio duoti; menkesni valdininkai patarė važiuoti be leidimo, tik, sergėk Dieve, jei kas atsitiktų,— bus patrauktas atsakomybėn, —rangėjas. Tai man paaiškino, gerai pateptas, policijos antstolis. Neužteko policijos, atsirado ir daugiau trukdymų... Gandas apie tą gagužinę jau senai po Kauną iš lūpų į lūpas vaikštinėjo; žinoma sužinojo ir mūsų „broliai“ lenkai . Štai prieš pat tą dieną ateina pas mane žinomas prisiekusis advokatas a.a. Nartauskas ir, „gailėdamasis“ mano jaunystės, griežtai pataria nevažiuoti, nes girdi, esą žinoma, kad už tokį darbą aš busiąs išsiųstas Sibiran... Vos tik išsinešinė pro duris p. Nartauskas, ateina kvieslys nuo a a. vyskupo Čirtauto (abu gyvenome viename bute, kur dabar yra Šv. Kazimiero Dr-ja). Einu .. Lenkai, matomai, buvo mane įskundę ir apsukrumu padarę į vyskupą Cirtautą įtakos, nes jis prabilo į mane maž daug šiaip: „Girdėjau jūs rengiate kokią tai vien tik lietuvių gegužinę; ką jūs darote? Jūs norite eiti separacijos keliu, jūs ardote vienybę!“ Žodžiu, jis man prikalbėjo tiek, kad aš pradėjau svyruoti, ar aš gerą darbą dirbu, arba nuodėmė čia įsipainiojo. Bet svyravimui jau nebeliko laiko: viskas jau buvo paruošta—reikėjo važiuoti. Vienok vyskupo parėdymu, komp. Naujaliui buvo griežtai užginta toje gegužinėje dalyvauti. Pirmą valandą dieną, 1901 m. gegužės mėn. 13 d., garlaivis „Goplana“ kapitono Šimo Petravičiaus vedamas, iš Kauno prieplaukos išplaukė kupinas lietuvių drąsuolių, kuone viso Kauno piliečių lydimas, kurie buvo susirinkę pažiūrėti, ar ne sprogs „bomba“, arba kitoks „cūdas“ neištiks .. Buvo sekmadienis; oras, lyg pas Dievulį sukalbėtas, pasitaikė kuopuikiausis. Nuvažiavome į Paštavą, kur jau buvo apsčiai susirinkę kaimiečų: jie apie gegužinę jau anksčiau žinojo. Orkestrui sugriežus pasklido šimtai porų šokėjų; pailsę bešokant, žaidėme aguonėlę ir t.t ; paskui gi mūsų choras, nors ir be dirigento, užtraukė keletą lietuviškų dainelių. Po dainelių susidarė nepaprastai linksmas pas visus ūpas: mes šokom, žaidėm ir vėl dainavom iki pat vėlaus vakaro; o gi Kaunan grįžtant, abejais Nemuno krantais kaimiečiai mus lydėjo, uždegdami laužus ir linksmai šaukdami valio!...

Taip įvyko Kauno lietuvių pirmoji vieša gegužinė ir viešas „Dainos“ choro „debiutas“...

Jono Garalevičiaus straipsnis. *Krivulė*, 1924, Nr. 9, p. 13.

aspektą labiau išplėtoja ir draudimą priskiria konkrečiai prolenkiškų pažiūrų Žemaičių vyskupui Gasparui Feliksui Cirtautui. Skiriasi abiejuose dokumentuose nurodytas garlaivio pavadinimas. „Krivulėje“ rašoma: „Pirmą valandą dieną, 1901 m. gegužės mėn. 13 d., garlaivis „Goplana“, kapitono Šimo Petravičiaus vedamas, iš Kauno prieplaukos išplaukė kupinas lietuvių drąsuolių, kuone viso Kauno piliečių lydimas, kurie buvo susirinkę pažiūrėti, ar ne sprogs „bomba“, arba kitoks „cūdas“ neištiks...“ Rankraštiniame dokumente nenurodyta nei išvykimo valanda, nei kapitono vardas, o garlaivis vadinamas „Geraldu“. Rankraštyje (kitaip negu straipsnyje) paminėta ir tai, kad prie gegužinės organizavimo smarkiai prisidėjo Vincas Nacevičius (su „Dainos“ draugijos choru dirbęs 1899–1914 m.).

Šiame straipsnyje skelbiami rankraštiniai Jono Garalevičiaus atsiminimai apie 1901 m. gegužės 13 d. „Dainos“ draugijos surengtą gegužinę atskleidžia naujų detalių apie pirmuosius lietuvių tautinio atgimimo įvykius ir gali paskatinti toliau tyrinėti šį svarbų istorinį laikotarpį.

Įteikta 2021 10 10
Priimta 2021 11 15

ŠALTINIAI

Jonas iš Žalpių. Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune. Rankraštis. *Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius*, F255-509.

Garalevičius, Jonas. Iš netolimos praeities (1901 m. gegužės mėn. 13 d.). *Krivulė*, 1924, Nr. 9, p. 13.

LITERATŪRA

Daukšaitė, Gražina. Lietuvių muzikos draugijų veikla Lietuvoje. *Lietuvos muzikos istorija. I knyga. Tautinio atgimimo metai. 1883–1918*. Sudarytoja ir ats. redaktorė Dana Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 81–118.

Leiputė, Rūta. „Daina“ – muzikinės kultūros, laiko tėkmės ir vertybių atspindys. *Bernardinai.lt*, 2021 08 08. Prieiga per internetą: https://www.bernardinai.lt/daina-muzikines-kulturos-laiko-tekmes-ir-vertybiu-atspindys/ (žiūrėta 2021 09 10)

Keli žodžiai atminimui iš atgijimo lietuvių Kaune

Neseniai dar lenkai tvirtino, jog Kaune ir Vilniuje lietuvių visai nesą... ir jie turėjo tiesą, nes jei tik pagal vartojamą gyvenime kalbą spręsime tautystę, tai dar prieš šešis metus visai nedaug tebūtumėme radę tuose miestuose lietuvių... Prastų žmonelių buvo juk kalbančių lietuviškai ir seniau, bet kas lig inteligentų ir šiaip jau apšviestesnių lietuvių, tai jie tik „po polskiemu“[1] tešnekėdavo.

Žymesnis atgijimas prasidėjo tik „pradžioje XX amžiaus“ (1901!). Tas metas ne tik Kaune, bet ir kituose Lietuvos miestuose turėtų pasilikt atmintyje Lietuvos istorijoje, sakyčiau, neva kaip nauja era žymesnio Lietuvos atgijimo. Štai tame mete vilniečiai įsteigė porą lietuviškų vakarų ir tokį „trenksmą“ padarė, jog visas Vilnius „sukrutėjo“. Vienas iš tų vakarų buvo 8 balandžio 1901 m. pasaže ties Aušros Vartais, kuriame susirinko daugiau negu 600 „visokių luomų“ žmonių. Buvo tai tikrai „lietuviškas-demokratiškas“ susirinkimas; prie durų salės buvo pastatyta „valdžia“, kuri klausdavo norintį įeiti į salę „Ar moki lietuviškai?..“ ir, gavusi užganėdintą[2] atsakymą, atverdavo duris... Apie dešimtą valandą vakare taip daug prisirinko tų „mokančių lietuviškai“, jog visai vietos nebeliko. Taigi, mindžiojo kits kitam ant kojų, šokinėjo, stumdėsi ir ant galo dar užgiedojo lietuviškai; buvo ir choras lietuviškas, tik nedaug jis tegalėjo dainuot, nes „policija“ prisikabino. Šiaip ar taip, tas „arbatvakaris“ ik vienam lietuviui buvo malonus, nes tai „lietuviškas“.

Aš ant to vakaro buvau „delegatu“ iš Kauno ir, grįždamas namo, daviau sau žodį įsteigti kokiu nors būdu ir Kaune tokį pat vakarą. Taigi tai, pagrįžęs apsukau visus Kauno „načialnikus“[3] prašydamas daleidimo, bet viskas buvo per nieką... Kreipiaus po to pas „lietuvius didžiūnus“, Kaune gyvenančius, idant jie man padėtų, bet jie man tik patarė: „Nie wyjeźdźcie na litewskim koniku...“[4] Ir taip gal būtų visas triūsas ant nieko nuėjęs, jei nebūtumėme padarę „kongreso“ iš lietuvių vilniečių ir kauniečių. Buvo tai pirmas susivažiavimas lietuvių Kaune. Neskaitlingas[5] jis, teisybė, tebuvo, nes nekurie[6] lietuviai kauniečiai ir pakviesti nemalonėjo ateiti; šiaip ar taip, tas mūsų pirmas susirinkimas labai buvo malonus: vartojome vien tik lietuvišką kalbą, o jau sumanymų kiek ten visokių iškilo lietuvių reikalams, tai ir atminti sunku. Nekurie iš sumanymų visgi įsikūnijo

1 Lenk. *lenkiškai*.
2 Tenkinantį.
3 Rus. *viršininkus*.
4 Lenk. *nejokite lietuvišku žirgeliu*, t. y. *nenaudokite lietuvio kortos*.
5 Negausus.
6 Kai kurie.

taip: įrengimas[7] Kaune kokios norint lietuviškos draugijos, įrengimas lietuviško choro ir padarymas vietoj lietuviško vakaro – gegužinės.

Įrengimas gegužinės taipgi man buvo pavestas atlikti. Sumanymas buvo „grandiozinis“: nusamdėme garlaivį „Geraldą“, pakvietėme pulkinę muziką[8]; p. Naujalis buvo prirengęs tam tikslui lietuvišką chorą, bet ir čia atradome periškadas[9]. Nešnekant jau apie visokius policijos „tyrinėjimus“, dvasiška valdžia užgynė p. Naujaliui toje gegužinėje dalyvauti; man taipgi keršijo „Sibiru“, o jau kokios paskalos po miestą vaikštinėjo, tai net plaukai ant galvos stojos!.. Taip pramanė, jog lietuviai ant tos gegužinės pjaus laukus, nemokančius lietuviškai mes į Nemuną, ir daug kitoniškų nebūtų daiktų; gąsdino taipgi, jog kurie važiuos ant gegužinės, policija visus areštavosianti ir „ant Sibiro“ išvarysianti... Dienoj važiavimo 13 gegužės 1901 m. ant Nemuno kranto susirinko daugybė svieto[10]; mat, visgi daugumas tikėjos, jog čia kokia nors „demonstracija“ turės būti; buvo jo tarpe daugumas ir „aristokratų“: p. Bociarskis[11], Hoppenas ir kiti „didieji ponai“; žiūrėjo ant mūsų net per lornetas, tarsi klausdami „Kas jūs per sėbrai?..“, ir traukė pečius, neva manydami kokį ten sau iš to pa[v]ojų... Šiaip ar taip, visgi gegužinė pasisekė: buvo labai gražus oras; važiuodami į „žaliumus“ (netoli Vilkijos „Počtovo“[12]) ir grįždami atgal dainavome lietuviškas daineles, o panemuniečiai iš abiejų pusių parvažiuojant degino smalines bačkas ir plodami rankas šaukė: „Tegul gyvuoja lietuviai!..“ Žodžiu sakant, ta pirmoji Kauno gegužinė padarė taipgi didelį „trenksmą“: šnekėjo apie ją ilgai ne tik Kaune, bet ir po kitas šalis... Tai buvo pradžia – toliau jau kas met[u]s rengėsi kartą ir daugiau ant vasaros lietuviškos gegužinės.

Turiu čia patėmyti[13], jog prie to pirmo įrengimo lietuviškos gegužinės nemažai pasidarbavo ir p. Vincas Nacevičė[14].

Nuo to laiko lietuviai Kaune jau kur viešiau pradėjo gyventi: p. Naujalis surengė grynai lietuvišką chorą; darydami repeticijas ir šiaip jau pasikalbėdavome apie kitoniškus lietuvių reikalus; buvome net teatrą lietuvišką surėdę[15], bet tas iš priežasties

7 Įkūrimas.
8 Karo orkestrą.
9 Kliūtis.
10 Žmonių.
11 Gali būti, kad čia minimas tuo metu Kaune dirbęs advokatas, lietuvių visuomenės veikėjas Dominykas Bociarskis (1836–1914).
12 Paštuvos.
13 Pasakyti, paminėti.
14 Vincas Nacevičius (1875–1943) – lietuvių vargonininkas, choro dirigentas.
15 Įrengę.

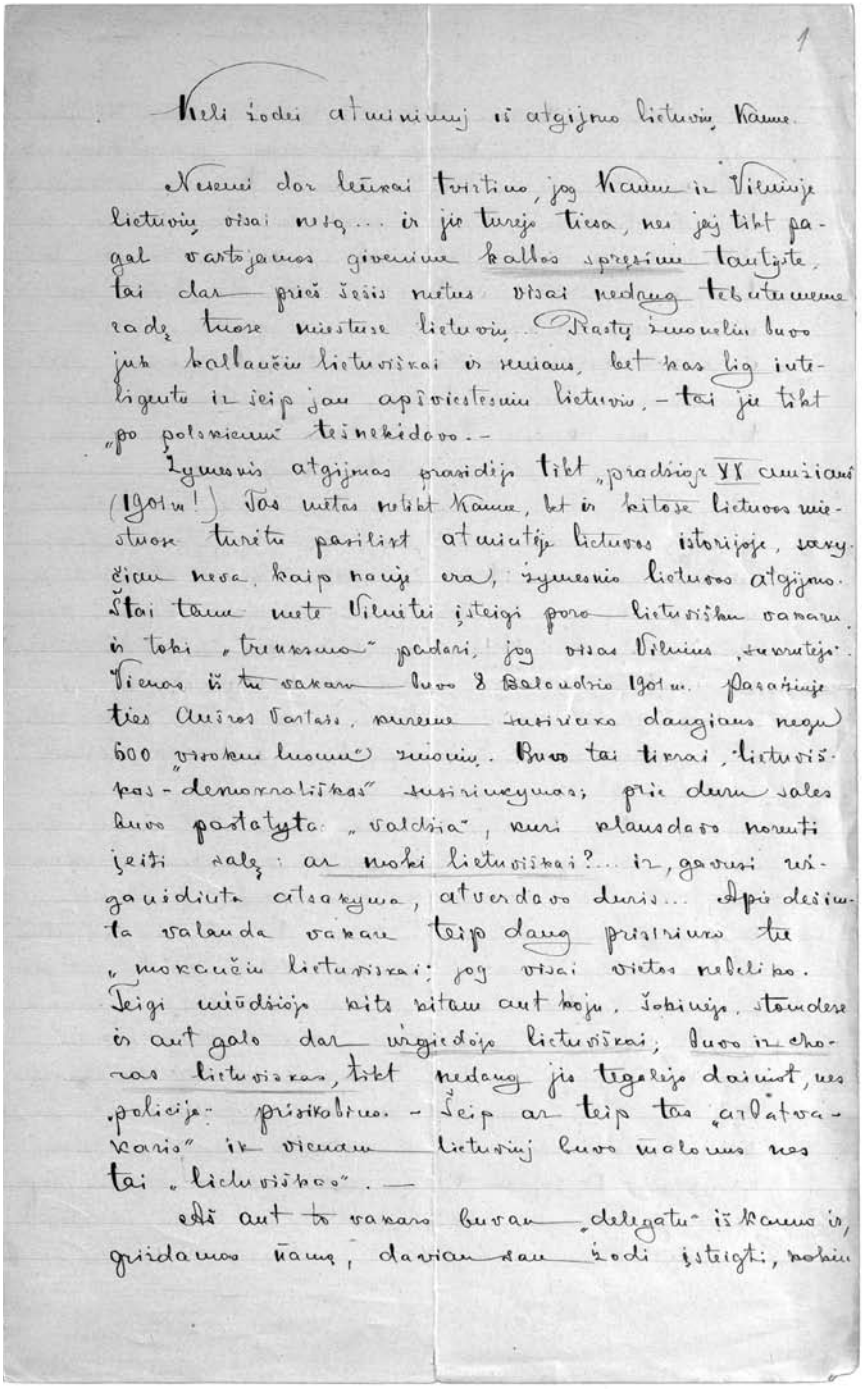
„usilenoi ochrany“[16] neda[ė]jo[17] savo tikslo. Toliau, laikui bėgant, įrengėme jau kelis lietuviškus vakarus, nors ir privatiškuose namuose; vis jau maždaug skaitlingesnius[18], kartu su giedojima[i]s, taip jog lietuvių kuopa vis ėjo didyn. Ant galo svarbiausi[a]s atsitikimas Kaune iš viešo lietuvių gyvenimo – atidarymas suvartotojų draugystės „Nemunas“, kur[i]s, taip sakant, surinko iš visų pakampių visus lietuvius [į] kuopą.

Dar vienas svarbus atsitikimas kronikoj kauniečių lietuvių, tai pirmas viešas lietuviškas teatras. Buvo tai 20 dienoj vasario 1905 m. miesto teatro salėje. Lošė „Amerika pirtyje“. Svečių buvo dvigubai daugiau negu vietų teatre: sėdėjo po du ant vienos kėdės ir stovėjo, kur tik kas galėjo patilpti. Atsilankė taipgi ir „ponai“, ir šiaip jau kitataučiai, bet ant visų tas pirmas viešas lietuvių pasirodymas didelį padarė įspūdį: visi artistai gana gerai atliko savo roles, o labiausiai visiems patiko lietuviškas choras p. Naujalio ir p. Nacevičės. Choras buvo labai skaitlingas; vyrai, merginos ir vaikai tautiškai apsigerbę, nekurie su grėbliais ir kitoniškais žemdirb[ystės] įrankiais ant pečių; dekoracija scenos, kur jie giedojo, reiškė žalius kalnus-pakalnes ir užtekančią aušrą, taip jog tas viskas ideališkai gražų įspūdį darė. Pabaigus teatrui ir dainoms, prasidėjo šokiai; ir čia matytis buvo tautiškumas: šokiai prasidėjo nuo „aguonėlės“, o vėliau muzika[19] pulkui užgriežė Kudirkos „Nemuno vilnis“.

Taigi, mat, kokia buvo pradžia „atgijimo“ kauniečių lietuvių... ir kaip gi neseniai!.. O šiandien jau kiek buvo visokių mitingų, susirinkimų, partijų, draugysčių – jiems ir skaitlius[20] prapuolė!.. Už tiesą turime pasakyti sau ant naudos – jei kada lietuviai miegojo, tai šiandien žengia sparčiai pirmyn...

Jonas iš Žalpių

16 Rus. *sustiprintos apsaugos*.
17 Nepasiekė.
18 Gausesnius.
19 Orkestras.
20 Skaičius.



1

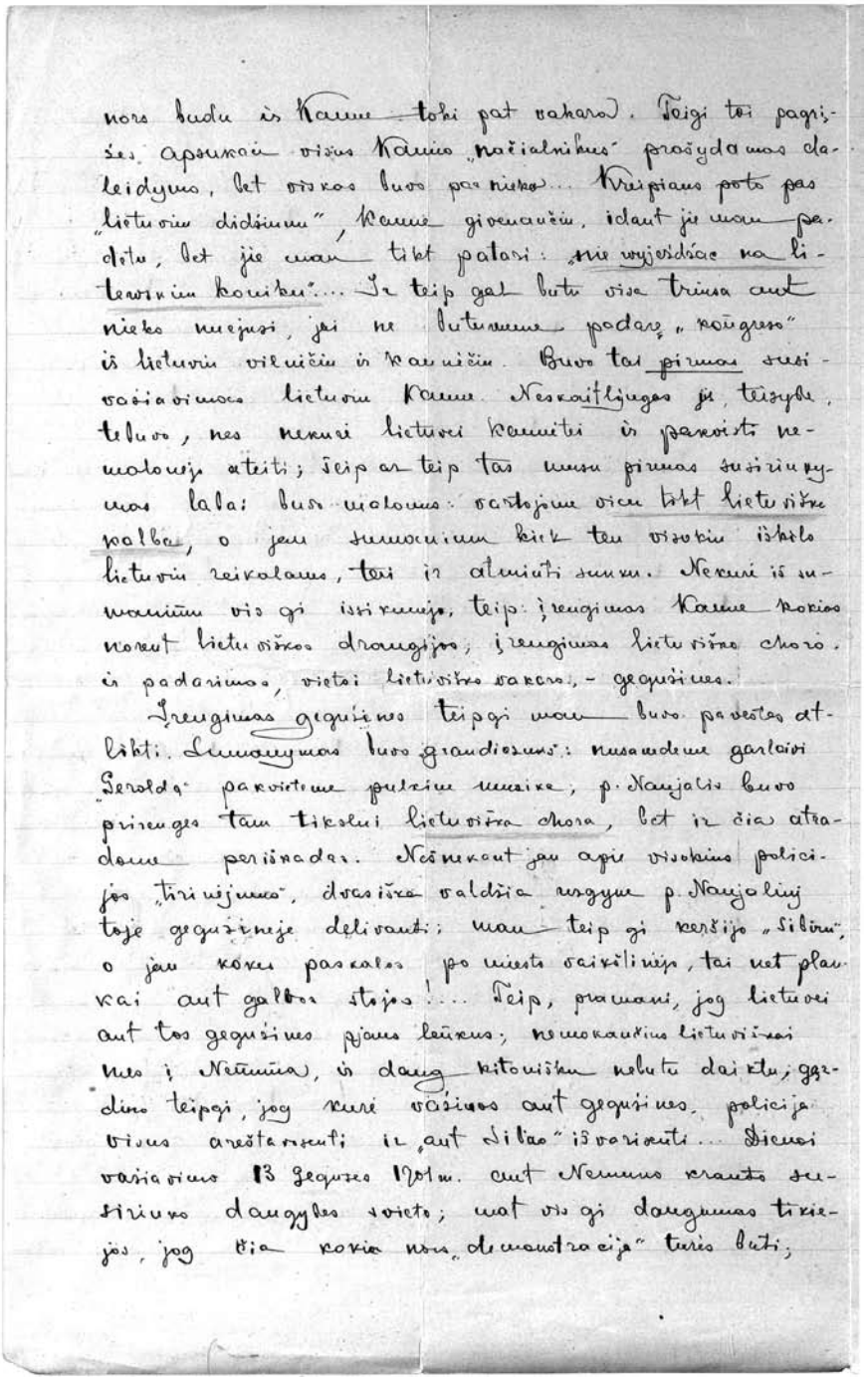
Keli žodei atminimuj iš atgijmo lietuvių Kaune.

Nesenai dar teisai tvirtino, jog Kaune ir Vilniuje lietuvių visai nėra... ir jie turėjo tiesa, nes jej tikt pagal vartojamos giesmės kalbos spręsim tautyste, tai dar prieš šeis metus visai nedaug tebutumeme radę tuose miestuose lietuvių. Pastų žmonelių buvo juk ballaučių lietuviškai is seniaus, bet kas lig inteligentu ir šeip jau apsivietesniu lietuvių, – tai jie tikt „po polsniecum“ tešnekidavo. –

Žymesnis atgijmas prasidėjo tikt „pradžioje XX amžiaus (1901 m.!) Tas metas netikt Kaune, bet ir kitose lietuvos miestuose turėtu pasilikt atminėtje lietuvos istorijoje, savyčiau nesa kaip naujo era, žymesnio lietuvos atgijmo. Štai tame mete Vilniuj įsteigė poro lietuviškum vakaru ir toki „treuksmo“ padarė, jog visas Vilnius „suvirpėjo“. Vienas iš tu vakaru buvo 8 Balandžio 1901 m. Pasižinjo ties Aušros Vartais, susėmė susirinko daugiaus negu 600 „vyrokum lietuvum“ žmonių. Buvo tai tikrai „lietuviškas-demonstrališkas“ susirinkymas; prie durų salės buvo pastatyta „valdžia“, kuri klausdavo norinti įeiti salę: ar esi lietuviškai?... ir, gavusi teigiamidinta atsakymą, atverdavo duris... Apie dešimta valanda vakare teip daug pristirinko tu „moksučių lietuviškai“, jog visai vietos nebeliko. Šeigi užėdžiojo kitę kitam ant kojų, šokinėjo, stovėdami is ant galo dar užgiedojo lietuviškai; buvo ir choras lietuviškas, tikt nedaug jis tegalėjo daininot, nes „policija“ pristabino. – Šeip ar teip tas „atdėtavakaris“ ir viemam lietuvinj buvo malonus nes tai „lietuviškoo“. —

Aš ant to vakaro buvau „delegatu“ iš Kauno ir, gridamas namą, davian sau žodi įsteigti, nokiu

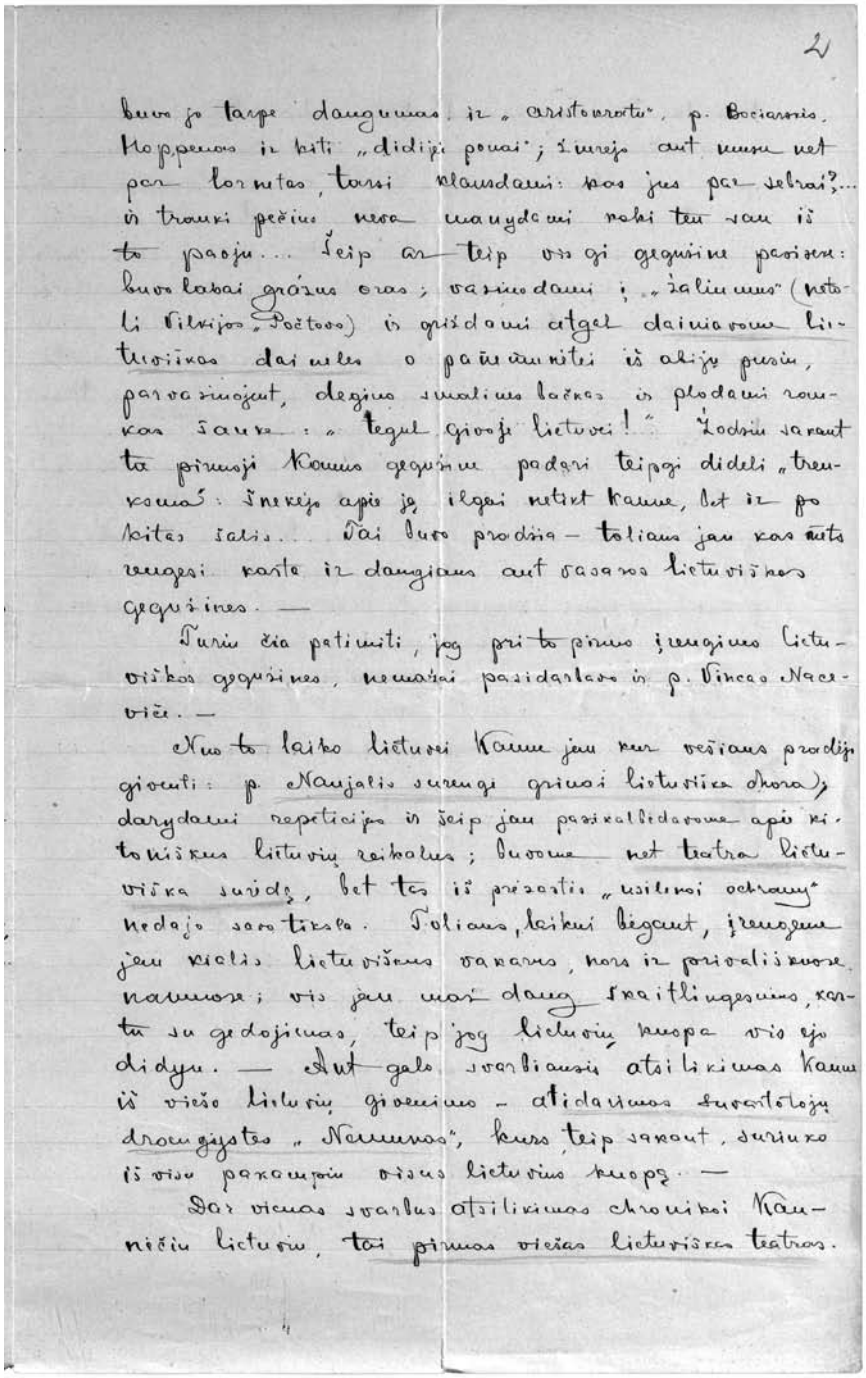
LMAVB RS, F255-509, 1r



nors budu iš Kaune – tokį pat vakarą. Teigi tai pagiršes apsuvaiš visus Kauno „načialnikus“ prašydamas daleidymo, bet viskas buvo paniko... Kreipiamas poto pas „lietuvin didžiunu“, Kaune gyvenančiu, idant jis man padotu, bet jis man tikt patarė: „nie vyjezdžiac na litewskim kowiku“... Ir teip gal buti visa trinsa ant nieko nuejusi, jei ne lituvinu padarę „kongress“ iš lietuvin vilniečiu ir kauniečiu. Buvo tai pirmas susirinkymas lietuvin Kaune. Neskaitlingas ji, teisybe, teluvo, nes nekuri lietuvei kauniti iš pasvisti nemoloniu ateiti; teip ar teip tas musu pirmas susirinkymas lala: buvo moloms: vartojome vien tikt lietuviška valba, o jau sumanuimu kirk ten visokin iškelo lietuvin reikalams, tai ir atmiuti sunku. Nekuri iš sumanuimu vis gi isirinuijo, teip: įrengimas Kaune kokios norint lietuviškos draugijos, įrengimas lietuviško choro, ir padarimas, vietoi lietuviško vakaro, – gegužines.

Įrengimas gegužines teipgi man buvo pavešlas atlikti. Sumanymas buvo grandiozinis: nusamdeme garlaivi „Herolda“ pavirtome puikiu muzike; p. Naujalis buvo prisirengęs tam tikslui lietuviška chora, bet ir čia atradome perišnadas. Nežinant jau agie visokius policijos „tirinijimus“, dvasiška valdžia uzgyne p. Naujaliui toje gegužineje dalivauti; man teip gi keršijo „Sibiru“, o jau kokei paskalos po miesta vaikiliuijo, tai net plaukai ant galvos stojos!... Teip, pramani, jog lietuvei ant tos gegužines pjaus leikus; nemokaukius lietuviškai nes į Nemuna, ir daug kitoniškų nebutų daiktu; gazdino teipgi, jog kuri vašiuos ant gegužines, policija visus areštaruoti ir „ant Sibiro“ išvoriuoti... Dienoi vašiavimo 13 Gegužes 1901 m. ant Nemuno kranto susiriuko daugybes svieto; nat vis gi daugumas tikėjos, jog čia kokia nors „demonstracija“ turės buti;

LMAVB RS, F255-509, 1v



2

buvo jo tarpe daugumas iz „aristokrotu“, p. Bociausis, Hoppenas ir kiti „didiji ponai“; šmeja aut musu net per lorntas, torsi klausdami: kas jus par sebrai?... ir trauki pečius, nesa nauydami roki teu vau iš to paoju... Šeip ar teip vis gi gegužine pasisekė: buvo labai gražus oras; vasiuodami į „žaliumus“ (netoli Vilkijos „Počtoo) is grišdami atgal dainiavome lietuviškas daines o paužaunitei iš abiju pusiu, parvažiuojant, degjno smalinus lačkas is plodami rankas šauke: „tegul gyvoji lietuvei!“ Žodžiu sakant ta pirmoji Kaunas gegužine padari teipgi dideli „treukma“: Šnekeju apie ją ilgai netikt Kaune, bet iz po kitas šalis... Dai buo prodžia – toliaus jau kas nuts rengesi karte iz dangiaus aut vasaros lietuviškos gegužines. —

Turiu čia patiniti, jog pri to pirmo įrengimo lietuviškos gegužines, nemažai pasidarbavo is p. Vincas Nacevič. —

Nuo to laiko lietuvei Kaune jau ner vešiaus prodiju gyventi: p. Naujalis surengi gražai lietuviška chora; darydami repeticijos is šeip jau pasikalbidavome apie kitokiškus lietuvių reikalus; buvome net teatra lietuviška suvidę, bet tas iš priežastis „užlenkai ochrany“ nedajo sau tikslo. Toliaus, laikui bėgant, įrengeme jau kaip lietuviškus vakarus, nors iz privališkuose namuose; vis jau mažai daug šnaitlingesnius, kartu su gedojimas, teip jog lietuvių kuopa vis ejo didyn. — Aut galo svarbiausis atsilikimas Kaune iš viešo lietuvių gyvenimo – atidarimas šuvaitėlojų draugijystes „Nemunas“, kuss teip sakant, suriuxo iš visu pakampiu visus lietuvius kuopę. —

Dar vienas svarbus atsilikimas chronikai Kaunišiu lietuvu, tai pirmas viešas lietuviškas teatras.

LMAVB RS, F255-509, 2r

Buvo tai 20 dienai Vasarios 1905 m. miesto teatro salėje. Lošė „Amerika pirtyje“. Sviačiu buvo dovigulai daugiaus negu visto teatre: sedėjo po du ant vienos kedes ir stovėjo kur tik vas galėjo patilpti. Atsilankė teipgi iš „pomai“ ir šiaip jau svitalaučiai, bet ant viso, tas pirmas viešas lietuvių pasirodimas, didei padarė įspudį: visi artistai gavo giarsi allisvas roles o labiausei visiems patiko lietuviškas choras p. Naujalio ir p. Naciavičes. Choras buvo labai svaitlingas, vyrai, mergios ir vaikai tautiškai apsigerbę, nekurie su apsleivaut peem (semaine ir kijaui ivais ir kaukes); deneracija seenos kur jie giedoję reiškė žalius valnus-pakalnus ir užtekonė auiro, teip jog tas viskas idiališkai gražu įspudį dari. — Pabaigus teatrui ir daiunoms, prasidėjo šokei; ir čia matytis buvo tautiškumas: šokei prasidėjo uno „agusuleš“, o veliaus muzika pulkiui užgriši Kudirkos „Nemuno vilnis“. —

Šeigi uat kovo buvo prodšia „atgijimo“ Kaunicin lietuvių..., ir kaip gi nesenai!... O šiandien jau kiek buvo visokiu ~~susiriuriuim~~, neitingu, susiriuriuim, partiju, draugisčiu — jems is svaitlius praguli!... Užtiesa turiime pasakyti sau aut naudos — jaj kada lietuvei mergjo, tai šiandien žengia sparčiai pirmyn...

Jonas iš Žalpin. —

LMAVB RS, F255-509, 2v

“A few words in commemoration of the Lithuanian revival in Kaunas”

SUMMARY. To commemorate 120 years since the Lithuanian *gegužinė* [an informal outdoor gathering in nature for young people with dancing, singing, games, etc.] in Kaunas (held on May 13, 1901), this publication recalls the beginnings of the Lithuanian national revival and the first, more distinct moments of the Daina Society's activities. One of the first testimonials about these events is an unpublished document kept at the Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences – hand-written memoirs by Lithuanian public figure, the famous organ master Jonas Garalevičius, credited with organising and actively participating in the events he described, which help us hear the authentic voice of a witness to those times.

KEYWORDS:
Lithuanian national revival, Lithuanian *gegužinė*, Daina Society, Kaunas, Jonas Garalevičius.

Kronika. 2021

Leidiniai

MOKSLO MONOGRAFIJOS

Laima Budzinauskienė. *Vilniaus katedros kapela. Veikla, personalijos ir repertuaras XIX amžiuje*. 378 p. ISBN 978-609-8071-63-4

Lolita Jolanta Piličiauskaitė. *Auklėjimo ir mokymo sinergija emocinio imitavimo metodo taikymo kontekste*. 334 p. ISBN 978-609-9567-15-0

ŠALTINIAI

Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Vytautas Landsbergis apie Bronių Kutavičių. Sud. Eglė Bertašienė. [Serija „Lietuvių muzikologijos šaltiniai“.] LMTA, Lietuvos kompozitorių sąjunga. 96 p. ISBN 978-609-8071-62-7

Danutė Palionytė. Kad žydėtų muzikos gėlynai. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. [Serija „Lietuvių muzikologijos šaltiniai“.] LMTA, Lietuvos kompozitorių sąjunga. 500 p. ISBN 978-609-8071-64-1

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XXII. ISSN 1392-9313

Ars et praxis. IX. ISSN 2351-4744

Principles of Music Composing. XX. ISSN 2351-5155

METODINIAI LEIDINIAI

Arnoldas Voketaitis. *Taigi, Jūs norite dainuoti? Menininko istorija ir klasikinė vokalinė technika*. 223 p. ISBN 978-9955-857-33-4

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį*. Solfedžio II klasei. Vadovėlis. 203 p. ISMN 979-0-806003-10-7

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį*. Solfedžio II klasei. Pratybos. 74 p. ISMN 979-0-806003-11-4

NATOS

Stasys Vainiūnas. *Kūriniai fortepijonui*. II. 1940–1964. 86 p. ISMN 979-0-806003-15-2, ISMN 979-0-806003-06-0 (bendras)

Stasys Vainiūnas. *Kūriniai fortepijonui*. III. Vėlyvoji kūryba. 53 p. ISMN 979-0-806003-16-9, ISMN 979-0-806003-06-0 (bendras)

Sakralinė muzika aukštam balsui. Sud. Aušra Motuzienė. 88 p. ISMN 979-0-806003-08-4

Balys Dvarionas. *Muzika koncertinėms kanklėms*. Sud. Aistė Bružaitė. 50 p. ISMN 979-0-806003-12-1

Zita Bružaitė. *Šimtais kristalų į tavo dangų krisiu...* violončelei ir fortepijonui. 17 p. ISMN 979-0-806003-13-8

Jurgis Juozapaitis. *Senamiesčio eskizai* smuikui ir fortepijonui. 20 p. ISMN 979-0-806003-09-1

Algirdas Martinaitis. *Patmos trio* smuikui, violončelei ir fortepijonui. 31 p. ISMN 979-0-806003-14-5

CD

Bronislava Gaučienė. *Klojau klojau klojimėlį*. [Serija „Dainų karaliai ir karalienės. Autentiškas folkloras“]

Konferencijos

Metodinė-praktinė muzikos pedagogų konferencija „Muzikinis ugdymas. Idėjos ir patirtys“ (2021 m. rugsėjo 22 d.)

45-oji metinė LMTA konferencija „Transnacionalizmas ir menas: kaimynystė, ribos, paribiai“ (2021 m. rugsėjo 30 d.)

Tarptautinė muzikologų konferencija „Muzikos signifikacijų tipologijos: retrospektyva ir perspektyva“ (2021 m. spalio 21–23 d.)

21-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: kūrybiškumo fenomenas“ (2021 m. lapkričio 17–19 d.)

Jaunųjų muzikos tyrėjų konferencija, dedikuota etnomuzikologės, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentės Zitos Kelmickaitės 70 metų sukakčiai (2021 m. gruodžio 8 d.)

Meno doktorantūros projektai

Vincenzo de Martino. „Primityvizmo XX a. muzikoje fortepijonui interpretacija“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Jurgis Karnavičius, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2021 m. birželio 21 ir 23 d.

Marius Salynas. „Studijinio komponavimo fenomenas ir raiškos perspektyvos“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Mindaugas Urbaitis, tiriamojo darbo vadovas – prof. dr. Antanas Kučinskas. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2021 m. gruodžio 13 ir 15 d.

Jokūbas Vilius Tūras. „Kinas ir psichoterapija: nuo kūrybos iki analizės“. Teatras ir kinas (C 002). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Algimantas Puipa, tiriamojo darbo vadovė – doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2021 m. gruodžio 14 ir 16 d.

Bakalauro, magistro darbai

MUZIKOLOGIJA

Bakalauro darbai

Skaistė Rupšlaukytė. „Muzikos terapijoje naudojamų Vakarų klasikinės muzikos kūrinių grojaraščiai: formos, muzikos raiškos priemonių, turinio bei taikymo aspektai“ (vadovė lekt. Eglė Gudžinskaitė)

Vida Strumilaitė. „Klaipėdos valstybinio muzikinio teatro lietuvių autorių premjerų kritikos analizė (1988–2019)“ (vadovė asist. Rasa Murauskaitė)

MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Justas Stankevičius. „Kombinatorika ir dirbtiniai neuroniniai tinklai muzikos kūryboje“ (vadovė prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė)

MUZIKINIS FOLKLORAS

Bakalauro darbai

Darius Bagdonavičius. „Žydiška muzika – *klezmer* Rytų Europoje“ (vadovas doc. Evaldas Vyčinas)

Morta Elžbieta Bieliukaitė. „Druskininkų krašto tradicija: dainininkės Elžbieta Kukauskienė ir Vladislava Petrulionienė“ (vadovas prof. dr. Rytis Ambrazevičius)

Dainius Maslauskas. „Armonikos tipo instrumentų meistrystės ypatybės Lietuvoje XX amžiaus antrojoje pusėje–XXI amžiuje“ (vadovas doc. Evaldas Vyčinas)

Milda Morkūnaitė. „Stalo vadavimo ir sodo išpirkimo dainos: semantinė ir struktūrinė analizė“ (vadovė prof. habil. dr. Daiva Vyčinienė)

MENO TEORIJA

Magistro darbai

Yusuke Ishii. „Ferenco Liszto įtakų atodangos ankstyvojoje Vytauto Bacevičiaus kūryboje fortepijonui“ (vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė-Efthymiou)

SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Viktorija Sinicyna. „Teatro kritika skaitmeninių medijų ir socialinių tinklų tikrovėje“ (vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė)

TEATROLOGIJA IR KINOTYRA

Magistro darbai

Austėja Kuskienė. „Personažų tapatumo konstravimas dialogais M. Kavtaradzės ir A. Blaževičiaus filmuose“ (vadovė doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen)

Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija paskirta etnomuzikologei, LMTA Etnomuzikologijos katedros vedėjai prof. habil. dr. Daivai Vyčinienei (už folkloristikos aktualizavimą) ir choro dirigentui, kompozitoriui, LMTA Choro dirigavimo katedros prof. Vytautui Miškiniui (už chorinės kultūros turtinimą ir sklaidą).

Vyriausybės kultūros ir meno premijomis įvertintos kino režisierė, LMTA Kino ir televizijos katedros vedėja doc. dr. Giedrė Beinoriūtė; choreografė, šiuolaikinio šokio atlikėja, LMTA Klaipėdos fakulteto Šokio katedros doc. Agnija Sarulienė (Šeiko) ir muzikologė, LMTA doktorantė Jūratė Katinaitė.

Lietuvos kompozitorių sąjungos Vytauto Landsbergio premija skirta muzikologei ir vargonininkei, LMTA Pedagogikos katedros doc. dr. Eglei Šeduikytei-Korienei už istorinius lietuvių diasporos tyrinėjimus monografijoje „Pasirinkęs laisvę. Vargonininkas Jonas Žukas“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020).

Lietuvos kompozitorių sąjungos Onos Narbutienės premija įteikta pianistui, vargonininkui, muzikologui, LMTA Bendrojo fortepijono katedros vedėjui prof. habil. dr. Leonidui Melnikui už asmenybės, aplinkos ir laikmečio paveikslą dvitomyje „Maestro Saulius Sondeckis“ (R. Paknio leidykla, 2020–2021).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija atiteko muzikologei, LMTA alumnei, Vilniaus Gaono žydų istorijos muziejaus direktorei dr. Kamilei Rupeikaitei už kūrėjo ir kūrybos atodangas monografijoje „Dialogai. Kompozitorius Anatolijus Šenderovas“ (Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2020).

Lietuvos kompozitorių sąjungos Mikalojaus Konstantino Čiurlionio premija už naują Čiurlionio muzikos ir muzikologijos naratyvo plėtotę apdovanotas kompozitorius, muzikologas, buvęs ilgametis LMTA Kompozicijos katedros prof. Rimantas Janeliauskas.

Parengė *Danutė Kalavinskaitė, Živilė Tamaševičienė*

Apie autorius

INGRIDA ALONDERĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė chorinio dirigavimo bakalauro bei muzikos teorijos ir kritikos magistro studijas. Vilniaus miesto profesionalaus kamerinio choro „Jauna muzika“ direktorė, nuolat reiškiasi kaip muzikos kritikė, rašanti apie kultūrinį gyvenimą periodiniuose leidiniuose ir interneto svetainėse. Šiuo metu I. Alonderė yra jungtinės VDA, LKTI ir LMTA humanitarinių mokslų menotyros krypties doktorantūros programos doktorantė. ES struktūrinių fondų finansuojamos konkursinės doktorantūros vietos disertacijos tema – „Chorinio atlikimo tradicijos peržengimas: Lietuvos chorai XXI a. atlikėjiškos praktikos kontekste“, darbo vadovė – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Tyrimo objektas – tarpdalykinis choro menas kaip savitas ir įvairialypis fenomenas šių laikų atlikimo meno sociologijos ir performatyvumo estetikos lauke.
ingrida.alondere@gmail.com

AGNĖ DŪKŠTAITĖ – akordeonistė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantė, Akordeono katedros lektorė. Baigė bakalauro (2014 m.) bei magistro (2016 m.) studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, profesorių E. Gabnio ir R. Sviackevičiaus akordeono klasėse, taip pat stažavosi pas žymius akordeono atlikėjus I. Alberdi (Ispanija), Janne Rättyä (Austrija). Atlikėja yra tarptautinių konkursų laureatė, festivalių Lietuvoje ir užsienyje dalyvė. Viena iš veiklos sričių – naujų premjerų atlikimas su ansambliais *Classic+*, *ContemporAcco*. Skaitė pranešimus mokslinėse konferencijose Lenkijoje, Austrijoje, Lietuvoje, 2019 m. išleido metodinį leidinį *Mažojo akordeonisto knyga. Pirmieji žingsniai*. Pagrindinės meninių tyrimų kryptys – garso valdymo dumplėmis ypatumai, interpretacijų tyrimai, originalus ir modernus repertuaras akordeonui.
agne.dukstaite@lmta.lt; a.dukstaite@gmail.com

DARIUS KUČINSKAS – Kauno technologijos universiteto profesorius, Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos muzikologas, akredituotas Europos aukštojo mokslo ekspertas (MusiQuE, Belgija). 2002 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje apgynė disertaciją apie Čiurlionio fortepijoninės muzikos genezę, rekonstravo, redagavo ir pirmą kartą publikavo nemažai iki tol neskelbtų Čiurlionio kūrinių, parengė pilną Čiurlionio muzikinės kūrybos katalogą (2007), fortepijoninių ir vargoninių kūrinių urtekstus. Nuo 2010 m. tyrinėja lietuviškos muzikos įrašus pianolai, sudarė „Pilną lietuviškos muzikos pianolai katalogą“ (2014), kolektyvinę monografiją „Ethnic Piano Rolls in the United States“ (Cambridge Scholars Publishing, 2021), šia tematika skaitė pranešimus Europoje, JAV, Japonijoje. Lygiagrečiai tyrinėja lietuvių diasporos muzikinę kultūrą ir jos archyvus. Redaguoja ir publikuoja juose atrastą lietuvių kompozitorių kūrybą.
darius.kucinskas@ktu.lt

AUSTĖJA KUSKIENĖ (g. 1990) – kino žurnalistė, LRT Klasikos laidų redaktorė ir kūrėja. Baigė žurnalistikos bakalauro studijas Vilniaus universitete (2012) ir įgijo meno teorijos (kinotyros) magistro laipsnį Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (2021). Nuo 2020 m. bendradarbiauja su „Meno aviliu" įgyvendinant Kino kultūros tyrimą Tauragės apskrityje – pirmąjį tokio pobūdžio projektą Lietuvoje, kurio tikslas – ištirti, kokią vietą kinas užėmė Lietuvos regionų kultūros istorijoje, gyventojų kasdienybėje ir laisvalaikyje bei koks gali būti kino vaidmuo regiono tapatumo paieškose. Taip pat ji prisidėjo prie „Meno avilio" instaliacijos-tyrimo „Projektorinė. Kino teatras regione" (2021). A. Kuskienė planuoja toliau plėtoti baigiamojo magistro darbo temą – dialogų lietuviškame kine tyrimus. Mokslinių interesų sritys: šiuolaikinis lietuviškas kinas, sociolingvistikos ir kino dialogų sąsajos, šnekamoji kalba kino dialoguose.
austeja.kuskiene@gmail.com

MARGARITA MOISEJEVA – humanitarinių mokslų daktarė, 2020 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje apgynė humanitarinių mokslų srities (etnologijos) daktaro disertaciją „Krikščionių ortodoksų liturginis giedojimas Lietuvoje: tradicija ir kaita", nuo 2021 m. dirba Lietuvių literatūros ir tautosakos institute, Tautosakos archyvo skyriuje. Nuo 2021 m. Tarptautinės ortodoksų giedojimo asociacijos (ISOCM) narė. Publikavo mokslo straipsnius Lietuvos ir užsienio recenzuojamuose mokslo leidiniuose, skaitė pranešimus tarptautinėse mokslinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje, dalyvavo tarptautinėse programose (IPEDAK Norvegijoje, ERASMUS Graikijos Jonijos universitete, vasaros mokykloje „Ortodoksų giedojimo akademija" Sankt Peterburge), stažavosi Baltarusijos nacionalinėje muzikos akademijoje. Moksliniai interesai: religinė muzika, ortodoksų giedojimas, ortodoksų giedojimas Lietuvoje.
moisejevamargarita@gmail.com

LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė, vyresnioji mokslo darbuotoja. Humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaro laipsnį įgijo Helsinkio universitete (Suomija). Skaito kviestines paskaitas tarptautinėse konferencijose, organizuoja mokslo renginius, dalyvauja nacionaliniuose ir tarptautiniuose mokslo, kultūros plėtros ir edukacijos projektuose. 2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įkūrė ir nuo tol kuruoja meninių tyrimų ir atlikimo studijų platformą HARPS. L. Navickaitės-Martinelli knygos *Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną* (Vilnius: Versus aureus, 2010) ir *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Helsinkis: Suomijos semiotikos draugija, 2014) LKS geriausių lietuvių muzikologijos darbų konkursuose už inovatyvius muzikos atlikimo meno tyrimus buvo apdovanotos Onos Narbutienės (2011) ir Vytauto Landsbergio (2015) premijomis. Mokslinių tyrimų objektas – muzikos atlikimo menas, tiriamas daugiausia iš semiotinės perspektyvos. Daugiau informacijos – tinklalapyje linamartinelli.wordpress.com.
lina.martinelli@lmta.lt

VYTIS NIVINSKAS – kontraboso atlikėjas, džiazo muzikos kūrėjas, savo žinias įgijo studijuodamas privačiai Lietuvoje, vėliau filosofijos studijas VU iškeitė į kontraboso studijas Vilniaus konservatorijoje. Nuo 1996 m. studijavo LMTA, 2000 m. kaip ERASMUS mainų studentas – Det Fynske konservatorijoje (Odense, Danija), o 2003 m. baigė magistro studijas DePaulo Universitete (Čikaga, JAV). Su įvairių muzikos krypčių projektais koncertavo Lietuvos bei 20 pasaulio valstybių scenose. Buvo vienas iš *Coltrane Impressions*, *Baltic Asteroids*, *Saga*, *Baisios Stygos*, *Strange Doors*, *Užribis* ir

CinAmono projektų / grupių įkūrėjų, bendradarbiavo su kolektyvais: *Outside in Trio, Trapeze*, *Pieno lazeriai*, *Riot*, *Giedrė ir Džiazo miniatiūros*, *Baltijos gitarų kvartetas*. Koncertavo su K. Wollesenu, L. „Butch" Morrisu, P. Vyšniausku, A. Šlaustu, L. Mockūnu, V. Čekasinu, V. Tarasovu, J. Maksimovičiumi, D. Naujokaičiu, D. Stalmoku, A. Gotesmanu, O. Molokojedovu, A. Anusausku, V. Mikeliūnu, Jurga, G. Storpirščiu, R. Rančiu. Dalyvavo projektuose su kitų krypčių menininkais: *Low Air* šokio teatru, šokėja L. Juodkaite, *Psilikono* teatru, dainininke-aktore B. Bublyte, OKT ir Jaunimo teatro aktoriais, A. Šarapovu, poetu K. Navaku bei daugeliu kitų. Nuo 2005 m. dėsto LMTA Džiazo katedroje ir Vilniaus kolegijoje, nuo 2007 m. yra Lietuvos džiazo federacijos tarybos narys. Nuo 2018 m. studijuoja LMTA muzikos krypties doktorantūroje (vadovai – prof. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė ir prof. Anders Jormin). Pagrindinis V. Nivinsko mokslinių tyrimų objektas yra kūrybinis eksperimentas su kontrabosu džiazo muzikoje. Kaip tyrėjas dalyvavo keliose konferencijose (*Rhythm changes: Jazz Journeys* Grace (Austrija), 2019; LMTA metinėse mokslinėse konferencijose Vilniuje, 2020, 2021) ir publikavo straipsnį žurnalo *Ars et praxis* VIII numeryje, 2020).
vytisnivinskas@yahoo.com; vytis.nivinskas@lmta.lt

JONĖ PUNYTĖ-SVIGARIENĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje nuo 2011 m. dėsto koncertmeisterio dalyką, skaitymo iš lapo ir transponavimo discipliną, fortepijono meno istoriją (anglų k.), veda interpretacijos seminarus koncertmeisterio specialybės magistrantams, vadovauja koncertmeisterio specialybės magistrantų baigiamiesiems darbams, dalyvauja katedros studentų ir magistrantų egzaminų ir įskaitų vertinimo komisijos darbe. Nuo 2006 m. dirba vyr. koncertmeistere Dainavimo, Styginių instrumentų, pastaruoju metu – Pučiamųjų ir mušamųjų instrumentų katedrose. Ji nuolat kviečiama dirbti koncertmeistere tarptautiniuose konkursuose Lietuvoje ir užsienyje, taip pat yra Nacionalinės M. K. Čiurlionio menų mokyklos mokytoja metodininkė, vadovauja Akompanimento ir Koncertmeisterių metodinei grupei. Pianistė baigė meno aspirantūros studijas LMTA (prof. Olgos Šteinberg, prof. Veronikos Vitaitės kl.). 2001–2006 m. stažavo Štutgarto aukštojoje muzikos ir teatro mokykloje (prof. Konrad Richter, prof. Cornelis Withoefft), 2004–2006 m. Trosingeno aukštojoje muzikos mokykloje prof. Eckart Sellheim klasėje studijavo *hammerklavier* (autentiško senojo fortepijono) atlikimo subtilybes. Pianistė dalyvavo konkursuose: kamerinių ansamblių konkurse Vilniuje laimėjo I vietą (2000), Vilniaus I tarptautiniame dainininkų ir koncertmeisterių konkurse – II vietą (2005), VI tarptautiniame F. Schuberto ir moderniosios muzikos konkurse Grace – I premiją ir specialųjį prizą už geriausiai atliktą šiuolaikinį kūrinį *Lied* kategorijoje (su dainininke W. Nakaso, 2006, Austrija). Dalyvavo festivaliuose Lietuvoje, Vokietijoje, Italijoje, grojo su LMTA, VDU orkestrais. Atlikėja daug dėmesio skiria kamerinei muzikai, ypač *Lied* žanrui. Su W. Nakaso (sopranas, Japonija) ir kitais scenos partneriais koncertavo Vokietijoje, Austrijoje, Italijoje ir Lietuvoje.
jonepunyte@googlemail.com; jone.punyte@lmta.lt

ŽIVILĖ TAMAŠEVIČIENĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) baigė muzikologijos ir vargonų magistrantūros studijas. 1996–1999 m. LMTA studijavo muzikologijos doktorantūroje. 2001–2006 m. dirbo Lietuvos radijuje muzikos laidų redaktore, 2002–2016 m. buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos (LKS) referentė, 2012–2017 m. – LKS interneto svetainės „Lietuvos muzikos antena" redaktorė. Nuo 2013 m. yra LMTA Leidybos centro vadovė, nuo 2015 m. – Vilniaus šv. Juozapo kunigų seminarijos dėstytoja. Nuo 1992 m. – Vilniaus šv. Kazimiero grigališkojo choralo studijos valdybos narė, nuo 2006 m. – Lietuvos kompozitorių sąjungos narė.

Dalyvavo tarptautinėse muzikologų konferencijose ir seminaruose Lietuvoje, Lenkijoje, Danijoje, Norvegijoje. Už parengtą knygą „Konstancija Brundzaitė. Dienoraščiai“ (2016) pelnė Lietuvos kompozitorių sąjungos premiją. Moksliniai interesai – senoji ir naujoji religinė muzika, grigališkasis choralas, lietuviškieji katalikų giesmynai, senoji lietuvių muzikinė raštija.
zivile.tamaseviciene@lmta.lt

IMANTAS JONAS ŠIMKUS – Vienos muzikos ir scenos menų universiteto bei Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas. Baigė prof. Juozo Domarko simfoninio dirigavimo klasę. Siekdamas visapusiško išsilavinimo, greta pagrindinių studijų studijavo humanitarines disciplinas Vilniaus universitete, taip pat muzikos pedagogiką LMTA. Tobulindamas kvalifikaciją dalyvavo įvairiuose dirigavimo meistriškumo kursuose Čekijoje, Austrijoje, Vokietijoje, Prancūzijoje, Lietuvoje. 2018 m. stažavosi Vienos Muzikos ir scenos menų universitete. Nuo 2017 m. kviečiamas diriguoti Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. Asistavo statant G. Donizetti, G. Verdi, R. Šerkšnytės, G. Sodeikos operų premjeras, dirigavo daugiau kaip 20 edukacinių spektaklių vaikams. Pakviestas toliau dirbti LNOBT 2020–2021 ir 2021–2022 m. sezonus. Kaip dirigentas I. Šimkus aktyviai dalyvauja kultūriniame gyvenime: įrašė nemažai jaunų Lietuvos kompozitorių kūrinių, koncertavo su garsiausiais Lietuvos kolektyvais – Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestru, Kauno miesto simfoniniu orkestru, Lietuvos valstybiniu pučiamųjų instrumentų orkestru „Trimitas“, Šiaulių valstybiniu choru „Polifonija“, LNOBT, taip pat užsienio šalių kolektyvais – Čekijos Bohuslavo Martinů filharmonijos orkestru, Graco kamerinės filharmonijos orkestru (Austrija), Hamburgo „Camerata“ orkestru (Vokietija). Budapešto MAV simfoninio orkestro kvietimu įrašė italų operos arijų kompaktinį diską nacionaliniame Vengrijos radijuje. Nuo 2015 m. I. Šimkus yra Vilniaus sakralinės muzikos choro „Adoramus“ meno vadovas ir dirigentas. 2018 m. dirigavo chorui Romos Popiežiaus Pranciškaus valstybinio vizito Lietuvoje metu, 2017 m. Palaimintojo Jurgio Matulaičio beatifikacijos, Vatikano valstybės kanclerio vizito metu. Su choru koncertavo Prancūzijoje, Austrijoje, Lenkijoje, Lietuvoje. 2019 m. choras „Adoramus“ išleido kompaktinį diską „Benedicta Tu“, kuriame dirigentas debiutuoja kaip chorinės muzikos kūrėjas. Tarp kitų kūrinių išleista I. Šimkaus „Ave Maria“ nuskambėjo ir Austrijos radijuje. 2019–2020 m. „Adoramus“ koncertiniame sezone įvyko kūrinių „Beatitudines“, Mišios cis-moll, „Šlovinkite Viešpatį!“, „Duok man save, mano Dieve“ premjeros, o kompozicija „Der Weg“ pateko į jaunųjų kompozitorių konkurso *Vox juventutis'19* finalą ir buvo atlikta Vilniaus miesto savivaldybės choro „Jauna muzika“. Dirigentas koncertavo su Rygos kameriniu choru „Ave Sol“.
imantasimkus@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ – humanitarinių mokslų daktarė (2006), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė, Muzikos teorijos katedros vedėja (nuo 2008), Šiaurės ir Baltijos šalių muzikos teorijos tinklo organizacinės tarybos narė (nuo 2010). Nuo 2004 m. dėsto LMTA Muzikos teorijos katedroje. Stažavo Helsinkio universitete (2003), dalyvavo tarptautinėse konferencijose (Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje, Estijoje, Didžiojoje Britanijoje), paskelbė mokslinių straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo aspektai.
audra.versekenaite@lmta.lt

About the authors

INGRIDA ALONDERĖ graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (BA in Choral conducting and MA in Music theory and criticism). At present, she works as a director of Vilnius city professional chamber choir "Jauna muzika" and keeps on expressing herself as a music critic, writing about cultural life in newspapers and online platforms. Currently, Alonderė is a PhD candidate at the joint doctoral programme of the Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute, and Lithuanian Academy of Music and Theatre. The topic of her dissertation is "(Re)Interpreting Choral Tradition: Lithuanian Choirs in the Context of the 21st Century Performance Practices", supervisor – Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli. The object of the study is interdisciplinary choir art as a distinctive and multifaceted phenomenon in the field of musical performance practice, sociology, and aesthetics of the present era.
ingrida.alondere@gmail.com

AGNĖ DŪKŠTAITĖ is accordionist, currently she is an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and lecturer at the Department of Accordion. Agnė graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre with a bachelor's (2014) and master's (2016) degrees in accordion classes with professors E. Gabnys and R. Sviackevičius. The musician participated in internships with famous accordion performers I. Alberdi (Spain), J. Rättyä (Austria) as well in many other master classes. Agnė is a laureate of international competitions, and a participant in festivals in Lithuania and abroad. One of the areas of activity is performing new premieres with the ensembles Classic+, ContemporAcco. She has already taken part in scientific conferences in Poland, Austria, and Lithuania. In 2019 published a methodological book *The Book of the Little Accordionist. First steps*. Interests of research: the peculiarities of sound control with bellows, research of interpretations, original and modern repertoire for accordion.
agne.dukstaite@lmta.lt; a.dukstaite@gmail.com

DARIUS KUČINSKAS – professor at Kaunas University of Technology (Lithuania), musicologist at Lithuanian National Martynas Mažvydas Library, an international expert of European Higher Education (MusiQuE, Belgium). In 2002 he defended dissertation on genesis of Čiurlionis piano music (2002), reconstructed, edited and published for the first time many of Čiurlionis compositions, prepared and published urtexts of piano and organ music, compiled a complete catalogue of Čiurlionis musical heritage. Since 2010 he is researching Lithuanian music for player piano. Compiled a *Complete Catalogue of Lithuanian Piano Rolls* (2014), edited monograph *Ethnic Piano Rolls in the United States* (Cambridge Scholars Publishing, 2021), had presentations at international conferences in Europe, USA, Japan. In parallel, Kučinskas is conducting research on musical culture and the archives of the Lithuanian diaspora. He edits and publishes discovered music by Lithuanian composers.
darius.kucinskas@ktu.lt

AUSTĖJA KUSKIENĖ (b. in 1990) is a film journalist, working as an editor and creator of radio shows at LRT Klasika radio station. She graduated with a bachelor's degree in journalism at Vilnius University (2012) and a master's degree in art theory (film studies) at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2021). Since year 2020, she has been involved in the implementation of Cinema Culture Research in Tauragė County organized by Meno Avilys. This project is the first of its kind in Lithuania with the purpose to research cinema's position in the cultural history, daily life and leisure of Lithuanian regions. Also, it investigates the role of cinema in the search for regional identity. Austėja Kuskienė also contributed to Meno avilys' installation-research "The Projection Booth. Cinemas in Regions" (2021). Her plan is to continue working on the topic of her master's thesis – research on dialogues in Lithuanian cinema. Research interests: contemporary Lithuanian cinema, interfaces between sociolinguistics and film dialogues, verbal language in film dialogues.
austeja.kuskiene@gmail.com

MARGARITA MOISEJEVA – Doctor of Humanities, she defended her doctoral dissertation in the field of Humanities (Ethnology) entitled "Orthodox Liturgical Chanting in Lithuania: Tradition and Change" in 2020 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Since 2021, she works at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Department of Folklore Archives. Since 2021, she is a member of the International Society for Orthodox Church Music (ISOCM). She has published scientific publications in Lithuanian and foreign peer-reviewed scientific journals, presented papers at international scientific conferences in Lithuania and abroad, participated in international programs (IPEDAK in Norway, ERASMUS at the Ionian University in Greece, Orthodox Chanting Academy in St. Petersburg), and did internships at the Belarusian State Academy of Music. Research interests: religious music, orthodox chanting, orthodox chanting in Lithuania.
moisejevamargarita@gmail.com

LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI is a Full Professor and Senior Researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She holds a PhD in musicology from the University of Helsinki (Finland). She has been giving keynote lectures in international conferences, organizing scientific events and taking part in national and international research, education and cultural development projects. She is the founder (2013) and curator of the LMTA Hub of Artistic Research and Performance Studies (HARPS). Navickaitė-Martinelli's books *A Suite of Conversations: 32 Interviews and Interludes on the Art of Music Performance* (Vilnius: Versus aureus, 2010) and *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014) have been awarded as the best Lithuanian musicological works of the respective years for innovative research into music performance. She focuses her research on various aspects of the music performance phenomenon, mainly approaching it from the semiotic perspective. More information at linamartinelli.wordpress.com.
lina.martinelli@lmta.lt

VYTIS NIVINSKAS – jazz bassist, at first has studied music privately, later fascinated with jazz he traded studies of philosophy at Vilnius University to double bass studies at Vilnius Conservatory. From 1996 to 2000 he studied at Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA). After local music studies he continued abroad – in 2000 at Det Fynske Konservatorium in Odense, Denmark

and from 2001 to 2003 master studies at DePaul University in Chicago, USA. He was one of co-founders of *Baltic Asteroids*, *Saga*, *Baisios Stygos*, *CinAmono* and *Užribis* bands, *Coltrane Impressions* and *Strange Doors* projects. He has participated in various music projects in twenty countries with *Riot, Giedrė & Jazz Miniatures, Outside In Trio, Trapeze, Baked Beans*, K. Wollesen, L. "Butch" Morris, D. Naujokaitis, P. Vyšniauskas, V. Chekasin, J. Maksimowicz, A. Gotesman, L. Mockūnas, V. Tarasov, O. Molokojedov, A. Anusauskas, A. Šlaustas, V. Mikeliūnas, D. Stalmokas, R. Rančys, *Milky Lasers, Jurga, Baltic Guitar Quartet,* G. Storpirštis. He has also colloborated with different kind of artists including *Low Air* urban dance theatre, *Psilicone* theatre, dancer L. Juodkaitė, actor/singer B. Bublytė, OKT and Youth Theatre actors and many more. Since 2005 Vytis is on the faculties of LMTA and Vilnius Kolegija. Since 2007 he is on the board of Lithuanian Jazz Federation. In 2018 has started doctoral studies at LMTA (supervisors Prof. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė and Prof. Anders Jormin). His academic and scientific interests are creative experiments with double bass in jazz music. As a researcher, he took part in several artistic research conferences (*Rhythm changes: Jazz Journeys*, Graz, 2019; LMTA Annual Conferences, Vilnius, 2020, 2021) and has written an article for *Ars et praxis* journal, 2020).
vytisnivinskas@yahoo.com; vytis.nivinskas@lmta.lt

JONĖ PUNYTĖ-SVIGARIENĖ, a pianist, an accompanist, and a lecturer at the LMTA Department of Accompaniment where she has been teaching since 2011. She is also on the staff at the Departments of Vocal Performance, String Instruments, and Wind and Percussion Instruments where she works as a chief accompanist. In that capacity, Jonė Punytė-Svigarienė is regularly invited to perform in international competitions in Lithuania and abroad. She is eager to share her professional experience with high school teachers and students: she is a teacher and methodologist at the National M. K. Čiurlionis School of Art. Apart from giving lessons, she also leads the research and methodology circle of accompanists for the schoolteachers. The pianist graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in the classes of Professor Olga Šteinberg and Professor Veronika Vitaitė. In 2001–2006, she continued to hone her skills as an intern at the State University of Music and Performing Arts Stuttgart (Germany) with Professor Konrad Richter and Professor Cornelis Witthoefft. At the same time, Jonė Punytė-Svigarienė studied the technique nuances of playing the *hammerklavier* – the authentic early piano at the Trossingen University School of Music (Germany) under the supervision of Professor Eckart Sellheim. Jonė Punytė-Svigarienė's participation at various competitions has been a huge success: she took the 1st place in the competition for chamber ensembles in Vilnius (2000) and the 2nd place in the 1st Vilnius International Competition for Singers and Accompanists (2005). At the 6th International Chamber Music Competition Franz Schubert and Modern Music in Graz (Austria), the pianist received the first award and a special prize for the best performed contemporary piece in the category of *Lied* (with Japanese soprano Wakako Nakaso, 2006). Jonė Punytė-Svigarienė has taken part in festivals in Lithuania, Germany, and Italy; she has appeared on the stage together with the LMTA Orchestra and Vytautas Magnus University Orchestra. The pianist dedicates herself to chamber music, especially the *Lied* genre, and has performed with singer Wakako Nakaso (Japan) and other stage partners in Germany, Austria, Italy, and Lithuania.
jonepunyte@googlemail.com; jone.punyte@lmta.lt

ŽIVILĖ TAMAŠEVIČIENĖ completed Master's studies in musicology and the organ at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT). She undertook doctoral studies in musicology at the LAMT in 1996–1999. In 2001–2006 she worked as a music programme editor for Lithuanian Radio, in 2002–2016 she was a secretary at the Lithuanian Composers' Union (LCU), and in 2012–2017 she was an editor at the LCU website Lithuania's Music Antenna. She has been the head of the Publishing Centre at the LAMT since 2013, and has been teaching at the Vilnius St Joseph Priest Seminary since 2015. Tamaševičienė has been a member of the board of the St Casimir's Gregorian Chant Studio in Vilnius from 1992 and a member of the Lithuanian Composers' Union since 2006. She has participated in international musicologists' conferences and seminars in Lithuania, Poland, Denmark and Norway. She won a Lithuanian Composers' Union prize for her book *Konstancija Brundzaitė. Dienoraščiai* (2016). Her academic interests include early and recent religious music, Gregorian chant, Lithuanian Catholic chantbooks and early Lithuanian musical writing.
zivile.tamaseviciene@lmta.lt

IMANTAS JONAS ŠIMKUS, doctoral student in art at University of Music and Performing Arts Vienna and Lithuanian Academy of Music and Theatre. Graduated from the symphonic conducting class of Prof. Juozas Domarkas. In his pursuit of a broader education, he also undertook studies in the humanities at Vilnius University and music pedagogy at LMTA. He has taken part in various conducting master classes (Czech Republic, Austria, Germany, Lithuania, France). In 2018 he undertook an internship at the University of Music and Performing Arts in Vienna. From 2017, he has been invited to conduct at the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre. Šimkus has assisted on the première performances of operas by Donizetti, Verdi, Šerkšnytė and Sodeika, and conducted for more than 20 educational performances for children. He has been invited to continue working for the 2020–2021 and 2021–2022 seasons at the LNOBT. As a conductor, Šimkus is actively involved in cultural life, records the compositions of young Lithuanian composers and has performed with Lithuanian National Symphony Orchestra, Kaunas City Symphony Orchestra, Lithuanian State Wind Instrument Orchestra Trimitas, Šiauliai State Chamber Choir Polifonija, the LNOBT, as well as foreign music collectives: the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, Graz Chamber Philharmonic Orchestra (Austria) and the Hamburger Camerata (Germany). In 2017, he was invited by the Budapest MAV Symphony Orchestra to record a CD for Hungarian National Radio of Italian opera arias. Šimkus is also known as a choir conductor. Since 2015, he is art director and first conductor of the Vilnius sacred music choir Adoramus, with whom he conducted during the state visit of Pope Francis to Lithuania in 2018, on the occasion of the beatification of the Blessed Jurgis Matulaitis in 2017 and for the visit of the Vatican state chancellor. He has appeared in concert with the choir in France, Austria, Poland and Lithuania, and recorded a CD with Adoramus of a cappella music titled *Benedicta Tu*, making his debut as a choir music creator. Among other works, Šimkus' recording of *Ave Maria* has been played on Austrian radio; the 2019–2020 concert season saw the première performances of his Mass in C Sharp Minor, *Beatitudines*, *Šlovinkite Viešpatį!* (Glory be to God), *Duok man save, mano Dieve* (Give yourself to me, my Lord), etc. His composition *Der Weg* made it into the finals of the young composers' competition Vox juventutis'19 and was performed by the Vilnius City Municipality Choir Jauna muzika. The conductor has also performed with the Riga State Chamber Choir Ave Sol.
imantasimkus@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ has a PhD in humanities (2006), Assoc. Prof. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the head of the Department of Theory of Music (since 2008). She is a member of Nordic–Baltic Network of Music Theory (since 2010). Since 2004 she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Department of Theory of Music. She has won scholarship to study and research at Helsinki University (2003), made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, Estonia, Latvia and UK, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Areas of research interests include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and others in the music of the 20th and 21st centuries.
audra.versekenaite@lmta.lt

Atmena autoriams

Mokslinio straipsnio ir šaltinio publikacijos apimtis – 20 000–30 000 sp. ž. Didesnės apimties publikacijos skelbiamos tik pritarus redakcinei kolegijai.

Publikacijos struktūra: straipsnio pavadinimas, autoriaus vardas, pavardė; įstaigos, kurioje straipsnis parašytas, pavadinimas; anotacija (privalu suformuluoti tyrimų tikslą, nurodyti uždavinius, įvardyti objektą, metodus, aptarti nagrinėjamos problemos ištyrimo lygį), reikšminiai žodžiai, tekstas, literatūros sąrašas. Mokslo straipsnio pabaigoje turi būti pateikiama santrauka ir reikšminiai žodžiai užsienio kalba (jei straipsnis pateiktas užsienio k., tada santrauka ir reikšminiai žodžiai – lietuvių k.). Santraukos apimtis – 1000–1500 sp. ž. Straipsnio pabaigoje nurodoma publikacijos įteikimo data.

Tekstai pateikiami *Microsoft Word* programa *Times New Roman* šriftu, 12 pt dydžiu, 1,5 li intervalu. Nuotraukos pateikiamos *.tif arba *.jpg formatais (pageidautina ne mažesne kaip 300 dpi raiška), surinkti natų pavyzdžiai – vektoriniais *.pdf arba *.eps formatais, skenuotos iliustracijos – *.tif formatu (ne mažesne kaip 300 dpi raiška).

ARS ET PRAXIS laikosi toliau aptartos citavimo, nuorodų pateikimo ir literatūros sąrašo sudarymo tvarkos:

1. Citata žymima kabutėmis.

1.1. Kai citata yra didesnės apimties negu kelios eilutės, ji iškeliama į atskirą pastraipą; esant reikalui ji gali būti pateikta mažesniu ar kitu šriftu.

1.2. Visos darbo autoriaus korekcijos citatoje žymimos laužtiniais skliaustais. Pateikiant citatą ne nuo sakinio pradžios, ji pradedama rašyti mažąja raide, pradžioje daugtaškis nerašomas. Kai citata baigiama anksčiau nei cituojamo sakinio pabaiga, po jos rašomas daugtaškis laužtiniuose skliaustuose.

1.3. Citatas kitomis kalbomis rekomenduojama pateikti išverstas į lietuvių kalbą. Prireikus citatos pateikiamos ir originalo kalbomis, tada jas rekomenduojama išversti išnašoje.

2. Asmenvardžiai lotyniškais rašmenimis pateikiami originalo rašyba, kiti transliteruojami į lotynišką abėcėlę pagal Lietuvių kalbos komisijos patvirtintas taisykles. Pirmą kartą rašomas visas asmenvardis, toliau – tik pavardė, o esant reikalui (kai sutampa kelių asmenų pavardės) – pavardė su inicialu.

3. Straipsnyje taikoma ištisinė išnašų numeracija. Išnašos dedamos puslapio apačioje. Literatūros nuorodos pateikiamos pagrindiniame tekste, ne išnašose. Jose skliaustuose nurodoma autoriaus pavardė, leidimo metai ir puslapiai.

4. Literatūros sąrašas sudaromas abėcėlės tvarka pagal autorių pavardes. Kirilika paskelbti leidiniai netransliteruojami ir pateikiami literatūros sąrašo gale.

Knygos:

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius:* Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo. Vilnius: Mintis, 1999.

Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

Straipsnis knygoje:

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

Straipsnis periodiniame leidinyje:

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

Straipsnis daugiatomiame leidinyje:

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. Acta Academiae Artium Vilnensis. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

Straipsnis internetiniame žurnale:

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp> [žiūrėta 2013 07 31].

Rankraštiniai dokumentai:

Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

Elektroniniai dokumentai:

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti svarbiausius darbus, mokslinius interesus.

6. Mokslo straipsnis atsiunčiamas elektroniniu paštu. Redakcinė kolegija gali paprašyti pateikti straipsnį atspausdintą (A4 formatas) ir įrašytą CD. Iliustracijos pateikiamos atskirais lapais kartu su jų sąrašu ir aprašais. Spausdinti tekstai ir iliustracijos, diskelių ir CD pavidalo laikmenos autoriams negrąžinamos.

7. Visus mokslo straipsnius anonimiškai recenzuoja du recenzentai. Autoriai su recenzijomis supažindinami tik tuo atveju, jei tekstai įvertinti kaip taisytini. Redakcinė kolegija neįsipareigoja teikti paaiškinimus atmestų tekstų autoriams. Maksimalus terminas, per kurį redakcinė kolegija priima sprendimą skelbti, atmesti ar grąžinti tekstą taisyti, yra 4 mėnesiai.

Guide for authors

Scientific articles and source publications should be between 20,000 and 30,000 characters. Longer publications will be published only after the editorial board's approval.

Publication structure: article title, author's name and surname; name of the institution where the article was written; abstract (clearly list the research aims, objectives, object of the research, methods, and discuss the level of analysis of the topic of discussion), keywords, text, list of references. A summary must be given at the end of the article along with the keywords in English (if the article is submitted in a language other than Lithuanian, then the summary and keywords must be in Lithuanian). The summary must be between 1,000 and 1,500 characters. The article submission date should also be shown at the end of the article.

Texts should be written using Microsoft Word in 12 point Times New Roman with 1.5 line spacing. Illustrations should be submitted in *.tif or *.jpg formats (no less than 300 dpi is preferable), while music examples should be in vector *.pdf or *.eps formats. Scanned illustrations should be in *.tif format (no less than 300 dpi).

ARS ET PRAXIS abides by the following procedure for citation, source referencing and the list of literature:

1. Citations are to be in quotation marks.

1.1. When a citation is over three lines in length, it should be set apart in a separate paragraph; if needed, it may be presented in a smaller or a different font.

1.2. Any corrections made by the author to the citation should be in square brackets. When a citation does not begin from the start of the sentence, it should start in lowercase, suspension points are not to be written at the beginning. When a citation ends before the end of the sentence, suspension points are to be included in square brackets.

1.3. Citations in other languages should be translated into Lithuanian. If needed, citations may be given in the original language, and then should be translated and included in a footnote reference.

2. Names in Latin lettering should be given in the original language, while names written in other languages should be transliterated using the Latin alphabet according

to the rules set down by the Lithuanian Language Commission. The person's full name should be written the first time it is mentioned, thereafter – only the surname, and if needed (when several people have the same surname) – the surname and first initial.

3. Continuous numeration of footnotes (not endnotes) should be used in each article. Literature references should be given in the body of the text, not as footnotes. In brackets indicate the author's surname, year of publication and page number(s).

4. The list of references should be in alphabetical order based on the author's surname. Publications in Cyrillic should not be transliterated and should be given at the end of the list of references.

Books:

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius:* Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo. Vilnius: Mintis, 1999.

Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

Article in a book/compilation:

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

Article in a periodical journal:

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

Article in a multi-volume publication:

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. Acta Academiae Artium Vilnensis. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

Article in an online journal:

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp> [žiūrėta 2013 07 31].

Manuscript/archive documents:

Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

Online documents:

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Authors should submit a short academic biography in Lithuanian and English on a separate page, indicating their most significant works and academic interests.

6. Scientific articles should be sent by e-mail and upon the request of the editorial board, they may be printed on paper (A4) and saved on CD. Illustrations should be submitted on separate pages along with a list. Printed texts and illustrations, and data-saving devices are not returned to the author.

7. All scientific articles are anonymously peer reviewed. Authors are only informed of the reviews when it is considered that corrections need to be made to the text. The editorial board is not obliged to give explanations as to why certain texts are rejected. The maximum term during which the editorial board should decide whether to publish, reject or return a text for correction is four months.