ISSN 2351-4744

ARS PR&A XIS

2015
III

ARS *et* PRAXIS

2015

III

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LMTA

ISSN 2351-4744

REDAKCINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

Vyriausiasis redaktorius | Editor-in-Chief

Jonas Vytautas Bruveris (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Atsakingoji redaktorė | Editorial Secretary

Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

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 Laima Budzinauskienė
Redaktorė Aušra Gapsevičienė

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015
© Straipsnių autoriai: Goda Dapšytė, Gražina Daunoravičienė, Laura Dubosaitė, Giedrė Gabnytė, Vytautas Giedraitis, Vita Gruodytė, Elzė Gudavičiūtė, Egidijus Kaveckas, Ramunė Kryžauskienė, Alvydas Noreika, Šarūnė Trinkūnaitė, Vida Umbrasienė, Virginija Unguraitytė-Levickienė, Audra Versekėnaitė, Alina Vladykaitė, 2015

Turinys ◆ Contents

5 Pratarmė

8 Foreword

ARS

11 Vida UMBRASIENĖ. Muzika ir muzikologijos virsmai kognityvinių mokslų kontekste | Music and the Transformation of Musicology in the Context of the Cognitive Sciences

25 Egidijus KAVECKAS, Gražina DAUNORAVIČIENĖ. Julius Štarka: nepelnytai pamirštas dirigentas ir pedagogas | Julius Štarka: Wantonly Forgotten Choir Conductor and Educator

42 Virginija UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ, Audra VERSEKĖNAITĖ. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika | Editing Practice in Variations *Sefaa Esec* by M.K. Čiurlionis

57 Goda DAPŠYTĖ. Sovietinės Lietuvos teatro cenzūros periodizacijos klausimai | Questions on the Periodisation of Soviet Censorship in Lithuanian Theatre

69 Elzė GUDAVIČIŪTĖ. Vaizdo projekcijų reikšmė ir paskirtis Gintaro Varno spektaklyje „Bakchantės“ | The Meaning and Purpose of Video Projections in the Performance *The Bacchae* by Gintaras Varnas

84 Vytautas GIEDRAITIS. Olivier Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“: lietuviška interpretacijos tradicija | Olivier Messiaen's *Quartet for the End of Time*: the Tradition of Lithuanian Interpretation

PRAXIS

99 Alvydas NOREIKA. Pitirimo A. Sorokino muzikos sociologija – statistinės makroanalizės spąstuose | Pitirim A. Sorokin's Sociology of Music – in the Trap of Statistical Macroanalysis

110 Ramunė KRYŽAUSKIENĖ, Alina VLADYKAITĖ. Sergejaus Okruško atlikimo menas: rusų pianizmo tradicija | The Art of Performance of Sergejus Okruško: the Russian Piano School Tradition

127 Giedrė GABNYTĖ. Edukacinio proceso kaita Lietuvos muzikos mokyklose: vadovų požiūris | The Shift in the Process of Expression at Music Schools in Terms of Leaders' Attitudes

138 Vita GRUODYTĖ. Nadia Boulanger: From the Centre to the Periphery and from the Periphery to the Centre | Nadia Boulanger: nuo centro į periferiją ir nuo periferijos į centrą

149 Laura DUBOSAITĖ. Pagyrimas kaip pedagoginio poveikio priemonė | Praise as an Instrument of Pedagogical Leverage

ŠALTINIAI

159 Šarūnė TRINKŪNAITĖ. Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovės sutartis: teatro atnaujinimo viltys ir utopijos | The Contract of the Vilnius Lithuanian Drama Artists Company: Hopes and Utopias of the Revival of Theatre

PRIEDAI

175 Kronika. 2015

179 Apie autorius

184 About the authors

189 Atmena autoriams

Pratarmė

Trečiasis *Ars et praxis* žurnalo tomas kryptingai tęsia pirmųjų numerių įdirbį – skelbia muzikologų, teatrologų, edukologų ir kitų humanitarinių mokslo krypčių tyrėjų bei Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) meno doktorantų mokslo straipsnius menotyros temomis.

Žurnalo *Ars* dalį, kurią sudaro šeši mokslo straipsniai, atveria doc. dr. Vidos Umbrasienės publikacija „Muzika ir muzikologijos virsmai kognityvinių mokslų kontekste". Straipsnio objektas aktualus visai Lietuvos muzikologijai: čia aptariami ryškiausi XX–XXI amžių sankirtos mokslo tiriamųjų metodų pokyčiai, inspiruojantys muzikos kaip pažintinės žmogaus veiklos tyrimus, kognityvinės muzikologijos atsiradimą ir kintantį požiūrį į pačią muzikologiją. Šia publikacija autorė siekia paskatinti tyrėjus plėsti tiriamų objektų lauką ir praturtinti Lietuvos muzikologiją mokslui ir visuomenei aktualiais, jaunimui patraukliais tarpdalykiniais tyrimais, susijusiais su muzikos klausytojo, atlikėjo ar kūrėjo veikla.

Kiti penki *Ars* dalies straipsniai – LMTA meno doktorantų ir jų projektų tiriamosios dalies vadovų publikacijos. Egidijus Kaveckas ir prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė pateikia darbą apie vieno iš lietuvių chorvedybos mokyklos pradininkų, žymaus XX a. pirmosios pusės chorvedžio Juliaus Štarkos meninę ir pedagoginę veiklą, supažindina skaitytojus su pirmą kartą publikuojama archyvine medžiaga, užpildančia Lietuvos chorvedybos istorijos spragas. Virginija Unguraitytė-Levickienė ir doc. dr. Audra Versekėnaitė straipsnyje „M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika" siekia išanalizuoti pasirinktų M. K. Čiurlionio variacijų redakcijas fortepijonui, palyginti jų skirtumus su autografu ir pateikti šio kūrinio urteksto rengimo rekomendacijas atlikėjams. Norėdama apibrėžti Lietuvoje sovietinės okupacijos metais veikusios politinės-ideologinės teatro cenzūros istorijos periodus, atsižvelgti į bendras sovietmečio istorijos periodizavimo tendencijas ir šio laikotarpio lietuvių teatro bei visuomeninių pokyčių raidą, Goda Dapšytė pateikia publikaciją „Sovietinės Lietuvos teatro cenzūros periodizacijos klausimai". Pagrindinis šio straipsnio akcentas yra tyrėjos nuostata, kad, atsižvelgiant į politinius-ideologinius pokyčius oficialiajame diskurse, svarstytini ir kūrėjų santykiai su režimu bei savicenzūros klausimai. Elzės Gudavičiūtės straipsnyje „Vaizdo projekcijų reikšmė ir paskirtis Gintaro Varno spektaklyje *Bakchantės*" aptariami šiuolaikinio

Lietuvos teatro ir naujųjų medijų susikirtimai, spektakliuose naudojamų vaizdo medijų įtaka režisūriniams projektams. Publikacijos autorė ieško atsakymo į probleminį klausimą: ką reiškia, kaip veikia ir ką padeda atskleisti režisieriaus Gintaro Varno 2013 m. sukurtame spektaklyje naudojamos vaizdo projekcijos? Tyrimo metu išskiriami trys naudojamų vaizdų tipai: realistinis, utopinis ir distopinis, nagrinėjamos jų reikšmės, analizuojama, kaip ir kokius vaizdus pasitelkia režisierius G. Varnas, įgyvendindamas spektaklio idėją. Vytauto Giedraičio straipsnis „Olivier Messiaeno *Kvartetas laiko pabaigai*: lietuviška interpretacijos tradicija" yra skirtas prancūzų klarneto mokyklos recepcijos ir įtakos šiuolaikinei pučiamųjų instrumentų kultūrai Lietuvoje tyrimui, dėmesį sutelkiant į O. Messiaeno kompoziciją klarnetui, smuikui, violončelei ir fortepijonui. Remiantis interpretacijų ekspresyvumo kategorijomis, čia nagrinėjami klarnetininkų Algirdo Budrio, Juliaus Černiaus, Antano Taločkos ir Vytauto Giedraičio suburtų kvartetų atlikimų įrašai.

Praxis dalį, sudarytą iš penkių mokslo straipsnių, pradeda Alvydo Noreikos darbas „Pitirimo A. Sorokino muzikos sociologija – statistinės makroanalizės spąstuose". Šiame straipsnyje aptariamos teorinės ir metodologinės XX a. rusų kilmės Amerikos sociologo muzikos sociologijos prielaidos, pristatoma Sorokino pasiūlyta antikos ir Vakarų muzikos istorijos interpretacija. Kadangi ši tema mažai tirta, A. Noreika kritiškai vertina sociologo darbus ir prieina prie išvados, kad vis dėlto šiuolaikinės muzikos sociologijos kontekste Pitirimo A. Sorokino muzikos tipologija yra svarbi kaip mokslinio mąstymo pavyzdys: jos sudarymo principai galėtų būti panaudoti kuriant naujas tipologijas, kurios leistų užčiuopti ne tik pačius bendriausius, bet ir konkretesnius pasaulėžiūrinius muzikos bruožus.

Prof. Ramunės Kryžauskienės ir Alinos Vladykaitės publikacija „Sergejaus Okruško atlikimo menas: rusų pianizmo tradicija" žurnale pradeda muzikos pedagogikai skirtų darbų bloką. Straipsnio tikslas – išanalizuoti ir apibendrinti pianisto ir pedagogo S. Okruško atlikimo meną, aptarti įvairialypės jo veiklos gaires. Giedrė Gabnytė straipsnyje „Edukacinio proceso kaita Lietuvos muzikos mokyklose: vadovų požiūris" analizuoja mokyklų vadovų požiūrį į esamą muzikinio ugdymo situaciją ir galimas ugdymo perspektyvas. Publikacijoje pateikti anketinės apklausos rezultatai atskleidžia, kad dauguma vadovų gerai suvokia ugdymo pokyčių svarbą, tačiau tik nedaugelyje mokyklų apčiuopiami realūs edukacinio proceso kaitos reiškiniai. Apie pedagogę Nadia Boulanger ir jos metodikas straipsnį „Nadia Boulanger: from the centre to the periphery and from the periphery to the centre" pristatanti Vita Gruodytė daugiausia dėmesio skiria pedagogės vienai iš pagrindinių darbo su studentais nuostatų – modernios muzikos vietos atradimui muzikos istorijos tęstinume. „Pagyrimas kaip pedagoginio poveikio priemonė" – tai

Lauros Dubosaitės straipsnis apie pagyrimą ir jo taikymą paskaitoje ar pamokoje. Šio tyrimo uždaviniai – įvertinti pagyrimų taikymą LMTA Muzikos fakulteto atlikimo meno specialybės paskaitose, aptarti įvairius gyrimo taikymo pedagoginėje praktikoje aspektus ir pateikti dėstytojams ar mokytojams rekomendacijas, kaip efektyviau girti besimokančiuosius.

Ars et praxis tradiciškai užveria šaltinių publikacija. Šį kartą tai Šarūnės Trinkūnaitės straipsnis „Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovės sutartis: teatro atnaujinimo viltys ir utopijos“, pateikiantis ir moksliškai komentuojantis dar niekur neskelbtą Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovės sutartį (1912).

Žurnalo *Prieduose* skelbiamoje 2015 metų *Kronikoje* apžvelgiami svarbiausi LMTA Leidybos centro leidiniai, šioje institucijoje organizuotos ir vykusios konferencijos, apgintų disertacijų ir meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai, taip pat pateikiama informacija apie *Ars et praxis* trečiojo tomo straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Redakcinė kolegija

Foreword

The third volume of the *Ars et praxis* magazine continues with the work started in the earlier issues – to publish scholarly art research articles by musicologists, theatre researchers, educologists, other humanities researchers and doctoral students from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT).

The *Ars* part of the magazine featuring six scholarly articles starts with Dr Vida Umbrasienė's contribution titled "Music and the Transformation of Musicology in the Context of the Cognitive Sciences". The object of this article is relevant to the field of musicology as a whole in Lithuania: it discusses the most evident changes in scientific research methods at the turn of the 20th–21st centuries that inspire research into music as a cognitive aspect of human activity, the appearance of cognitive musicology, and the changing approach towards musicology itself. In her publication, the author aims to encourage researchers to expand their field of research objects, and to enrich Lithuanian musicology with multidisciplinary research of interest to young people that is relevant to science and society related to the activities of those who listen to, perform and create music.

The other five articles in *Ars* part are by LAMT doctoral students in the arts and the supervisors of the research part of their projects. Egidijus Kaveckas and Prof. Dr (hp) Gražina Daunoravičienė present a work about the artistic and pedagogical activities of one of the forefathers of the Lithuanian choir-leading school, the famous choir leader from the first half of the 20th century, Julius Štarka. The article familiarises readers with archival material presented for the first time, which fill the gaps in the history of choir-leading in Lithuania. Virginija Unguraitytė-Levickienė and Assoc. Prof. Dr Audra Versekėnaitė in their article "Editing Practice in Variations *Sefaa Esec* by M.K. Čiurlionis" seeks to analyse some selected editions of Čiurlionis' variations for piano, comparing them to autographed versions presented as recommendations for the preparation of this work's urtext for performers. Another author, Goda Dapšytė, wanting to define the historical periods of political-ideological theatre censorship in Lithuania during the Soviet occupation, to draw attention to general periodisation trends in Soviet history, and the development of Lithuanian theatre and social change from this period, presents her article titled "Questions on the Periodisation of Soviet Censorship

in Lithuanian Theatre". The main highlight from this work is the researcher's finding that in terms of the political-ideological changes in the official discourse, creators' relations with the regime and questions of self-censorship should also be discussed. Elzė Gudavičiūtė's article "The Meaning and Purpose of Video Projections in the Performance *The Bacchae* by Gintaras Varnas", discusses the collision of contemporary Lithuanian theatre and new media, the influence of visual media used in plays on directors' projects. In her publication, the author searches for an answer to the question: what do the visual projections used in the play by Gintaras Varnas staged in 2013 mean, how do they work and what do they help reveal? During the course of the research, three image types were distinguished: the realistic, utopian and dystopian. Their meanings were analysed, as well as the variety of images director Gintaras Varnas selects to realise his play's idea. Vytautas Giedraitis' article "Olivier Messiaen's *Quartet for the End of Time*: the Tradition of Lithuanian Interpretation" is dedicated to researching the reception and impact of the French clarinet school in contemporary woodwind instrument culture in Lithuania, focusing attention on Messiaen's composition for clarinet, violin, cello and piano. Basing his work of categories of the expression of interpretations, he analyses the recorded performances of quartets formed by clarinet players Algirdas Budrys, Julius Černius, Antanas Taločka and Vytautas Giedraitis.

The *Praxis* part, consisting of five scholarly articles, opens with Alvydas Noreika's work "Pitirim A. Sorokin's Sociology of Music – in the Trap of Statistical Macroanalysis". This article discuses the theoretical and methodological musical sociology provisions of the 20th-century Russian American sociologist, presenting his interpretation of the history of music from Antiquity and the West. As this is a rarely researched topic, Noreika makes a critical assessment of Sorokin's works and reaches the conclusion that in the context of contemporary music sociology, Pitirim A. Sorokin's typology of music is nevertheless important as an example of scientific thinking: the principles underlying its formation could be used to create new typologies that would allow grasping not just the more general but also more specific world-view related characteristics of music.

Prof. Ramunė Kryžauskienė's and Alina Vladykaitė's publication "The Art of Performance of Sergejus Okruško: the Russian Piano School Tradition" heads the body of work on music pedagogy. The aim of this article is to analyse and give a summary of the art of performance of pianist and pedagogue Sergejus Okruško, and to discuss the multi-faceted guidelines of his work. Giedrė Gabnytė's article "The Shift in the Process of Expression at Music Schools in Terms of Leaders' Attitudes" analyses the view of school senior staff towards the existing music teaching situation and potential teaching perspectives. The results of the research survey presented in the article reveal that

many music school senior staff have a good understanding of how important a change in teaching approaches is, however actual changes to the educational process have been observed in only a minimal number of schools. Vita Gruodytė's article about the famous pedagogue Nadia Boulanger and her methods, called "Nadia Boulanger: From the Centre to the Periphery and from the Periphery to the Centre" devotes most attention to one of the pedagogue's main provisions regarding working with students – the discovery of modern music's position along the continuum of music history. "Praise as an Instrument of Pedagogical Leverage" is Laura Dubosaitė's article about praise and its application in lectures and lessons. The objectives of this research were to assess the application of praise during performance art lectures held at the LAMT Faculty of Music, to discuss various aspects of application of praise in pedagogical practice, and to present a series of recommendations to lecturers and teachers about how to more effectively hand out praise to music students.

Ars et praxis traditionally closes with a publication of sources. This time there is the article by Šarūnė Trinkūnaitė "The Contract of Vilnius' Lithuanian Drama Artists Company: The Hopes and Utopias of Theatre Renewal", which presents and gives scholarly commentary on the never-before published contract of the Vilnius Lithuanian Drama Artists' Company (1912).

The magazine's *Appendices* gives an overview of the most important releases from the LAMT Publishing Centre in the *Chronicle* section for 2015, including conferences that were organised and held at this institution, defended doctoral dissertations and doctoral degree in art projects, lists of master's and bachelor's degree papers, awards, as well as information about the authors appearing in Vol. 3 of *Ars et praxis* and a *Reminder for authors* section.

Editorial board

Muzika ir muzikologijos virsmai kognityvinių mokslų kontekste

Vida UMBRASIENĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. XX a. pabaigoje pastebimas labai ryškus muzikologijos posūkis nuo muzikos meno objektų analizės prie muzikos procesų nagrinėjimo, kai tyrimo objektu pasirenkamas skambantis muzikos pavidalas, klausytojas ir atlikėjas, t. y. procesai, vykstantys atliekant muziką ir jos klausant.
Tyrimo objektas – ryškiausi XX–XXI a. sankirtos mokslo tiriamųjų metodų pokyčiai, inspiravę muzikos kaip pažintinės žmogaus veiklos tyrimus, kognityvinės muzikologijos atsiradimą, tarpdalykinius tyrimus ir kintantį požiūrį į muzikologiją.
Straipsnio tikslas – paskatinti muzikologus plėsti tiriamų objektų lauką ir taip praturtinti Lietuvos muzikologiją aktualiais mokslui ir visuomenei, patraukliais jaunimui tarpdalykiniais tyrimais, susijusiais su muzikos klausytojo, atlikėjo ar kūrėjo veikla.
Tyrimo uždaviniai: apžvelgti ryškiausias pastarųjų 50 metų Vakarų Europos ir Amerikos muzikologijos raidos tendencijas, susijusias su kognityvinių mokslų raida, atkreipti dėmesį į tarpdalykinių tyrimų galimybes ir jų vertę, parodyti ryškiausius su kognityvinių mokslų raida susijusius metodologinius pokyčius ir galimybes, praturtinti Lietuvos muzikologiją naujomis įžvalgomis.
Tyrimo metodas – mokslinių publikacijų apžvalga ir analizė.
Šie klausimai yra periodiškai nagrinėjami užsienio muzikologų darbuose. Lietuvoje toks tyrimas nebuvo atliekamas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
muzika, muzikologija, muzikos pažinimas, kognityviniai mokslai.

Įvadas

Lietuvos muzikologijoje iki šiol gana ryškiai matoma istoriškai įsitvirtinusi sovietinio laikotarpio rusų muzikologijos tradicija. Tai pirmiausia rodo išlikusi akademinė muzikologijos klasifikacija (skirstoma į istorinę ir teorinę), kuri yra įsitvirtinusi nuo K. A. Kuznecovo, J. V. Keldyšo, L. A. Mazelio ir kt. darbų, ir su šia klasifikacija susiję atitinkami muzikos tyrimų aspektai. Šios tradicijos įtvirtintą inerciją rodo ir nesikeičiantis mokyklinis požiūris į muzikologiją kaip neįdomų ir sustabarėjusį muzikos istorijos faktų mokymąsi ir muzikos kūrinių nagrinėjimą. Tai liudija praktiškai išnykę muzikos teorijos

skyriai konservatorijose ir meno mokyklose, ryškiai sumažėjęs norinčių studijuoti muzikologiją abiturientų skaičius, ne itin pastebimi muzikologų rengimo pokyčiai aukštosiose mokyklose. Studijoms trūksta gaivesnio požiūrio ir drąsos keistis, kad būtų patrauklesnės ir atitiktų dabartinį laikotarpį, platesnio humanitarinio ugdymo, tarpdalykiškumo, įvairesnių mokslo tyrimų metodologijų pažinimo. Pasigendama didesnio dėmesio pasaulio muzikinio gyvenimo aktualijoms, socialinių ir psichologinių muzikos tyrimų aspektų, produktyvių kritinių diskusijų. Pastarųjų stoką tikriausiai galima būtų paaiškinti dar itin gaja muzikologų veiklos tendencija pasidalyti tam tikromis sakraliomis įtakos zonomis, uždedant joms absoliučios tiesos be teisės abejoti aureolę. Šią mintį vaizdžiai iliustruoja ir J. Kermano, vieno žymiausių XX a. JAV muzikologų, mintis, kad „muzikologai – bene konservatyviausi muzikų pasaulio atstovai, atkakliai ginantys viduriniosios klasės, kuriai jie patys priklauso, vertybes – pirmiausia vakarietiškąjį muzikos kanoną, o kartu ir savojo moksliškumo kanono prestižą“ (Goštautienė 2007: 11).

Įsišaknijusių tradicijų stiprumą, epizodiškai pajudinamą užsienio autorių arba išskirtinai vienetinių muzikologų, praturtinusių savo akiratį vakaruose, rodo, be abejonės, ryškiausiai ir solidžiausiai Lietuvos muzikologų darbus reprezentuojantis žurnalas *Lietuvos muzikologija*, leidžiamas nuo 2000 metų. Lietuvišką muzikologijos tradiciją nejaukiai klibina pavienės publikacijos apie muzikinių struktūrų poveikį emocijoms[1], muzikos atlikimo meno terpes ir reikšmes[2], muzikos atlikimo patirtis[3], tembrų semantiką[4], laidotuvių raudų atlikimo specifikos psichologinius aspektus[5], muzikos recepciją[6] ir pan., taip pat semiotinės analizės publikacijos[7].

1 Umbrasienė, V.; Kiškytė, P. Emocijos ir muzika: Ar liūdnas B. Dvariono „Liūdesys“? *Lietuvos muzikologija*, 2002, 2, p. 67–80.

2 Navickaitė, L. Apie muzikos atlikimo meno reikšmes bei terpes. Keletas semiotinių pastebėjimų. *Lietuvos muzikologija*, 2007, 8, p. 18–29.

3 Paliaukienė, V.; Kairys, A. Muzikos atlikimo patirties ir lyties sąsajos su atlikimo nerimu. *Lietuvos muzikologija*, 2012, 13, p. 22–38.

4 Abramavičiūtė, Z. Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berliozo iki A. Schnittke's. *Lietuvos muzikologija*, 2009, 10, p. 61–76.

5 Norinkevičiūtė, R. Laidotuvių raudų atlikimo specifika: psichologinis aspektas. *Lietuvos muzikologija*, 2007, 8, p. 164–176.

6 Goštautienė, R. „Keletas variacijų kanono tema“: aštuntojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė ir jos recepcija. *Lietuvos muzikologija*, 2006, 7, p. 154–169.

7 Jankauskienė, I. Konvencinės ir egzistencinės semiotikos taikymas operos analizėje. *Lietuvos muzikologija*, 2013, 14, p. 51–63;
Navickaitė-Martinelli, L. Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos. *Lietuvos muzikologija*, 2013, 14, p. 64–74.

Išskirtiniais, „iškrentančiais" iš solidaus ir nuspėjamo publikacijų konteksto laikytini etnomuzikologų[8], ypač Ryčio Ambrazevičiaus, darbai, susiję su muzikinės darnos (intervalų sistemos) suvokimo tyrimais, jos dėsningumų, psichofizinių, akustinių, kognityvinių, kultūrinių, raidos aspektų aptarimu (Ambrazevičius 2008). Paminėtina ir Rimos Povilionienės monografija *Musica Mathematica. Tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje* (Povilionienė 2013), kurioje autorė nagrinėja muzikos ir matematikos sankirtas, matematiką pasirinkdama kaip bendrą vardiklį, – nuo universalaus grožio idėjos iki numerologinių muzikos tradicijų praktinio pritaikymo tiriant XX–XXI a. muzikos kompozicijas, atsargiai saugant muziką nuo „sumokslinimo" ir priskyrimo matematikos sričiai. Tai viltį teikiantys ženklai, rodantys, kad turime intelektinį potencialą ir galimybes plėsti muzikos pažinimo akiratį.

Vakarų pasaulio muzikologų darbai rodo, kad muzikos tyrimų objektai, kryptys ir metodologijos nuolat juda ir atsinaujina, jautriai reaguodamos į visuomenės lūkesčius, mokslinės minties raidą ir kultūrinio gyvenimo pokyčius. Šiuo požiūriu unikalia Lietuvos muzikologijoje laikytina Rūtos Goštautienės sudaryta naujosios muzikologijos antologija *Muzika kaip kultūros tekstas* (Goštautienė 2007), kuri tarsi pakelia uždangą, parodydama muzikologiją be tabu ir laisvo pasaulio, laisvo žmogaus, gyvenančio čia ir dabar, minčių gaivą.

1. Kas yra muzika?

Gyvendami šiuolaikiniame pasaulyje nutuokiame, kad jis yra pažinus, o pažinimo galimybės yra begalinės ir tiesiogiai priklauso nuo žmogaus smalsumo, susijusio su gebėjimu kelti klausimus ir ieškoti atsakymų. Albertas Einsteinas yra pasakęs: „muzika ir tiriamasis darbas fizikos srityje yra skirtingos kilmės, tačiau juos sieja vienas tikslas – siekimas išreikšti tai, kas nepažinta" (Kuznecovas 1984: 334). Einsteino minties esmė, susijusi su šioje publikacijoje keliama problema, slypi tiriamojo darbo tikslo apibūdinime. Paradoksalu tai, kad skirtingos kilmės tiriamiesiems objektams mokslininkas taiko vieną apibūdinimą – *išreikšti tai, kas nepažinta*. Sąvoką *išreikšti* suprantame kaip tam tikrą komunikacijos būdą, kurio tikslas – perduoti atradimo (kūrybos) žinią suvokėjui supranta-

8 Žr. Ambrazevičius, R. Sutartinių daina: psichoakustinis aspektas. *Lietuvos muzikologija*, 2003, 4, p. 125–135;
Ambrazevičius, R. Laikas muzikos psichologijoje: nuo „sensorinio momento" iki formos. *Lietuvos muzikologija*, 2010, 11, p. 102–112;
Ambrazevičius, R. Tembras muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 2012, 13, p. 6–21;
Račiūnaitė-Vyčinienė, D. Sutartinių darna: kognityvinis aspektas. *Lietuvos muzikologija*, 2003, 4, p. 136–143.

momis komunikacijos priemonėmis: kalba, ženklais, vaizdais, spalvomis, judesiais ir pan. Taigi tai, kas buvo nepažįstama, turi galimybę tapti pažįstama, suprantama. Tačiau esminis skirtumas tarp to, kas nepažinta muzikoje ir fizikoje, slypi jų prigimtyje.

Muzika savo prigimtimi yra išraiškos menas. Jeigu išraišką garsais laikysime komunikacijos priemone, tuomet jos požiūriu nepažinta realybė bus tai, kas slypėjo kūrėjo galvoje iki to momento, kai buvo išreikšta, t. y. virto kūriniu, kurį vaizdžiai būtų galima pavadinti virtualios realybės „įgarsinimu" (materializavimu). Tai kūrėjo nuosavybė, jo individualumo ir originalumo manifestas, sukurtas „daiktas" (pasaulis), kurio nebuvo. Fizikos mokslo požiūriu – pasaulis nėra kuriamas žmogaus, jis jau yra. Jis objektyvus, realus, bet pažįstamas tik tiek, kiek pats žmogus geba jį pažinti, o pažinęs – išreikšti tai kitiems suprantama kalba.

Menui taikomos sąvokos, kuri apibūdina fizikos tiriamojo darbo tikslą, panaudojimas skatina giliau panagrinėti meno ir mokslo objektų bei jų tyrimo tikslus. Kiek ir kaip mes pažįstame muziką? Kokią nepažintą jos realybę mes išreiškiame mokslo kalba?

Fizika tiria materiją ir išreiškia ją abstrakcijomis, o muzika išreiškia žmogų. Vaizdžiai tariant – įgarsina tai, ką žmogus jaučia ir mąsto. Moksliniai muzikos fenomenų tyrimai žinomi daugiau nei du tūkstančius metų. Tačiau, kaip taikliai pažymi matematikas Philipas Dorrellis (Dorrell 2004–2005), nepaisant visų žinomų mokslo pastangų, mokslininkai iki šiol negali tiksliai atsakyti į klausimą: *kas yra muzika*? Etimologiškai tai – mūzų menas. Fiziškai – garsai ir jų kombinacijos, psichofiziologiškai – emocijos, intelektualiai – idėjos ir jų įgyvendinimo konstrukcijos, žmonijos patirties požiūriu – žmogaus sukurta realybė, fizinis kūnas akustiniu pavidalu, turintis tam tikrą turinį ir jame užkoduotas prasmes, stiprų emocinį ir intelektualinį poveikį.

Nūdienos mokslo keliami klausimai rodo, kad į muziką šiandien gali būti žvelgiama kaip į integralią žmogiškojo pažinimo dalį, tiriamą kaip žmogaus būties fenomeną – reiškinius, kurių galia ir reikšmė kol kas dar ne iki galo suprasta evoliucijoje. Plačiausia prasme svarbiausia muzikos pažinimo problema šiandien galima laikyti *muzikos* ir žmogaus *būties* bei jų *tarpusavio sąveikos* klausimus. Šioje sandūroje slypi atsakymas į amžiną klausimą – *kas* yra muzika ir *kodėl* ji yra?

Muzikos pažinimo klausimų nagrinėjimas šiandien yra itin aktualus, nes persmelkia praktiškai visą žmogaus muzikinę ar su muzika susijusią veiklą. Ar muzika yra tai, kas žmonijai būtina, ar reikia / galima jos mokyti ir išmokti, ar tai mistika apgaubtas ir tik išrinktiesiems pasiekiamas žmogiškosios būties fenomenas, prilygstantis didiesiems pasaulio stebuklams?

Muzika, žinia, yra tai, kas skamba. Tačiau skamba ne tik muzika. Kaip tai vyksta, jog jos akustiniame sraute žmogus išgirsta kažką, kas jaudina ir yra prasminga? Šie

pastebėjimai verčia galvoti, jog garsų menas nėra paprasčiausias akustinių reiškinių registravimas klausos organais. Jis teisėtai gali būti įvardytas ypatinga žmonijos *intelekto* (proto, sąmonės) galių apraiška. Kodėl? Ką iš tiesų reiškia *pažinti muziką*?

2. Muzika ir muzikologija

Muzikologija yra mokslas *apie muziką,* mokslas, kaupiantis, sisteminantis ir tyrinėjantis žinias apie ją. Prisiminę muzikologijos istoriją ir palyginę ją su muzikos meno praktikos istorija, matysime, kad muzikologija tokia, kokią mes ją pažįstame, Austrijos muzikologo G. Adlerio dėka įsitvirtino Europoje tik XIX amžiuje[9]. Taigi šio termino vartojimas tarsi įteisino muzikos tyrimų atskyrimą nuo pačios muzikos, nes, kaip rašo prof. Jonas Bruveris, terminas „muzikologija" įsitvirtino, kai terminas „muzika" pradėtas vartoti tik muzikos praktikos prasme (Bruveris 2003: 503).

Tradiciškai muzikologiją suvokiame kaip mokslą, grindžiamą kompozitoriaus asmenybės, stiliaus ir kūrinio centralizmo idėja. Tai istoriškai nuosekliai susiformavusi tradicija, susijusi su notacijos atsiradimu ir įsitvirtinusiomis muzikos mokymo metodikomis. Analogiškai rašytinei kalbai, muzikos raštas suteikė galimybę tyrinėti muziką ir jos struktūrą analizuojant natas. Tačiau susitelkimas į raštą palengva išstūmė iš tyrimų lauko improvizacinę muzikos prigimtį ir prigimtinę jos būtį – skambėjimą. Natos tapo pagrindiniu muzikos mokslo objektu, eliminuojančiu muziką kaip skambantį objektą. Kita vertus, teorinių muzikos tyrimų raidoje buvo sukaupta neįkainojama medžiaga empiriniams tyrimams, iškelta daugybė idėjų, kurios tarsi laukė savo laiko, kad būtų patikrintos ir įvertintos panaudojant objektyvius tyrimų metodus.

Mokslo raida, žinia, yra nenutrūkstamas procesas. Todėl natūralu, kad mokslinės pažiūros keičiasi, mokslo žinios nuolat tikrinamos, iš naujo vertinamos. Muzikos tyrimuose ši kaita yra toks pat natūralus procesas kaip ir nuolatinis muzikos atsinaujinimas, naujų formų, žanrų kūrimas, naujo požiūrio į istorinį muzikos palikimą formavimas. Todėl muzikologijoje teorinių paradigmų kaita taip pat savaime suprantama. Tai, kas vadinama anomalija fundamentaliuosiuose moksluose, mene yra norma kartu su kiekvienos naujos muzikos krypties atsiradimu.

9 G. Adleris, vienas iš pirmojo muzikologijos žurnalo steigėjų ir autorių, laikomas ir sąvokos „muzikologija" autoriumi – jis apibūdino jos tyrimų lauką, tikslus ir metodus. Jo veikalas „Muzikologijos metodai, tikslai ir jų taikymas" ("Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", 1885) yra pirmasis, kuriame išsamiai aprašyta muzikos tyrimų specifika, o tyrimai suskirstyti į šakas pagal tyrimų objektą – istorinius ir sisteminius. Veikalas turėjo ir tebeturi itin didelį poveikį palaikant akademinės muzikologijos sampratą ir jos tradicijas.

Tačiau muzikologijos, kaip ir kitų mokslų, raidą lemia ne vien naujų meno formų kūrimo faktai. Revoliucijomis moksle vadinamos situacijos, kai pakinta pasaulio matymo būdas, kurį sąlygoja psichologiniai, socialiniai, kultūriniai veiksniai bei naujos technologijos. Tokia revoliucija muzikologijoje įvyko XX amžiuje. Kaip rašo Lawrence'as Krameris straipsnyje „Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija", išspausdintame minėtoje R. Goštautienės parengtoje antologijoje, „naująją muzikologijos kryptį (kaip aš ją suprantu ir dėl ko jai pritariu) tiesiog skatina poreikis sudominti žmones. Ją erzina scholastinė muzikos izoliacija, ji lygiai taip pat nepakančiai reaguoja ir į faktų krūvomis apstatytą, ir slėpiningomis techninėmis analizėmis išdabintą šaltą mokslininko celę. Jos reikalavimas galėtų skambėti taip: 'Kalbėjimas apie muziką turėtų perteikti tą poveikį, kurį muzika daro žmonėms kaip mąstantiems, jaučiantiems ir kovojantiems pasaulio subjektams'" (Goštautienė 2007: 125).

Be to, sparčiai tobulėjant informacinėms technologijoms, atsirado ir kitos požiūrio į muzikologiją ir muzikos tyrimus galimybės sukauptą teorinių sistemų bagažą patikrinti ir įrodyti panaudojant tiksliųjų mokslų metodologijas, gamtos, socialinių ir tiksliųjų mokslų pasiekimus. Jau seniai viešojoje erdvėje kalbama apie tai, jog humanitariniams mokslams, kad jie teisėtai galėtų būti pavadinti mokslu apskritai, trūksta tyrimų, grindžiamų statistiniais duomenimis, kurie būtų objektyvūs ir patikimi. Šias galimybes, žinia, suteikė kompiuterių ir dirbtinio intelekto panaudojimas, galimybė kaupti ir analizuoti duomenis, grindžiamus eksperimentais.

Taigi prasidėjus kompiuterio erai ir sukūrus galimybes masiškai naudotis itin efektyviais duomenų apdorojimo būdais, mokslas žengė į priekį itin sparčiai. Kompiuterių teikiamų galimybių dėka duomenys kaupiami preciziškiau, panaudojami neabejotinai tikslesni ir patikimesni jų analizės metodai. Tai atvėrė naujas muzikos tyrimų galimybes. Mokslininkų dėmesys intensyviai ėmė krypti ir kitokios muzikologijos link – tokios, kuriai įdomūs ne tik muzikiniai tekstai, bet ir kultūriniai, socialiniai, psichologiniai kontekstai. Muzikologijos pokyčiai reiškė, kad kartu su svarbiausiais epistemologiniais klausimais augo įvairesnių mokslo metodologijų vaidmuo. Šių sąlygų pokyčiai pakylėjo muzikologiją į kitą lygmenį, pasiūlė objektyvesnius duomenų analizės būdus, atitinkančius modernėjančio mokslo pasaulio standartus. Muzikos fenomenai, jos poveikio galia – tai, ko anksčiau nebuvo įmanoma įrodyti ir kas buvo aprašoma pasitelkiant poeziją, emocinius potyrius ir literatūrines impresijas, palengva tapo regimu, įrodomu ir tiriamu objektu.

3. Muzikologijos objektai

Apytikriai nuo 1985 m. Europoje, ypač angliškai kalbančiose šalyse, nuolat keliami klausimai apie tradicinį muzikologijos objektą, sukurtų teorinių sistemų patikimumą, muzikos tyrimų metodologijas, apsiribojančias vidinių kompozicijos ypatumų aiškinimu ir grindžiamas muzikos skaidymu į struktūriškai analizuojamus segmentus. Kaip teigia Gento (Belgija) universiteto profesorius Marcas Lemanas (Leman 2008), iki šiol daugelyje muzikos studijų dominuoja dekartiškas požiūris į muziką kaip struktūrą. Jo nuomone, nėra būtinybės atmesti ar neigti šį seną matematinį požiūrį į muziką kaip sielą be kūno. Bet visi intuityviai jaučiame, kad muzika yra ne tai, kas užrašyta natomis, ir kad tai, kas neužrašyta, taip pat turėtų būti ir gali būti tiriama.

Grįžkime atgal prie naujosios muzikologijos, kur į muziką žvelgiama ne tik kaip į racionalią struktūrą, bet kaip į žmogaus kūrybos apraišką ir kūrybinės veiklos produktą, glaudžiai susijusį su žmogaus ir visuomenės gyvenimo realybe. Anot R. Goštautienės, „keliskart pavadinimą keitęs muzikologijos sąjūdis (neretai vadinamas ir postmodernistine, kultūrine ar kritine muzikologija) įsitvirtino kaip vienas įtakingiausių muzikologijos reiškinių, diktuojantis tyrimų temas ir prieitis prie pasaulio“ (Goštautienė 2007: 7). Jų tikslas – humanizuoti muzikos tyrimus siekiant atskleisti muzikos meno vaidmenį visuomenėje, poveikį žmonių bendravimui ir tarpusavio supratimui. Naujoji muzikologija sutelkė dėmesį į kultūros, estetikos studijas ir muzikos kritiką, jai turėjo įtakos feministinės, lyties, seksualinių mažumų, postkolonializmo studijos, suprantamos kaip reakcija į pozityvistinę (mokslinę) XX a. pradžios ir pokario muzikologiją. Tai aiškiai išplėtė muzikologinės veiklos barus, atvėrė naujas mokslo raidos galimybes, suteikė jai prasmingumo ir tarnavimo visuomenei perspektyvas. Šiame kontekste pravartu atkreipti dėmesį, kad Europos muzikologinės minties kaitą galėjo paveikti ir 1955 m. Amerikos muzikologų draugijos (*American Musicological Society*) suformuluotas platesnis muzikologijos supratimas, kuriame aiškiai matomas gyvai muzikai teikiamas prioritetas. Amerikos muzikologų nuomone, muzikologija yra žinios, pagrįstos muzikos meno kaip fizinio, psichologinio, estetinio ir kultūrinio objekto tyrimais[10].

Paradoksalu tai, kad fundamentaliuosius klausimus apie muzikos prasmę, kilmę, poveikį ir reikšmę žmogui kėlė ir tyrė jau senovės graikai – Pitagoras, Aristotelis, Platonas, Aristoksenas. Jie tarsi sugrąžino į gyvenimą sveiką mokslinę diskusiją tarp Pitagoro ir Aristokseno sekėjų „harmonikų“, kurią prisimename nuo Pitagoro racionaliojo muzikos prado paieškų, kosminio muzikos prigimties aiškinimo, „sferų harmonijos“, išreiš-

10 Duckles, V. & Pasler, J. Historical and Systematic Musicology. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London, 2001, p. 490–491.

kiamos tobulais skaičių santykiais. Jam prieštaraujantys Aristokseno (iš Tarento) sekėjai „harmonikai" įrodinėjo kūrybinės praktikos ir muzikos poveikio, kurios pagrindas buvo klausos pojūčiai ir klausos patirtis, pirmenybę.

Verta prisiminti ir XIX a. pradėjusio kilti psichologijos mokslo ir jo atstovo Hermanno von Helmholtzo darbą „Tonų pojūtis kaip fiziologinis muzikos teorijos pagrindas" (*On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, 1954), C. Stumpfo, G. Révészo, A. Welleko darbus, kuriuose nagrinėjami fiziologiniai ir psichofiziologiniai girdėjimo aspektai, N. Garbuzovo, E. Hornbostelio, O. Abrahamo, A. Guttmano, A. Rabinovičiaus muzikinės klausos tyrimus; vėliau – Iowos universiteto profesoriaus psichologo Carlo Seachoro muzikos psichologijos darbus (1938). Tačiau bene įtakingiausias tapo Leonardo Meyerio veikalas „Emocijos ir muzikos reikšmės" (*Emotion and Meaning in Music*, 1956).

Taigi esminiai muzikos kūno ir dvasios santykio klausimai Europoje yra aktualūs daugiau nei du su puse tūkstančius metų, jeigu atskaitos tašku laikytume Pitagorą. Tačiau šiandien problemos nagrinėjimo būdas pakito iš esmės.

4. Muzika, muzikologija ir kognityviniai mokslai

Po Antrojo pasaulinio karo moksliniame mąstyme įvykusi revoliucija atvėrė duris kognityviniams mokslams[11]. Plačiausiąja prasme – tai mokslai, tiriantys žmogaus protą ir su protavimu susijusias struktūras, kurios gali būti įrodytos. Iš esmės tai – žmogaus intelekto ir jo santykio su stebima veikla tyrimai bei šios veiklos procesų nagrinėjimas. Daugiausia dėmesio skiriama klausimams, susijusiems su informacija, – žmogaus gebėjimu kurti (sužinoti), kaupti, perteikti, transformuoti ir panaudoti žinias visose veiklos srityse[12]. Kadangi žinios įgyjamos, kaupiamos, perduodamos ir kuriamos pirmiausia panaudojant kalbą, laikui bėgant itin daug dėmesio kognityvistai skyrė būtent kalbos fenomenui. Kartu su lingvistais ieškant atsakymų į klausimus, ar gebėjimas kalbėti yra įgimtas ar išmokstamas, kaip žmogus kuria ir supranta kalbos žodžius, gramatiką, sintaksę ir pan., gana greitai buvo atkreiptas dėmesys ir į muziką, kuri turi svarbiausias kalbai būdingas savybes, t. y. ją turi visos pasaulio tautos, ji turi akustinį ir grafinį pavidalus, savitą gramatiką ir sintaksę, ji kažką žmonėms reiškia.

11 Terminas „kognityviniai mokslai" priskiriamas Christoferiui Longuet-Higginsui, 1973 m. parašiusiam komentarą Jameso Lighthillo straipsniui „Dirbtinis intelektas: bendras tyrimas" (*Artificial Intelligence: A General Survey*), kuris buvo paskelbtas moksliniame simpoziume dirbtinio intelekto klausimais.

12 Žmogaus pažinimo mokslų pradžia laikomas 1956 m. Masačusetso technologijos institute (JAV) įvykęs simpoziumas, kuriame buvo nagrinėjami informacijos teorijos klausimai.

Taigi kognityvinių mokslų raida neaplenkė ir muzikologijos. Muzika, kaip grafiniu būdu (t. y. natomis) užfiksuotas *meno objektas*, pradėta tirti kaip psichologinis procesas, t. y. *skambantis ir suvokiamas laiko tėkmėje žmogaus sąmonės reiškinys*, kuris atliekamas, kurio klausomasi, kuris suvokiamas ir kuris turi prasmę tiek klausytojo, tiek atlikėjo ar kūrėjo požiūriu. Be abejonės, tai judėjimas, susijęs su postmodernizmo filosofija – siekiu išsiaiškinti, kokia yra reikšmės ir prasmės sandara, kaip gimsta turinys ir kaip jis perduodamas kalba, pranešimais ir tekstais. Ši muzikologinės minties transformacija labiausiai paveikė sisteminę muzikologiją. Būtent jos atstovai, konkrečiai etnomuzikologai, pradėjo įrodinėti poreikį tirti muziką socialiniame, antropologiniame ir kultūriniame kontekstuose. Lygiagrečiai augo poreikis tirti muziką kaip psichoakustinį ir kognityvinį fenomeną.

Istorija rodo, kad apytikriai 1950 m. muzikoje intensyviai pradėta taikyti statistinius ir matematinius tyrimų metodus, pritaikant kompiuterinį modeliavimą, simuliacijas, dirbtinį intelektą. Skaitmeniniais algoritmais pagrįsti muzikologijos tyrimai buvo naudojami ir naudingi apdorojant itin didelį kiekį informacijos, susijusios su muzikos kūrinių analize, arba kūrybai pagal iš anksto numatytus algoritmus. Šiuo atveju paminėtinos Amsterdamo universiteto profesoriaus Henkjano Honingo (Honing 2004) įžvalgos, kad ryškų formalizmo vaidmens muzikologijoje augimą rodo nuo 1960 m. žinomos Miltono Babbitto, Alleno Forte'o, Davido Lewino ir kt. teorijos. Jos yra aiškios ir gali būti patikrintos bei panaudotos analizuojant skirtingų stilių ir žanrų muziką. Būtent šių savybių dėka muzikologija tarsi išsiveržė iš humanitarinių mokslų lauko ir tapo matoma platesniam mokslininkų ratui.

5. Kognityvinė muzikologija

1970 m. muzikos pažinimo klausimai daugiausia buvo tyrinėjami tik akustiniais ir percepciniais aspektais. Jie buvo tuomet sąlygiškai naujų mokslo šakų – psichoakustikos ir muzikos psichologijos – tyrimo objektai. Daugelis šių tyrimų iš pradžių apsiribodavo elementariausiais klausos pojūčių ir suvokimo lygmenimis, panaudojant labai ribotas priemones, pvz., trumpų ritmo fragmentų ar melodinių motyvų klausymą. Tokie tyrimai buvo kritikuojami dėl siauro kultūrinio ir socialinio konteksto. Tačiau tuo metu tinkamų technologinių priemonių ir patikimos tyrimo metodologijos dar nebuvo.

Į muziką kaip žmogaus sąmonės fenomeną pradėję gilintis mokslininkai kognityvistai yra įsitikinę, kad dominuojančia mūsų pasaulio paradigma yra psichologija. Todėl šiandien nekyla klausimų, kodėl muzikos reiškiniai taip intensyviai nagrinėjami psichologiniu požiūriu. Tai tik dar kartą patvirtina faktą, kad ne tik muzikos, bet ir pažinimo

apskritai svarbiausia problema yra žmogaus sąmonės klausimai. Muzikos pažinimo kaip organiško bendro žmogiškojo pažinimo elemento tyrimų pradžia galima laikyti 1983 m., kai buvo įkurta „Muzikos suvokimo ir pažinimo sąjunga" (*The Society for Music Perception and Cognition*), žurnalas „Muzikos suvokimas" (*Music Perception*) ir 1990 m. suorganizuota pirmoji tarptautinė Muzikos suvokimo ir pažinimo konferencija. Tai rodo, kad muzikos pažinimas kaip savarankiška mokslo kryptis, palyginti su žmogaus amžiumi, yra gana jauna.

Muzikos pažinimo mokslai dar vadinami kognityvine muzikologija. Ji siekia suprasti ir paaiškinti žmogaus muzikinės sąmonės „mechanizmą", išsiaiškinti, kaip veikia vadinamasis „muzikinis protas". Skirtingai nuo muzikos teoretikų, žvelgiančių į muziką kaip *užrašytą objektą*, kognityvistai muzikologai nagrinėja ją kaip *klausomą ir girdimą psichofiziologinį fenomeną laiko tėkmėje*. Mentalinių procesų nagrinėjimas siejamas ne tik su muzikos klausymu, bet ir su atlikimu, komponavimu, improvizacija, įsiminimu ar net bandymais išsiaiškinti muzikinės patirties prigimtį ieškant atsakymo į pamatinį klausimą – kam žmogui reikia muzikos ir kodėl ji yra? Kognityvistai kelia ir kitus itin aktualius klausimus, pvz., kokiu būdu žmogus atpažįsta muzikos stilius? Kodėl muzika skamba ekspresyviai? Kas vyksta žmogaus smegenyse, kai jis klausosi muzikos, ir kokią įtaką ji turi ten vykstantiems procesams, nesusijusiems su muzikine veikla?

Muzikos psichologija ir kognityvinė muzikologija tiria, kaip žmogus mokosi muzikos, kaip ją analizuoja ir kokį poveikį muzikos mokymasis ir muzikinė veikla / muzikavimas turi žmogaus kognicijai / protui. Kognityvinės muzikologijos aspektai – teigiamas ir neigiamas muzikos poveikis žmogaus mąstymo procesams ir poveikis kitoms intelekto sritims (pvz., erdviniam mąstymui). Be to, kognityvinė muzikologija tiria ir ankstyvojo muzikinio ugdymo poveikį vaikui (žodyno formavimasis, vaizdinė ir motorinė koordinacija), darbinei atminčiai, muzikos klausymosi ar ilgo muzikos mokymosi poveikį.

6. Naujasis empirizmas

Informacinių technologijų raidos ir asmeninio kompiuterio atvertas galimybes ir su jomis susijusį muzikologijos posūkį Ohajo universiteto muzikos mokyklos profesorius Davidas Huronas (Huron 1999) įvardijo „naujuoju empirizmu". D. Hurono nuomone, šią muzikologijos transformaciją paskatino poreikis muzikos tyrimus susieti su tiksliųjų mokslų metodais, kuriems reikalingi akivaizdūs faktai ir tikslus jų įrodymas, nors postmodernioje literatūroje tokie metodai dažnai kritikuojami.

D. Hurono teigimu, skirtumas tarp naujosios muzikologijos ir naujojo empirizmo iš tiesų nėra toks ryškus kaip, pvz., metodologiniai humanitarinių ir tiksliųjų mokslų

skirtumai. Šios dvi mokslo kryptys, atrodo, susiliejo atgijusioje sisteminėje (teorinėje) muzikologijoje, kuri remiasi empiriniu stebėjimu ir tiksliais gautų duomenų tyrimų metodais, bet tuo pačiu metu tyrimo objektus sąmoningai stebi socialiniame ir kultūriniame kontekste, kuriame funkcionuoja muzika. Tad įprasti humanitariniams mokslams istoriografiniai, dekonstrukciniai, semiotiniai, hermeneutiniai, feministiniai ir kt. tyrimo metodai buvo papildyti kompiuteriniu modeliavimu, psichologiniu eksperimentu, gautų duomenų koreliacijos ryšių nustatymu ir pan.

Taigi modernios technologijos pasiūlė naujas galimybes. Buvo įgyvendintas siekis patikrinti teorines muzikos sistemas, nes to reikalaujama mokslo pasaulyje, ir tam tikra prasme įrodyti jų „moksliškumą". Filosofiniu požiūriu tai nėra įprastos tvarkos griovimas ar tradicijų išsižadėjimas. Naujos metodologijos rodo naują požiūrį į įprastus reiškinius ir naujas galimybes ieškant atsakymų į iki šiol neatsakytus klausimus arba klausimus, kurie anksčiau buvo laikomi nereikšmingais. Muzikologijos vaidmuo mokslo pasaulyje pradėjo labai ryškiai keistis. Anksčiau ji buvo pažįstama tik gana siauram specialistų ratui, o šiandien ji yra ir biologų, ir lingvistų, ir kognityvistų, ir informacinių technologijų žinovų mokslinių tyrimų objektas. Muzika šiuolaikinio mokslo kontekste – tai mokslo tyrimų vertas ir dar nepažintas žmogaus būties fenomenas. Todėl muzikologų vaidmuo šių tyrimų akivaizdoje išaugo kaip niekada. Atsirado reali ir labai perspektyvi tarpdalykinio bendradarbiavimo tarp humanitarinių ir tiksliųjų mokslų galimybė. Dėl kognityvinės revoliucijos menkai fundamentaliųjų mokslų pasaulyje žinoma muzikologija tapo naujausių kognityvinių mokslų dėmesio centru tiriant pačius įvairiausius žmogaus kognityvinių gebėjimų aspektus, tokius kaip lūkesčiai, emocijos, suvokimas, dėmesys, atmintis, mąstymas, todėl muzikologų bendradarbiavimo su tiksliųjų mokslų atstovais poreikis šiandien yra itin didelis.

Tikėtina, kad kognityviniuose moksluose išskirtinis dėmesys muzikai yra susijęs su faktu, jog muziką, kaip ir kalbą, turi visos pasaulio tautos. Kadangi būtent kalba, jos funkcionavimo ypatumai ir reikšmė žmogaus evoliucijoje yra vienas karščiausių kognityvistų tyrimų objektų, natūralu, kad lygiagrečiai su kalba evoliucionavusi ir daug bendra su ja turinti muzika sulaukė ypatingo kognityvistų dėmesio. Šis dėmesys grindžiamas hipoteze, kad muzika kažkokiu būdu yra tokia pat svarbi žmogaus evoliucijoje kaip ir kalba. Todėl greičiausiai neteisūs tie, kurie teigia, kad muzika yra nereikšmingas žmogaus evoliucijos faktas, kad jos vaidmuo apsiribojo tik hedonistinių poreikių tenkinimu, kurį, pasak Steveno Pinkerio, galima pavadinti malonumą teikiančiu „varškės pyragaičiu" (Pinker 1997).

Grįžtant prie esminio šios publikacijos klausimo, „kas yra muzika?", dėmesio verta yra Philipo Dorrellio nuomonė. Jis teigia, jog muzika egzistuoja todėl, kad ją kuria,

atlieka ir jos klausosi žmonės. Kadangi žmonės yra gyvi organizmai, į klausimą, „kas yra muzika", atsakyti galima tik tiriant žmogų, t. y. biologines žmogaus savybes[13]. Jo sukurta pirminių stimulų teorija (*Super-Stimulus Theory*) yra grindžiama hipoteze, kad žmogaus gebėjimas suvokti muziką yra prisitaikymas suvokti *kažką*, kas, labiausiai tikėtina, yra tam tikri *kalbos* elementai ar aspektai. Šios mintys iš dalies patvirtina vadinamąją „įkūnytos sąmonės" filosofiją, kuri teigia, kad žmogaus proto veikla yra neatsiejama nuo išorinių fizinių stimulų. Pastarieji objektyviai veikia kūną – tiesioginį informacijos teikimo protui įrankį.

Apibendrindami muzikologijos transformacijas moderniųjų mokslų kontekste matome, kad šiandien aktualiausi yra klausimai, susiję su mėginimu suprasti, kaip veikia žmogaus protas, kai jis pažįsta pasaulį, ir koks vaidmuo čia tenka muzikai. Pažinimo teorija tiria ir aiškina vyksmus, formuojančius žmogaus sąmonę, – gebėjimą jausti, prisiminti, suprasti, mąstyti, t. y. atitinkamai apdoroti informaciją, vertinti reiškinius, spręsti problemas, daryti sprendimus ir veikti. Tai yra kognityviniai (pažintiniai) žmogaus gebėjimai, susiję su protine veikla, kurią valdo smegenys.

Tačiau žinome, kad žmogus pažįsta pasaulį ne tik racionaliai. Patirtis rodo, kad žmogus geba kurti, daryti sprendimus ir atrasti naujas žinias kliaudamasis pasąmone ir intuicija. Sąmoningumo ir pasąmonės, konkretybių ir abstrakcijų, racionalumo ir intuicijos tyrimų jungimas pažinimo teoretikus skatina tyrimus grįsti itin plačiais kontekstais, aprėpiančiais praktiškai visą žmonijos pažinimo lauką – nuo filosofijos, matematikos, kalbos, meninės kūrybos, biologijos, medicinos ir kt. iki informacinių technologijų ir dirbtinio intelekto. Taigi kognityviniai mokslai iš esmės tapo žmogaus proto mokslais, tiriančiais, kaip veikia žmogaus smegenys jam apdorojant informaciją – stebi, jaučia, prisimena, mąsto, bendrauja, kuria.

Marco Lemano teigimu, moderniajame moksle sistemų muzikologija, turinti didelį teorinių sistemų, pagrįstų muzikinių struktūrų analize ir interpretacija, bagažą, dar negali atsakyti į klausimus, kuriems būtini kompleksiniai tyrimai. Tačiau ji yra svarbiausia jungiamoji tarpdalykinių tyrimų grandis, teikianti informaciją naujam požiūriui ir kitokiai metodologijai. Tokia patirties ir inovacijų sąjunga gali duoti puikių rezultatų ieškant galimybių užpildyti turimą semantinę duobę. Panašią mintį randame Anja Volk ir Aline Honingh publikacijos išvadose (Volk, Honingh 2012); čia nagrinėjant matematinių metodų taikymą muzikos tyrimuose teigiama, kad tarpdalykiniai muzikos tyrimai yra iššūkis, atveriantis perspektyvias galimybes tyrinėti muziką kaip kompleksinį fenomeną ir kaip fundamentalią žmogaus savybę.

13 Prieiga per internetą: http://whatismusic.info/

Išvados

Fizikai tiria *pasaulį, kuris yra*. Muzikologai tiria *pasaulį, kurį sukūrė ir kuria žmogus*. Muzika ir fizika yra panašios neišsemiamomis atradimų galimybėmis, bet skiriasi reiškinių, kuriuos tiria, prigimtimi. Jeigu galima prognozuoti, kad fizinio pasaulio pažinimas yra baigtinis, tai muzikos pasaulio pažinimas yra begalinis, nes mes nežinome, ką sukursime rytoj.

Nikki Moran nuomone (Moran 2014), muzika yra dinamiškas ir kompleksiškas fenomenas, kaip ir pati visuomenė, be kurios ji negalėtų egzistuoti. Tačiau muzika visų pirma yra žmogaus praktinės veiklos reiškinys, todėl jo tyrimai privalo būti pagrįsti atitinkamais duomenimis ir sisteminiais tyrimų metodais. Kadangi tokie tyrimai savo prigimtimi yra tarpdalykiniai, pirmiausia reikėtų išsiaiškinti ontologinius klausimus, susijusius su muzikinės veiklos prigimtimi. Neatsakę į klausimą, *kas yra muzika*, nežinosime, *kaip mokyti muzikos*, kaip ugdyti klausytojų skonį, kaip integruoti muziką į žmogaus intelekto struktūrą taip, kad ji skambėtų kaip gyvybiškai būtinas obertonas darniame žmogaus intelekto harmonijos skambesyje.

Įteikta 2015 06 05
Priimta 2015 11 22

LITERATŪRA

Ambrazevičius, R. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai*. Kaunas: KTU leidykla Technologija, 2008.

Blacking, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

Bruveris, J. Muzikologija. *Muzikos enciklopedija*. T. 2. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003.

Dorrell, Ph. *What is Music? Solving a Scientific Mystery.* Prieiga per internetą: Lulu.com., 2004–2005.

Helmholtz, H. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (1863). New York: Dower, 1954.

Honing, H. The comeback of systematic musicology: New empiricism and the cognitive revolution. *Tijdschrift voor Muziektheorie* [Dutch Journal of Music Theory], 2004, 9(3), p. 241–244.

Huron, D. The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age. Ernest Bloch Lectures, 1999. Prieiga per internetą: http://www.musiccog.ohio-state.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html.

Kuznecovas, B. *Einšteinas*. Vilnius: Mokslas, 1984.

Leman, M. Systematic musicology at the crossroads of modern music research. *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Ed. A. Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, p. 89–115.

Meyer, L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Moran, N. Social implications arise in embodied music cognition research which can counter musicological "individualism". *Frontiers in Psychology / Cognitive Science*, 2014, 5, 1–10.

Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija. Sud. R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Pinker, S. *How the Mind Works.* Penguin Books, 1998.

Povilionienė, R. *Musica Mathematica. Tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.

Seashore, C. E. *The Psychology of Musical Talent*. New York: Silver Burdett, 1919.

Volk, A.; Honingh, A. Mathematical and computational approaches to music: challenges in an interdisciplinary enterprise. *Journal of Mathematics and Music*, 2012, 6(2), 73–81.

Music and the Transformation of Musicology in the Context of the Cognitive Sciences

SUMMARY. In the end of the 20th century, one notices a distinctive turn of musicology from analysing musical objects to investigating musical processes. The sound of music, the listener, as well as the performer, become the objects of research. This transformation has mostly influenced the field of systematic musicology (a term suggested by Adler), the representatives of which have started raising questions about the qualities of music as an acoustic, psychological and cognitive phenomenon. Works by Lithuanian musicologists are methodologically rather isolated, a situation that can be explained by the historical establishment of a Russian musicological tradition. As the studies of Western musicologists demonstrate, the objects, tendencies and methodologies of music research are in constant flux and renewal, they sensitively react to the expectations of the society, development of scholarly thought and changes in cultural life. The present article discusses the most distinctive tendencies and methodological changes of musicology during the last 50 years that were related to the development of the cognitive sciences. The potential perspectives for the research of the art of music are revealed that could enrich Lithuanian musicology with new insights and help escape the restraints of the existing tradition.

KEYWORDS:
music, musicology, music cognition, cognitive science.

Julius Štarka: nepelnytai pamirštas dirigentas ir pedagogas

Egidijus KAVECKAS
Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje pasitelkiant istorinį bei komparatyvistinį tyrimo metodus gvildenama vieno iš lietuvų chorvedybos mokyklos pradininkų, žymaus XX a. pirmosios pusės chorvedžio Juliaus Štarkos meninė ir pedagoginė veikla. Aktyviuoju veiklos laikotarpiu Štarka ne tik vadovavo profesionaliausiems Lietuvos chorams, bet ir suformavo profesionalios chorvedybos pagrindus, kuriuos buvę mokiniai pratęsė ir tokiu būdu padėjo įsitvirtinti bei skleistis Juliaus Štarkos pedagoginei mokyklai Lietuvoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: dirigavimas, choras, pedagoginė mokykla, chorvedys, darbo su choru metodika, interpretacija, valstybės teatras, koncertas, vyrų choras, repertuaras, pedagogika.

Aktyvios veiklos Lietuvoje metais (1919–1944) Julius Štarka (1884–1960) buvo žinomas ir gerbiamas chorvedys ne tik laikinojoje sostinėje (Kaune), visoje Lietuvoje, bet ir užsienio šalyse. Jis pagarsėjo kaip vienas pirmųjų **profesionalių** chorvedžių (dirigento išsilavinimą įgijo Varšuvos muzikos institute 1911–1913 m.), sukūręs geriausius to meto valstybėje chorus ir jiems vadovavęs, taip pat dirbęs pedagoginį darbą rengiant jaunuosius Lietuvos dirigentus. Tačiau gal todėl, kad 1944 m. emigravo į Vakarus, o gal dėl to, kad apie Štarką yra likę labai mažai informacijos, šiandien jis pamirštas ir nepakankamai įvertintas.

Juozas Naujalis (1869–1934) vertinamas už darbą rengiant pirmuosius vargonininkus-chorvedžius, už chorvedybos veiklą ir chorinę kūrybą, nors kaip dirigentas jis buvo savamokslis ir nelabai išraiškingas[1]. Panašiu metu iškilo ir kitas chorų organizatorius, dirigentas Stasys Šimkus (1887–1934). Jo buvo pilna visur: 1923 m. jis įkūrė Klaipėdos muzikos mokyklą (vadintą ir Klaipėdos konservatorija, *Memeler Konservatorium*

1 Tokią straipsnio autoriaus nuomonę suformuoja pirmųjų Lietuvos dainų švenčių, vykusių 1924, 1928 ir 1930 m., vaizdinė medžiaga, taip pat atsiliepimai tuometinėje spaudoje apie Dainų švenčių dirigentus ir amžininkų prisiminimai (pvz., Juozo Karoso „Žymesnieji choro dirigentai – lietuviai“, 1965).

für Musik)[2], kurioje, suformavęs simfoninį orkestrą, per šešerius gyvavimo metus surengė daugiau kaip 100 koncertų (Narbutienė 2009: 58). Šimkus pirmasis parengė spaudai M. K. Čiurlionio kūrinius – 1925 m. pasirodė jo redaguoti pirmieji Čiurlionio fortepijoninės muzikos rinkinėliai (ibid.: 56). Kartu su Naujaliu Šimkus buvo vienas aktyviausių Pirmosios dainų šventės (1924) organizatorių ir drauge su Štarka tikrino Lietuvos provincijų chorus. Šimkus pagarsėjo ir savo organizuojamais „klojimų vakarais", kuriuose būta įdomių atsitikimų. Konradas Kaveckas (1905–1996) prisiminimuose rašo, kad jam pats Šimkus yra pasakojęs ne vieną kuriozišką atsitikimą apie tų „klojimų vakarų" kokybę (didesnę jų programos dalį užimdavo vaidinimai ir tik pabaigoje choras padainuodavo keletą paprastų dainelių) ir organizavimo motyvus, pagrįstus finansiniais sumetimais.

> „Man [Konradui Kaveckui – *E. K.*] patsai kompozitorius Stasys Šimkus yra pasakojęs, kad beruošiant vieną vakarą nespėjęs padaryti jungtinės repeticijos (jungtinis choras turėjo susidaryti iš trijų apylinkės chorų), jis pasitikėjęs geru chorų paruošimu ir po vaidinimo sustatęs dainininkus, toną padavęs ir užsimojęs batuta. 'Kad gi jie man ryktelėjo visai ne į toną ir matau, kad bus visai blogai. Aš tik su batuta čiaukšt per lempos stiklą. Staiga tamsu pasidarė visame kluone, o aš nuo improvizuotos scenos greičiausiai prie kasos ir sugriebęs pinigus ištrūkau savais keliais'" (Kaveckas 1964: 1–2).

Turime paminėti ir Šimkaus bendraamžį chorų organizatorių, dar vieną chorinio sąjūdžio vedlį Nikodemą Martinonį (1887–1957). Jis vienas pirmųjų Kauno konservatorijoje pradėjo bent kiek sistemingiau mokyti chorinio dirigavimo, tačiau jo, kaip dirigento, veikla buvo susijusi tik su mėgėjų kolektyvais, tad ir pasiekta atlikimo kokybė visada buvo ribota. Be to, dirigentas Martinonis taip pat buvo savamokslis[3].

Taigi kodėl Julius Štarka, vienas profesionaliausių to laikotarpio chorvedžių, šiandien enciklopedijose minimas tik keliomis pastraipomis? Šio straipsnio puslapiuose pamėginsime bent minimaliai atskleisti Štarkos kaip chorvedžio profesionalumą, jo dirigavimo ypatybes ir esminius pedagoginės dirigavimo mokyklos principus, kurie turėjo įtakos Lietuvos chorinio meno raidai.

2 Klaipėdos muzikos mokykla, gyvavusi 1923–1939 m., buvo vadinama konservatorija remiantis vokiška tradicija. 1928 m. tuometinis mokyklos direktorius J. Žilevičius savo raštuose argumentavo, kad mokyklą vadinti konservatorija Šimkui leidęs švietimo ministras L. Bistras ir kad Klaipėdos muzikos mokykla dirba pagal Vakarų Europos konservatorijų programas (J. Žilevičiaus raštas Švietimo ministerijos specialiojo mokslo tarėjui, 1928, gegužės 25, *LCVA*, f. 161, ap. 1, b. 90, l. 22). Tačiau Švietimo ministerija įsakė pakeisti Klaipėdos muzikos mokyklos dokumentuose, antspaude bei oficialiuose firminiuose blankuose buvusį žodį „konservatorija".

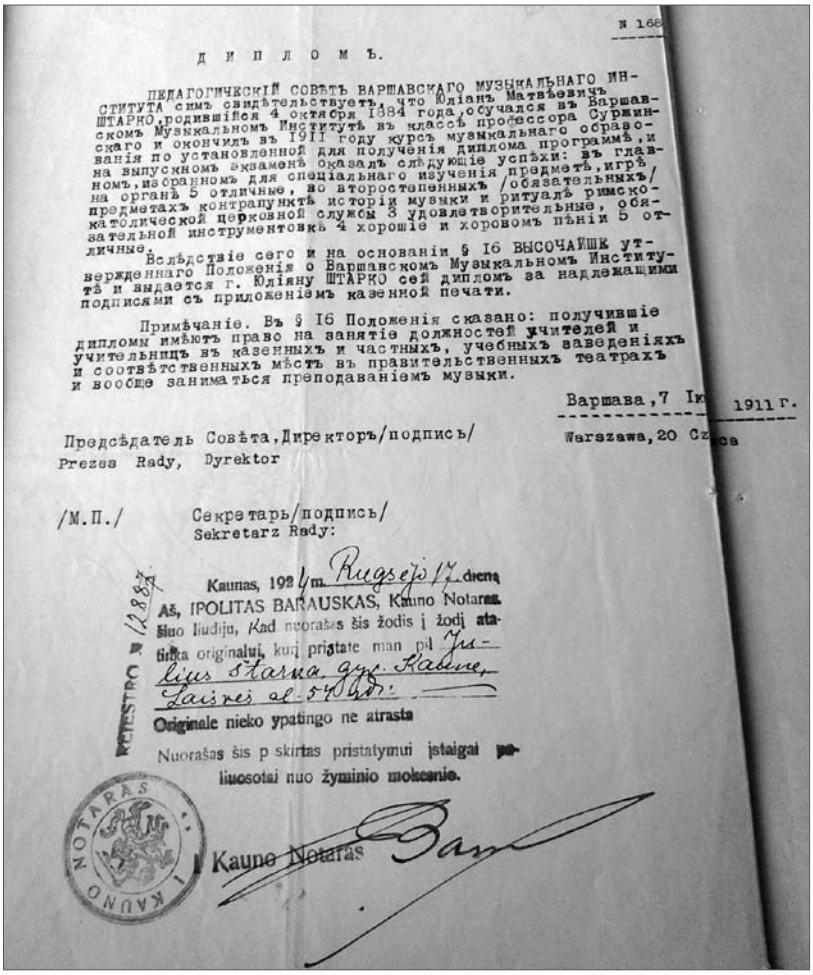
3 1906–1908 m. Martinonis mokėsi Naujalio vargonininkų kursuose Kaune, o 1915–1925 m. su pertraukomis vargonų meno žinias gilino Maskvos valstybinėje P. Čaikovskio konservatorijoje pas profesorius Borisą Sabanejevą, Liudviką Betingą ir Aleksandrą Gedikę. Dirigavimo oficialiai niekur nesimokė.

1 pav. Julius Štarka (portretinė nuotrauka, apie 1930). *LLMA*, f. 355, ap. 1, b. 434

1884 m. gimęs Liolių kaime (Kėdainių r.), su tėvais Štarka 1892 m. atvyko į Kauną. Pirmąsias chorvedybos žinias jis gavo iš Naujalio: „būdamas dvylikos metų [1896 m. – *E. K.*] pradėjo giedoti Kauno Katedros chore, kuriam vadovavo Naujalis“[4] (Zubrickas 1999: 621), o kartais net „pavadavo savo mokytoją prie katedros vargonų, dalyvavo jo vedamuose choruose ir ano prieškario kauniškės „Dainos“ kultūriniame bei teatriniame veikime“ (Santvaras 1960), taigi rimtai ruošėsi eiti profesionalaus muziko keliu. 1906 m. Štarkos susitikimas su vaikystės draugu Šimkumi buvo tarsi naujo etapo profesionalumo link pradžia. Štarka atsiminimuose rašė: „kai 1906 m. Varšuvos konservatorijos mokslo metams pasibaigus jis [Stasys Šimkus – *E. K.*] atvažiavo į Lietuvą atostogų, susitikom Kaune, ir pirmieji jo žodžiai buvo: ‘Tai dar sėdi Kaune? Pasistenk nugalėti kliūtis. Atostogoms pasibaigus – grįžtu į Varšuvą. Pasiruošk kelionei – važiuosim kartu’“ (Jakubėnas 1994: 1089). Tad jau 1907–1911 m. Štarka, Šimkaus paragintas ir pastūmėtas, studijavo Varšuvos muzikos institute (*Instytut Muzyczny w Warszawie*), kuriame baigė Mieczysławo Surzyńskio (1866–1924) vargonų klasę. Pas tą patį profesorių dar dvejus metus (1911–1913) studijavo kompoziciją ir dirigavimą.

Magdalena Dziadek straipsnyje „Varšuvos muzikos institutas kaip M. K. Čiurlionio meninio formavimosi aplinka“ nušviečia Varšuvos muzikinę kultūrą ir pristato Varšuvos muzikos instituto mokymo strategiją. Pasak Dziadek, muzikos instituto tikslas buvo „išugdyti gerus muzikantus, ypač mokytojus, sugebėsiančius išvystyti plačią visuomeninę veiklą“ (Dziadek 2013: 111). Kaip matome, instituto tikslas – ne virtuozų, bet pedagogų rengimas. Tokie mokyklos tikslai atsispindėjo ir 1911 m. Štarkos gautame diplome (2 pav.), kuriame konstatuojama jį įgijus vargonininko specialybę; pažymima, kad lankė papildomas (privalomas) disciplinas: kontrapunkto elementų, muzikos istorijos ir ritualinės Romos katalikų bažnyčios tarnybos, taip pat privalomą instrumentą ir chorinį

4 Tuo metu Naujalis jau buvo grįžęs po šešis mėnesius trukusių studijų Rėgensburge (1894 m. sausio 15 d. – liepos 15 d.). Jis perorganizavo Katedros chorą, moterų balsus pakeisdamas berniukų balsais, pakeitė buvusį repertuarą įtraukdamas Giovanni Pierluigi da Palestrinos, Orlando di Lasso, Francesco Soriano, Tomáso Luis de Victorios ir kitų kompozitorių mišias bei motetus.



№ 168

Д И П Л О М Ъ.

ПЕДАГОГИЧЕСКІЙ СОВѢТЪ ВАРШАВСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИНСТИТУТА симъ свидѣтельствуетъ, что Юліанъ Матвѣевичъ ШТАРКО, родившійся 4 октября 1884 года, обучался въ Варшавскомъ Музыкальномъ Институтѣ въ классѣ профессора Сурминскаго и окончилъ въ 1911 году курсъ музыкальнаго образованія по установленной для полученія диплома программѣ, и на выпускномъ экзаменѣ оказалъ слѣдующіе успѣхи: въ главномъ, изобразительномъ для спеціальнаго изученія предметѣ, игрѣ на органѣ 5 отличные, во второстепенныхъ /обязательныхъ/ предметахъ контрапунктѣ исторіи музыки и ритуалѣ римско-католической церковной службы 3 удовлетворительные, обязательной инструментовкѣ 4 хорошіе и хоровомъ пѣніи 5 отличные.

Вслѣдствіе сего и на основаніи § 16 ВЫСОЧАЙШЕ утвержденнаго Положенія о Варшавскомъ Музыкальномъ Институтѣ и выдается г. Юліяну ШТАРКО сей дипломъ за надлежащими подписями съ приложеніемъ казенной печати.

Примѣчаніе. Въ § 16 Положенія сказано: получившіе дипломы имѣютъ право на занятіе должностей учителей и учительницъ въ казенныхъ и частныхъ, учебныхъ заведеніяхъ и соотвѣтственныхъ мѣстъ въ правительственныхъ театрахъ и вообще заниматься преподаваніемъ музыки.

Варшава, 7 Ін 1911 г.
Warszawa, 20 Czerwca

Предсѣдатель Совѣта, Директоръ/подпись/
Prezes Rady, Dyrektor

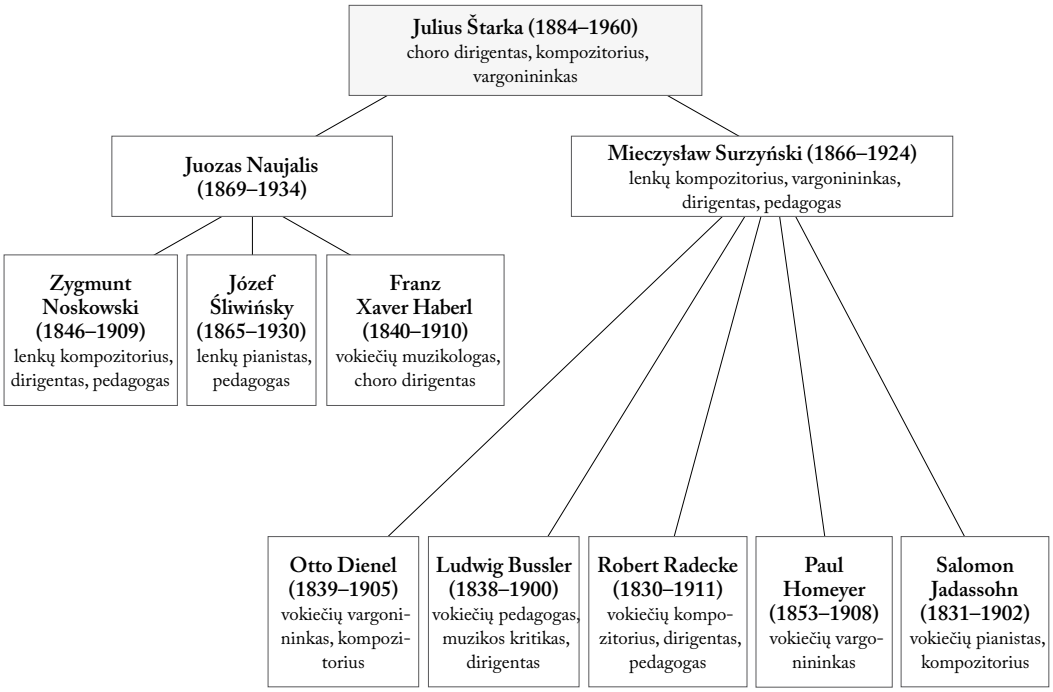
/М.П./ Секретарь/подпись/
Sekretarz Rady:

Kaunas, 192 m. Rugsėjo 17 dieną
Aš, IPOLITAS BARAUSKAS, Kauno Notaras
šiuo liudiju, kad nuorašas šis žodis į žodį atitinka originalui, kurį pristate man pil. Julius Štarka gyv. Kaune, Laisvės al. 54 Nr.
Originale nieko ypatingo ne atrasta
Nuorašas šis p skirtas pristatymui įstaigai paliuosotai nuo žyminio mokesnio.
REJESTRO № 12887
KAUNO NOTARAS
Kauno Notaras

2 pav. Juliaus Štarkos Varšuvos muzikos institute gautas diplomas, 1911. *LLMA*, f. 89, ap. 1, b. 1

dainavimą. Diplomas suteikė teisę dirbti valstybiniuose teatruose ir mokyti muzikos valstybinėse bei privačiose mokymo įstaigose ir kitais būdais.

Kadangi Štarka pirmąsias žinias apie dirigavimą gavo iš Naujalio, o vėliau (1911–1913) jas pagilino dvejų metų trukmės studijose Varšuvos muzikos institute pas Mieczysławą Surzyńskį, grafiškai pavaizduotos Štarkos chorvedybos mokslo ištakos (3 pav.) rodo, jog Surzyńskis iš Berlyno ir Leipcigo konservatorijų į Lenkiją atsivežė gilias, beveik jokių kitų kultūrų nepaveiktas vokiško muzikavimo tradicijas. Tad Štarkai dirigen-



3 pav. Juliaus Štarkos pedagoginės dirigavimo mokyklos medžio šaknys (sudarė E. Kaveckas, 2014)

tui tiek per Surzyńskį, tiek (iš dalies) per Naujalį buvo perduota vokiška muzikavimo tradicija, kuri siekia net Louiso Spohro[5] laikus.

Boleslovas Zubrickas, Vladas Jakubėnas, Stasys Santvaras rašo, kad po studijų Varšuvoje Štarka į Lietuvą negrįžo, bet dėl žmonos Pranės ligos apsigyveno Kaukaze, Tbilisyje; čia bebūnant prasidėjo Pirmasis pasaulinis karas ir teko pasilikti ilgesnį laiką. Pasak Jakubėno, Štarka ten „vertėsi fortepijono pamokomis, dviejose mokyklose dėstė dainavimą[6] ir vienoj bažnyčioj grojo trumpųjų pamaldų metu“ (Jakubėnas 1994: 1089). 1918 m. rudenį su šeima grįžo į Vilnių, o 1919 m. persikėlė į Kauną. Taigi tėvynėje atsirado tuo metu, kai Lietuvai jo mokslas ir patyrimas buvo labai reikalingi ir reikšmingi.

5 Louisas Spohras vienas pirmųjų rašė apie dirigavimo techniką, taip pat pateikė dirigavimo schemų modelius savo knygoje *Violin Schule* (1832) (Galkin 1988: 278).

6 Štarka turėjo labai gražaus tembro stiproką baritoną ir skambų falcetą (Yla 1981: 13).

Kaune Štarka iš karto ėmėsi mėgstamos[7] veiklos: suorganizavo „apie 50 asmenų mišrų chorą[8], kuris po kelių mėnesių darbo, 1919 m. pavasarį jau koncertavo Kauno Rotušės salėje. Vėliau choras dainavo Kauno teatre, Liaudies namuose, Tilmanso salėje ir kitur“ (Jakubėnas 1994: 1089). Santvaras prisimena, kad choro meninis lygis „iš karto prašoko visas viltis“, o „Štarkos vardas spaudoj ir visuomenėj pradėtas minėti su nuostaba ir pagarba“ (Santvaras 1960: 9). Besikuriant Valstybės operai (tuometinė „Vaidykla“), Štarkos choras ir bendrą Lietuvos chorų lygį pranokstantis jo profesionalumas buvo pastebėtas organizacinio komiteto kaip tinkamiausias ir, atrinkus geresniuosius dainininkus, buvo integruotas į trupės sudėtį. Pats maestro buvo pakviestas eiti Valstybės operos chormeisterio pareigas, kuriose dirbo iki 1944 m. emigracijos.

Vladas Jakubėnas, vienas aktyviausių XX a. pirmosios pusės Lietuvos muzikinio gyvenimo kritikų ir metraštininkų, teigė: „operos choras – tai Štarka“ (Jakubėnas 1994: 1087), kitaip tariant – Štarkos griežti reikalavimai ir nenuilstamas darbas skambesiui uždėdavo aiškų meninį antspaudą. Pasak Jakubėno, teatro choras buvo pasiekęs tokį aukštą meninį lygį, kad „galėjo drąsiai konkuruoti su didžiausių pasaulio centrų operos chorais“ (ibid.). Žinoma, choro meninei brandai turėjo reikšmės ne tik pajėgūs balsingi dainininkai, bet ir dirigento profesionalumas. Jo darbui su choru ir kūrinių interpretacijai buvo būdingos šios ypatybės:

- tikslus kompozitoriaus partitūros nuorodų įvykdymas;
- preciziškai paruoštos ir „nušlifuotos“ kūrinių partijos;
- aiškus ir pagrįstas interpretacinis planas;
- aukštos vokalinės kultūros siekis.

B. Zubrickas pažymi, kad, „be pagrindinio darbo teatre, choras buvo kviečiamas giedoti Kauno bažnyčiose, dalyvauti kultūriniuose renginiuose“ (Zubrickas 1999: 621), neretai dainuodavo teatre įvairių jubiliejų ir kitomis progomis. Jakubėno teigimu, „vadovaujantieji Lietuvos muzikai kartais prikišdavo operos chorui, kad jis nepastato kasmet po kokią pasaulinę oratoriją ar nesuruošia dažniau *a cappella* koncertų, išmokdamas sunkiuosius mūsų kompozitorių veikalus“, tačiau „J. Štarka teisindavosi, kad choras esąs per daug apkrautas eiliniu operos darbu ir sunku surasti laiko“ (Jakubėnas 1994: 1087–1088). Be abejonės, ši priežastis galėjo būti viena iš pagrindinių, nes iki 1940 m. sovietų okupacijos Valstybės opera parodė 42 kompozitorių 61 veikalą (Bruveris 2009: 126).

7 Jakubėno straipsnyje „Juliaus Štarkos 70 m. sukaktuves minint“ pacituoti Štarkos žodžiai: „ne kartą iš choro koncerto eidamas namo mąsčiau lyg sakydamas sau: toj srity, jaučiu, ir aš šį tą padaryčiau“ (Jakubėnas 1994: 1089) tarsi patvirtina, kad Štarką labiausiai domino chorinė muzika.

8 Pasak Armino, „choro branduolį sudarė iš provincijos atsikėlę vargonininkai“ (Arminas 1998: 64).

Kartais Štarka koncertuodavo su vyrų choru[9]. Tiesa, tie koncertai būdavo reti, tačiau, kaip rašo Jakubėnas, „pasižymėdavo nepaprastu grožiu" (Jakubėnas 1994: 1088). 1932 m. korespondentė Paulina Valavičiūtė *Lietuvos aide* referuoja apie Kauno Įgulos bažnyčioje gegužės 19 d. įvykusį vyrų choro religinių kūrinių koncertą. Žurnalistė pažymi, kad „kiekvienas kūrinys buvo aukštai meniškai išpildytas, atatiko jo stiliui ir nuotaikai bei verčia pabrėžti J. Štarkos didelį talentą choro mene" (Valavičiūtė 1932: 8). Verta paminėti ir 1937 m. balandžio 24 d. įvykusį vyrų choro koncertą, kurio įspūdžius kritikas Jakubėnas apibendrino tokiais žodžiais: „jei gali būti kalba apie reprezentacinį mūsų chorą, galintį atstovauti mums bet kur užsieniuose, tai čia turime tikrai tinkamą kandidatą. Jau dabar <...> patyrėme jį esant pasiekusį taip aukšto meniško lygio, kad tam tikrose srityse galima kalbėti net apie tobulumą" (Jakubėnas 1937: 3). Minimo vyrų choro branduolį sudarė Valstybės teatro choro dainininkai, tad dėl šios priežasties buvo apeliuojama į „mėgėjų choro" statusą, tačiau vėliau Jakubėnas komentuoja, kad „jeigu didesnė choristų pusė yra profesionalai, tai vis dėlto su likusiąja, iš mėgėjų susidedančia, dalimi privalėjo būti atliktas milžiniškas ir imponuojąs darbas, kad pasiektų tokio pilno skambesio išlyginimo, tokio kolektyvo susiliejimo į vieną darnų organizmą" (ibid.).

Iš spaudos galime susidaryti įspūdį ir apie Štarkos dirigavimo manierą. Manualinės technikos ypatybes atspindi recenzijos, atsiradusios po 1924 m. įvykusios pirmosios Dainų šventės, tuo metu vadintos „Dainų diena". Pirmoji Dainų šventė buvo suorganizuota per stebėtinai trumpą laiką (šešis mėnesius), tad repertuaras bendram chorui, pasak Juozo Žilevičiaus, buvo renkamas kuo lengvesnis, „imant pagrindan prisiųstų chorų repertuarus" (Žilevičius 1924: 5). Skubiai per spaudą kreiptasi į chorus ir dainininkus, atspausdintas repertuaras (likus penkiems mėnesiams), paskelbta chorų registracija. Paraiškas padavė 97 chorai (3 650 dainininkų). Paskutinį mėnesį prieš šventę du jos vyriausieji dirigentai – Šimkus ir Štarka – važinėjo po miestelius ir tikrino chorus (Arminas 1998: 90). Iš viso Dainų šventėje dalyvavo 86 kolektyvai su 3 000 dainininkų (Bružas 1924: 13). Jungtiniam chorui dirigavo Naujalis, Šimkus ir Štarka. Apie pastarąjį ypač gerai buvo atsiliepta spaudoje.

Jėkubs Vitolins (Jēkabs Vītoliņš) žurnalo *Latvijas Vestnesis* Nr. 191 rašė: „Julius Štarka, operos chormeisteris, vienas žymiausių chorų vedėjas Lietuvoje, kurio choras Kaune skaitomas geriausiu, turėjo, kaipo jungtinių chorų dirigentas, puikiausius pasisekimus, švelniais estetiniais bruožais, sveika interpretacija, ryškia išraiškos linija" (Vitolins 1924: 2). Dar išsamiau apie Štarkos dirigavimą ir jo asmenybę atsiliepia Bruzubardsas: „Koncertą užbaigė dirigentas Julijus Štarka eile liaudies dainų. Štarka Lietuvos valstybės operos chorvedys

9 Choro pavadinimo nei spaudoje, nei mokslinėje literatūroje neteko aptikti; reklamose dažniausiai būdavo skelbiama „J. Štarkos vyrų choras".

ir choro dirigavime pasiekęs griežto technikinio griežtumo. Jam vedant choras jaučiasi drąsiausiai. Nebijota didesnių garsų laipsniavimo ir niuansų. Štarkos pasiekimai galės kelti lietuvių chorų vystymąsi, dėl to geistina, kad tas žymusis dirigentas vadovautų ne vien Kauno, bet ir visos Lietuvos chorų vystymąsi" (Bruzubards 1924: 4). Žurnalisto iš Latvijos prognozės išsipildė, nes jau 1924–1925 mokslo metais Kauno muzikos mokykloje Štarkai vadovaujant pradėjo veikti choro klasė. „Ledlaužio" darbas jam atiteko ir 1926–1927 m., kai toje pačioje mokykloje buvo atidaryta chorvedžių klasė (Gruodis 1931: 26).

Pažvelgę į Štarkos tarnybos eigą Kauno muzikos mokykloje, vėliau Kauno konservatorijoje, matome, kad kaip choro vadovas jis dirbo visus trylika metų (1924–1937), o kaip chorvedžių klasės vedėjas – **tik vienerius** (1926–1927), likusius trejus metus (1937–1940) jam buvo paskirta vesti privalomojo fortepijono pamokas. Paskaičius įvairiausių spaudos atsiliepimų apie Štarkos darbo rezultatus, prilyginamus „tobulybei", apie dirigavimo techniką, buvusią „griežto technikinio griežtumo" (kitaip tariant, ji buvo labai aiški, tiksli ir tvarkinga, arba **moderni**), apie puikų stiliaus suvokimą ir kitas Štarkos kaip dirigento teigiamas savybes, kyla klausimas: kodėl šis tuo metu neabejotinai profesionaliausias chorvedys tik metus dirbo mokytoju (dėstytoju), ugdydamas jaunuosius Lietuvos chorvedžius? Juk net Latvijos spaudoje su Štarka buvo siejama lietuvių chorinės kultūros vystymosi bei chorvedžių ugdymo perspektyva.

Mūsų tyrimas iškelia kelis galimus atsakymus. Pirma, Štarka buvo ramus, inteligentiškas ir kuklus žmogus. Siauroje Kauno muzikos mokyklos terpėje kildavo profesinių ginčų. Štarkai įsivėlus į konfliktą su kolega Martinoniu, garsėjusiu smarkiu temperamentu ir tiesmukumu, pastarasis tiesiog „išplėšė" šios disciplinos mokymą iš Štarkos ir taip lietuvių chorinei kultūrai padarė nepataisomą žalą. Tokį faktą paliudija ir Jonas Nabažas (1907–2002), dienoraščių puslapiuose stropiai fiksavęs savo dienotvarkę, reikšmingiausius gyvenimo įvykius ir atsiminimus. Viename iš jų jis apibūdina chorvedybos kursą Kauno muzikos mokykloje: „Po susikirtimų Martinonio su Štarka Martinonis perėmė dėstymą, o Štarka išėjo. Martinonis, neseniai grįžęs iš Rusijos, pasišovė dirbti su 'mandria programa'" (Markeliūnienė 2007: 40). Tiesa, šiuo klausimu Martinonį greičiausiai palaikė ir nuo 1927 m. Kauno konservatorijos direktoriumi paskirtas Juozas Gruodis (1884–1948), beje, Štarkos bendraamžis. Su Gruodžiu Martinonį siejo draugystė dar nuo Maskvos konservatorijos laikų. Artimus Gruodžio ir Martinonio santykius bei Martinonio diplomatišką repertuaro formavimo strategiją pastebėjo ir net kartais pašiepdavo tuometinė spauda. Štai Juozas Karosas (1890–1981) savo atsiminimuose „Mūsų žymesnieji choro dirigentai" (1966) rašo:

> „Martinonis Gruodžiui turėjo tam tikrų sentimentų, gal net tam tikros diplomatijos. Gruodis buvo Muzikos mokyklos direktorius, vėliau konservatorijos direktorius. Ne

paslaptis, kad J. Gruodis buvo jautrus jo kūrinių atlikėjams. Dėl šių ar kitokių priežasčių vienu metu Šaulių choro koncertų programos daugumoje užimdavo J. Gruodžio dainos. Kada J. Gruodis 1937 m. išėjo iš konservatorijos direktoriaus pareigų, o jo vieton atėjo K. V. Banaitis, irgi kompozitorius, tai satyrinis laikraštis „Kuntaplis" paskelbė, kad Šaulių choras keičiąs repertuarą. Supraskite, bus dainuojamos K. V. Banaičio dainos" (*LLMA*, f. 410, ap. 3, b. 257, p. 32).

Taigi galime daryti išvadą, kad greičiausiai dėl Kauno muzikos mokykloje vykusių vidinių intrigų Lietuvos chorvedybos pamatus klojo ne pats geriausias šios srities specialistas. Vis dėlto pamėginkime atsakyti į dar du klausimus. Pirma – koks Štarkos, dirigento profesionalo ir pedagogo, indėlis į mūsų chorinio dirigavimo mokyklą? Antra – ar buvo jis pastebimas tarpukario Kauno muzikinio gyvenimo aplinkoje?

Matyt, kad taip, o jo kaip profesionalaus menininko autoritetas buvo gerai vertinamas Kauno muzikinio gyvenimo panoramoje. Pirmiausia tai rodo ne viena recenzija, teigiamai įvertinanti Štarkos chorvedybos pasiekimus (apie jo vadovaujamus Operos ir kitus chorus neparašyta nė vienos blogos recenzijos). Kad Štarkos nuomonė buvo reikšminga, liudija ir kvietimai prisijungti prie visų svarbių muzikinių organizacijų: 1920 m. Štarka buvo pakviestas į Lietuvių meno kūrėjų draugiją, jam buvo pavesta organizuoti chorus (Narbutienė 2009: 53). Tais pačiais metais jis ir jo vadovaujamas kolektyvas pakviesti prisijungti prie naujai kuriamos Operos vaidyklos veiklos, ten dirbo iki pat 1944 m., prieš pasitraukdamas į Vakarus (Bruveris 2009: 118–125). 1924 m. Štarka įtrauktas į organizacinį Dainų šventės komitetą, kartu jis buvo ir vyriausiasis šventės dirigentas. Tais pačiais metais Naujalis jį pakvietė vadovauti Kauno muzikos mokyklos chorui ir sukurti chorvedžių rengimo sistemą. Jonas Nabažas 1930 m. sausio 30 d. savo dienoraščiuose aprašė netgi jam pačiam nerealiai atrodžiusią svajonę: „Štarkos choras dainuoja mano dainelę scenoj, žmonės ploja bis. Aš tam chore taip pat dainuoju" (Markeliūnienė 2007: 70). Tokie „pasvajojimai" rodo Štarkos autoritetą tarp Kauno muzikų, o jo interpretacija ir chorinio skambesio kokybė buvo tapusi etalonu. Tai žavėjo daugumą tuometinių vargonininkų ir saviveiklinių chorų vadovų bei mokinių.

Tirdami Štarkos pedagoginę mokyklą ieškosime tęstinumo, kuris galėtų išryškėti išugdytuose mokiniuose. Į mūsų žvalgos akiratį pateks choro dirigavimo pedagoginės mokyklos sampratai būdingi dirigento ypatybių elementai: dirigavimo technika, repertuaro formavimo strategija, kūrinių interpretavimo stilistika, darbo su choru strategija ir pedagoginė praktika. Reikia paminėti, kad Štarkos pedagoginės mokyklos bruožai gerai išryškėja lygiagrečiai besirutuliojusios Martinonio pedagoginės mokyklos fone. Šiuos abu pedagogus daug kas siejo, taigi jie iš dalies galėtų būti sujungti vieno stambaus medžio „kamieno": abu dirigentai savo pedagoginių mokyklų „šaknyse" turėjo bendrą

vardiklį – mokytoją Juozą Naujalį; abu jie dirbo Kauno muzikos mokykloje, iš kurios išėjo pirmieji mūsų muzikai profesionalai, pirmieji bent minimaliai sistemingai parengti chorų vadovai ir dirigentai. Įdomūs ir jų bendrų mokinių paliudijimai: Konradas Kaveckas (1905–1996) ir Antanas Budriūnas (1902–1966) mokėsi pas abu pedagogus, tačiau iš jų atsiminimų galima susidaryti įspūdį, kad profesionalumo atžvilgiu tiek Kaveckui, tiek Budriūnui vis dėlto imponavo Štarka.

Kavecką[10] kaip dirigentą formavo labai daug ryškių pedagogų ir muzikų: Naujalis (vargonų specialybės mokytojas), Gruodis (spec. harmonijos ir instrumentacijos mokytojas), fortepijono mokytoja Liudmila Keželytė (1890–1963), *École Normale de Musique* mokyklos vargonų mokytojas Marcelis Dupré (1886–1971), *Schola cantorum* kompozicijos teorijos ir dirigavimo mokytojas Vincentas d'Indy (1851–1931). Nors chorvedžio dirigento amato išmoko iš Štarkos ir Martinonio, labiausiai tikėtina, kad Štarka, kaip dirigavimo specialistas, Kaveckui bus padaręs didesnę įtaką negu Martinonis. Tokį teiginį pirmiausia galima pagrįsti mokslo metais, praleistais stebint dirigentų veiklą ar mokantis pas vieną ir pas kitą pedagogą. Štai Kaveckas sėmėsi žinių iš Štarkos (nors ir netiesiogiai, mokėsi dirigavimo, manualinės technikos meno) visus šešerius metus (1922–1926 m. „Aušros" berniukų gimnazijos chore, 1923–1929 m. Kauno muzikos mokyklos chore)[11], o iš Martinonio – tik dvejus (1927–1929 m. Kauno muzikos mokykloje), taigi su vienu ir kitu pedagogu praleisti metai gali būti svarus argumentas keliant prielaidą dėl įtakos. Šią prielaidą pagrindžia ir Kavecko atsiminimai, kuriuose Štarka įvertinamas kaip aukšto lygio menininkas: „Aš tuomet [turimas galvoje Kauno muzikos mokyklos periodas – *E. K.*] supratau, kad Štarka didelis choro menininkas" (Yla 1981: 18).

Štarką, puikų chorvedį, dirigentą ir pedagogą, įvertino ir Budriūnas. Stasio Ylos (1908–1983) knygoje *Antanas Budriūnas* (1974) palyginami Martinonis ir Štarka: „Kaip mokytojas N. Martinonis nebuvo ypatingai reiklus ir nuoseklus. Kaip choro dirigentas – jis buvo labai karštas, jautrus, emocingas, tačiau ir čia ne visada pasiekdavo kūrinio

10 Kaveckas 1929 m. Kauno muzikos mokykloje baigė vargonų specialybę ir siekdamas aukštesnės pakopos išsilavinimo (tuo metu Lietuvoje dar nebuvo aukštosios muzikos mokyklos) išvyko studijuoti į Paryžių. 1929–1933 m. Paryžiaus muzikos mokyklose *Schola Cantorum* ir *École Normale de Musique* studijavo dirigavimą pas prof. Vincentą d'Indy, o vargonų specialybės mokėsi pas prof. Marcelį Dupré. Muzikos teorijos ir istorijos paskaitų klausėsi Sorbonos universitete, o Šv. Grigaliaus institute studijavo grigališkąjį choralą (Yla 1981: 21; Zubrickas 1999: 304).

11 1922–1926 m. Kaveckas mokėsi Kauno „Aušros" berniukų gimnazijoje, kurioje chorui vadovavo Štarka. 1923–1929 m. lygiagrečiai gimnazijoje lankomoms pamokoms Kaveckas siekė muziko išsilavinimo Kauno muzikos mokykloje, kurioje chorui taip pat vadovavo Štarka (1925–1926 mokslo metais Štarka mokykloje nedirbo, tad tuo metu chorui vadovavo Aleksandras Kačanauskas (*LLMA*, f. 84, ap. 1, b. 1)). Kauno muzikos mokykloje Kaveckas chorvedybos pirmiausia mokėsi vėlgi pas Štarką 1926–1927 m., o 1927–1929 m. – pas Martinonį (*LLMA*, f. 89, ap. 1, b. 109).

interpretacijos išbaigtumo, nerodė didesnių pastangų, ypatingo reiklumo meninei tiesai atskleisti. <...> Konservatorijos choro klasės vedėjas J. Štarka buvo visiškai kitokia asmenybė. Jis tvirtino, kad svarbiausia yra meninė kūrinio interpretacija, chorinio dainavimo kultūra. Taigi ir siekė visų pirma švarios intonacijos, gražaus skambėjimo, teisingo garso ir žodžio formavimo, muzikinės frazės meninio išbaigtumo" (Yla 1974: 13–14). Toks palyginimas šiandien mums suteikia dar vieną argumentą, kad Štarka Budriūnui, kaip būsimam chorų vadovui ir dirigentui, taip pat padarė didesnę įtaką negu Martinonis. Budriūno studijos Kauno muzikos mokykloje buvo nesistemingos ir, kaip rašo Yla, „susidaro blaškymosi įspūdis" (ibid.: 12), tad Budriūno (kaip ir Kavecko) asmenybės formavimuisi įtakos turėjo ir Gruodžio kompozicijos pamokos 1927–1928 m., ir Balio Dvariono privalomojo fortepijono pamokos (greičiausiai 1925 m.). Žinoma, didžiausią įspūdį paliko Štarka ir jo vadovaujamas choras (choro disciplina buvo privaloma visiems muzikos mokyklos mokiniams).

Antano Budriūno ir Konrado Kavecko profesiniai keliai dažnai susikirsdavo: abu jie mokėsi Kauno muzikos mokykloje, panašiu metu dirbo Kaune kaip chorų vadovai (Budriūnas su Dotnuvos žemės ūkio akademijos studentų choru 1926–1928, 1929–1938, 1942–1948 m., Kaveckas su Kauno Vytauto Didžiojo universiteto choru 1933–1940 m.), kartais gal net konkuruodami savo kolektyvų pasiekimais; abu rašė choro dirigentams aktualius straipsnius į žurnalą *Muzikos barai*, kiek vėliau abu dirbo LTSR valstybinėje konservatorijoje, Choro dirigavimo skyriuje (Budriūnas 1949–1966 m., Kaveckas 1949–1972 m.). Be to, skirtingais laikotarpiais abu buvo LTSR valstybinės konservatorijos Chorinio dirigavimo katedros vedėjai (Kaveckas 1949–1962 ir 1970–1972 m., Budriūnas 1962–1964 m.), tad beveik du dešimtmečius tęsė Štarkos pedagoginės mokyklos tradicijas.

Abiejų pedagogų studentų sąrašai įspūdingi: Kaveckas išugdė apie 70 choro dirigentų (ryškiausi: Adolfas Krogertas (1928–1988), Pranas Jankauskas (gim. 1929), Margarita Gedvilaitė (gim. 1929), Vytautas Četkauskas (1921–2000), Danutė Majauskaitė-Pečkaitienė (gim. 1938), Irena Gražulytė (gim. 1947) ir kt.). Budriūno mokinių skaičius enciklopedijose nenurodomas, tačiau tikėtina, kad panašus į Kavecko (ryškiausi: Eduardas Pilypaitis (1911–1988), Benediktas Mačikėnas (1914–1999), Antanas Jozėnas (1927–2014), Lionginas Abarius (gim. 1929), Jonas Aleksa (1939–2005), Liudas Andrulis (1922–1983), Rimtautas Kašponis (gim. 1933), Lina Dumbliauskaitė (gim. 1938) ir kt.). Tiek Kavecko, tiek Budriūno mokiniai tęsė savo mokytojų tradicijas dirbdami su įvairiausiais chorais, vaikų muzikos mokyklose ar net aukštosiose muzikos mokyklose.

Kaip matome, Štarką kaip pedagogą labai teigiamai įvertino tiek Budriūnas, tiek Kaveckas. Siekiant detaliau išryškinti mokyklos skirtumus ir panašumus, jos perima-

mumą ir modernėjimą, sudaryta Juliaus Štarkos, Antano Budriūno ir Konrado Kavecko, arba mokytojo ir jo mokinių, dirigento savybių komparatyvistinė lentelė (žr. Priedą). Labai nedetalizuodami galime teigti, kad Štarka padarė nemažą įtaką Budriūnui ir Kaveckui kaip chorvedžiams. Trumpai aptarkime bendras Štarkos mokyklos tendencijas, pasireiškusias dirigentų Budriūno ir Kavecko profesinėje veikloje.

Dirigavimo technikos požiūriu Štarkai yra artimesnis Budriūnas, nes abu dirigavo minimaliais judesiais, o Kaveckas dirigavimo modelį daugiausia perėmė iš Martinonio, kuris pasižymėjo plačiu, energingu mostu. Formuodami repertuarą visi trys akcentavo lietuvių liaudies dainas ir lietuvių kompozitorių kūrybą (tiesa, Martinonio repertuare liaudies daina taip pat yra viena pagrindinių). Štarka ir Budriūnas labiau linko prie miniatiūros žanro, o Kaveckas (kaip ir Martinonis) atlikdavo ne tik smulkios formos kūrinius, tačiau dažnai ir stambios formos simfoninius-vokalinius ciklus, kartais netgi vien simfoninę muziką. Interpretacijos požiūriu visus tris dirigentus pirmiausia jungia lyrinis atlikimo pradas, nebūdingas Martinoniui. Vienija ir aukšta vokalinė choro kultūra, tikslus dinaminių niuansų atlikimas bei ypatingas dėmesys žodžio interpretavimui. Štarkos chormeisterio gebėjimai ir darbo su choru metodika darė stiprią įtaką Budriūnui ir Kaveckui. Vis dėlto tikėtina, kad šiuo požiūriu Budriūnas buvo artimesnis Štarkai negu Kaveckas. Žinia, Budriūnas, kaip koncertuojantis dirigentas, nebuvo itin ryškus. O kruopštus darbas repeticijų metu būtent chorvedybos pedagogikos požiūriu susieja Štarkos ir Budriūno asmenybes.

Nuo 1938 m. sausio 1 d. vadovavimą Kauno konservatorijos chorui iš Štarkos perėmė Nikodemas Martinonis, o Štarkai paskirtos dėstyti šešios savaitinės privalomojo fortepijono pamokos (*LLMA*, f. 84, ap. 1, b. 1). Galiausiai 1940 m. Švietimo liaudies komisaro įsakymu Nr. 290 Štarka, kaip „netekęs Konservatorijoje savo specialybės pamokų, nuo 1940 m. spalio mėn. 16 d. atleistas iš tarnybos“ (*LLMA*, f. 89, ap. 1, b. 1).

1944 m. artinantis antrajai bolševikų invazijai į Lietuvą, Štarka pasitraukė į Vakarus. Kaip rašo Santvaras, „pasitraukė savo noru ir valia, bet geliančia širdimi“ (Santvaras 1960). Antrajam pasauliniam karui pasibaigus, Julius Štarka kurį laiką gyveno Dillingeno lietuvių stovykloje. Ten jis buvo suorganizavęs vyrų chorą ir moterų oktetą, kurie aplinkinėse lietuvių stovyklose, kaip rašo Jūratė Vyliūtė knygoje *Lietuvių muzikai Vokietijoje 1944–1949*, garsėjo rinktiniu repertuaru, vokalo kultūra – „grynais sąskambiais, išlygintais tembrais, harmoninga visuma“ (Vyliūtė 2005: 68). 1949 m. išvykęs į JAV, Štarka kurį laiką gyveno Vaterburyje pas savo mokslo dienų bičiulį kompozitorių Aleksį, o vėliau įsikūrė Brukline; ten iki pat mirties buvo vienos didelės kitataučių parapijos vargonininkas ir chormeisteris (Santvaras 1960).

Kaip matome, aukšta menininko Juliaus Štarkos kultūra bei profesionalūs chorvedžio gebėjimai neužgeso ir egzilyje, tik gaila, kad Lietuva prarado tokio lygio muziką ir čia jis tebėra labai mažai žinomas.

Galime konstatuoti, kad Julius Štarka buvo pirmas profesionalus lietuvių chorvedys, dirigento išsilavinimą 1907–1913 m. įgijęs Varšuvos muzikos institute, Mieczysławo Surzyńskio kompozicijos, dirigavimo bei vargonų klasėse. Laikinosios sostinės kultūrinio gyvenimo analizė rodo, kad tarpukariu Štarka buvo kviečiamas užimti svarbius muzikos institucijų bei draugijų postus, organizuoti chorinį judėjimą Lietuvoje ir populiarinti choro meną. Štarka vadovavo Valstybės operos chorui, Kauno muzikos mokyklos, vėliau Kauno konservatorijos chorui, taip pat savo iniciatyva buvo subūręs vyrų chorą ir jam vadovavo. V. Jakubėno, J. Vītoliņšo, E. Bruzubardso ir kitų tarpukario kritikų recenzijose pastebėta ir iškelta Štarkos dirigavimo chorui technikos kokybė, interpretacinė branda bei pačių choristų užtikrintas dainavimas. Kritikai vylėsi, kad Štarkos profesionalumas padės lietuvių chorinės kultūros plėtotei. Ne vienas pageidavo, kad šis dirigentas vadovautų ne vien Kauno, bet ir visos Lietuvos chorų plėtros sąjūdžiui. Daroma išvada, kad Štarka buvo perėmęs savo pedagogų Naujalio ir Surzyńskio chorvedybos meno ypatumus ir Lietuvoje puoselėjo vokiško muzikavimo tradicijas. Dirbdamas su chorais jis siekė švarios intonacijos, gražaus skambėjimo, taisyklingo garso ir žodžio formavimo, muzikinės frazės meninio išbaigtumo. Štarka kėlė aukštus, tik profesionaliam kolektyvui būdingus reikalavimus, todėl jo vadovaujami net mėgėjų chorai ne kartą būdavo vertinami kaip reprezentaciniai Lietuvos kolektyvai.

Julius Štarka, kaip chorinio dirigavimo profesionalas, galėjo būti žymiausiu pedagogu Lietuvoje. Kauno muzikos mokyklos, vėliau Kauno konservatorijos chorui Štarka vadovavo 13 metų, chorvedžių klasei – tik vienerius, o likusius trejus metus (1937–1940) vedė privalomojo fortepijono pamokas. Greičiausiai dėl konservatorijos pedagogų vidinių intrigų Lietuvos chorvedybos pamatus klojo ne pats geriausias šios srities specialistas Nikodemas Martinonis. Nors Štarkos mokinių sąrašas ir nėra ilgas, tačiau kartu su Martinoniu Štarka darė didžiulę įtaką būsimiems Lietuvos chorvedžiams, formavo chorvedybos bei chorinio skambesio standartus. Straipsnio priede pateikiama Juliaus Štarkos ir jo dviejų mokinių – Antano Budriūno bei Konrado Kavecko – dirigento ypatybių komparatyvistinė lentelė.

Įteikta 2015 06 21
Priimta 2015 11 04

LITERATŪRA

Arminas, A. *Lietuvių chorai: tautinės savimonės ir muzikinės kultūros žadintojai*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1998.

Arminas, A.; Zubrickas, B. Chorai, dainų šventės. *Lietuvos muzikos istorija.* II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940.* Sudarė A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.

Bruveris, J. Muzikinis teatras: opera. *Lietuvos muzikos istorija.* II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarė A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.

Bruzubards, E. Apie Dainų Dieną Lietuvoje. Dainos Dienos atbalsiai. *Muzikos menas*, 1924, Nr. 8–11.

Bružas, A. *Pirmosios Dainos Dienos ruošimas*. *Pirmoji Dainos Diena. 1924*: Programa ir straipsnių rinkinys. Red. A. Bružas. Kaunas: Išleido Dainos dienai ruošti komitetas, 1924.

Daukšaitė, G. Lietuvių muzikos draugijų veikla Lietuvoje. *Lietuvos muzikos istorija*. I knyga: *Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.

Dziadek, M. Warsaw Musical Institute as Čiurlionis' artistic formation environment. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Jo laikas ir mūsų laikas.* Sudarė G. Daunoravičienė, R. Povilionienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.

Gruodis, J. Valstybės muzikos mokykla 1920–1930. *Kauno Juozo Gruodžio konservatorija*, *1920–2000*. Sudarė V. Blūšius. Kaunas: J. Petronio leidykla, 2000.

Yla, S. *Antanas Budriūnas*. Vilnius: Vaga, 1974.

Yla, S. *Konradas Kaveckas*. Vilnius: Vaga, 1981.

Jakubėnas, V. J. Štarkos vyrų koncertas. *Lietuvos aidas*, 1937 04 25.

Jakubėnas, V. Juliaus Štarkos 70 m. sukaktuves minint. *Muzikos žinios*, 1954, Nr. 1.

Jakubėnas, V. Atnaujintas Eugenijus Oneginas. *Lietuvos aidas*, 1936 09 16; Iš: *Vladas Jakubėnas*. *Straipsniai ir recenzijos*. 1 d. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Jakubėnas, V. Kunigaikštis Igoris. *Lietuvos aidas*, 1935 02 11; Iš: *Vladas Jakubėnas*. *Straipsniai ir recenzijos*. 1 d. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Jakubėnas, V. Operos sezono atidarymas. Martos premjera. *Lietuvos aidas*, 1935 09 16; Iš: *Vladas Jakubėnas*. *Straipsniai ir recenzijos*. 1 d. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Kaveckas, K. Juozo Naujalio gyvenimas ir kūryba. *Muzikos barai*. Red. M. Budriūnas. Kaunas: Žaibo sp., 1939.

Kundrotas, J. *Atsigręžęs į šviesą: Stasio Santvaro gyvenimo ir kūrybos atšvaitai*. Kaunas: Varpas, 2002.

Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. Vilnius: Mintis, 1972.

Markeliūnienė, V. *Jonas Nabažas. Dienoraščiai 1922–1945*. Vilnius: Typoart, 2007.

Santvaras, S. *Prie Juliaus Štarkos kapo*. *Aidai.* Mėnesinis kultūros žurnalas [interaktyvus], 1960, Nr. 8. [žiūrėta 2014 06 05]. Prieiga per internetą: http://aidai.us/index.php?view=article&catid=210%3A196008&id=2926%3Ami&option=com_content&Itemid=243

Valavičiūtė, P. Bažnytinis koncertas. *Lietuvos aidas*, 1932 05 21.

Vitolins, J. Apie Dainų Dieną Lietuvoje. Dainos Dienos atbalsiai. *Muzikos menas*, 1924, Nr. 8–11.

Vyliūtė, J. *Lietuvių muzikai Vokietijoje 1944–1949*. Vilnius: Scena, 2005.

Zubrickas, B. *Pasaulio lietuvių chorvedžiai.* Enciklopedinis žinynas. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1999.

Zubrickas, B. *Tarybų Lietuvos chorai*. Vilnius: Vaga, 1979.

Žilevičius, J. Dainos diena. *Muzikos menas*, 1924, Nr. 8–11.

Karosas, J. Mūsų žymesnieji choro dirigentai. Mašinraštis, 1966. *LLMA*, f. 410, ap. 3, b. 257.

PRIEDAS

Juliaus Štarkos, Antano Budriūno ir Konrado Kavecko dirigento ypatybių komparatyvistinė lentelė (sudarė E. Kaveckas, 2015, Vilnius)

	JULIUS ŠTARKA	ANTANAS BUDRIŪNAS	KONRADAS KAVECKAS
DIRIGAVIMO TECHNIKA	1. Dirigavimo technikai būdingas „griežtumas“ – tikslumas. 2. Minimalizmas – judesių ekonomija.	1. Minimali, koncentruota dirigavimo technika. 2. Rankos turi „kalbėti“. 3. Siekė, kad kiekvieną frazės natą išreikštų rankos.	1. Platus, energingas mostas. 2. Gracingas, plastiškas, „baleriniškas“ dirigavimas. 3. Aukšta rankų pozicija.
REPERTUARO FORMAVIMO STRATEGIJA	1. Koncertų repertuare daug dėmesio skiriama miniatiūros žanrui (ne kiekybės, o kokybės principas). Matyt, taip tikėtasi „auginti“ chorą iki stambių chorinių-orkestrinių veikalų. 2. Choro repertuare vyravo lietuvių chorinės muzikos kūriniai. Valstybės operoje Štarkos vadovaujamas choras atliko stambius operų (Aleksandro Borodino „Kunigaikštis Igoris“, Piotro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, Giuseppe's Verdi „Traviata“, „Rigoletas“, Giacomo Puccini „Tosca“, „Madam Butterfly“, Charles'io Gounod „Romeo ir Džuljeta“ bei kitų) chorų epizodus.	1. Pagrindinis dėmesys skiriamas lietuvių liaudies dainų išdailoms ir lietuvių kompozitorių muzikai. 2. Labiau mėgo miniatiūros žanrą. 3. Studijų repertuare naudojo tokius kūrinius, kurie lavintų dirigentą tiek technine, tiek muzikine prasme.	1. Propagavo lietuvių kompozitorių chorui subalsuotas ir išplėtotas lietuvių liaudies dainas, jų originalias choro dainas. 2. Atliko tiek miniatiūras, tiek stambius vokalinius-simfoninius kūrinius.
INTERPRETACINIAI PRINCIPAI	1. Atlikimo išbaigtumas. 2. Niuansų išgryninimas. 3. Lyrinis atlikimo pradas. 4. Garso ir žodžio koegzistencija.	1. Dinamika yra tik pagalbinė priemonė, o pagrindas – taisyklinga žodžio intonacija. 2. Žodžio „neiliustravo“, o dėstė nenutrūkstamą mintį. 3. Siekė, kad dirigento priemonės būtų prasmingos, padėtų atskleisti kūrinio mintį. 4. Dominavo lyriškumas.	1. Dominuoja lyrinis atlikimo pradas. 2. Būdingas tembrinis ir dinaminis niuansavimas. 3. Švari, išgryninta choro intonacija. 4. Išgaunama aiški dikcija. 5. Pirmenybė teikiama minkštam, neforsuotam choro skambesiui, nevengiama *mezzo voce* dainavimo būdo.

DARBO SU CHORU METODIKA	1. Preciziškas kompozitoriaus partitūros nuorodų vykdymas. 2. Vokalinės kultūros, choro ansamblio subalansavimas. 3. Švarios intonacijos siekis.	1. Ramus, planingas darbas. 2. Kūrinio prasmės atskleidimas. 3. Siekiama sodraus, skambaus dainavimo, kuriame atsispindėtų verbalinio teksto reikšmė.	1. Dirbdamas bendrose repeticijose siekė kūrinio frazuotės, kompozitoriaus nurodymų vykdymo. 2. Siekė raiškios dikcijos ir taisyklingo žodžių kirčiavimo. 3. Per trumpą laiką sugebėdavo parengti kūrinį atlikimui.
PEDAGOGINĖ PRAKTIKA	Skatino jaunus ir talentingus mokinius dirbti išradingai ir meniškai, kruopščiai, sistemingai ir atkakliai siekti tikslo.	1. Niekuomet studentui rankomis nedemonstravo, kaip atlikti kūrinį. 2. Formavo studento mostą, adekvatų kūrinio meniniam turiniui. 3. Liaudies dainų išdailos buvo kone pagrindinis studijų objektas. 4. Formavo ekonomišką, minimalų ir tikslų studento mostą. 5. Reikalavo įsivaizduoti chorinį skambesį, jo spalvą ir tembrą.	1. Nevengdavo studentui pats pademonstruoti, kaip reikėtų padiriguoti atskiras kūrinio vietas, o kartais ir visą kūrinį. 2. Neįsprausdavo savo mokinių į „scholastinius“ rėmus, nevaržydavo jų individualybės. 3. Skatino įsijausti į atliekamo kūrinio muzikinį ir poetinį tekstą, jį „perskaityti“ dirigento judesiais. 4. Mokė gražaus, tikslingo ir aiškaus mosto.

Julius Štarka: Wantonly Forgotten Choir Conductor and Educator

SUMMARY. Julius Štarka (1884–1960) during his active work in Lithuania (1919–1944) was a prominent and honourable choir conductor, known not only in the provisional capital Kaunas, but also in the whole country, as well as overseas, too. He became famous as one of the first professional choir conductors (attending the Warsaw Music Institute in 1911–1913), established and conducted the best choirs in the state, and performed pedagogical work while preparing young conductors in Lithuania.

Usually, Štarka's abilities to conduct were greatly appreciated by Lithuanian reviewers. His choirs became known for their high quality performances; at times, the quality would evolve into perfection. According to Vladas Jakubėnas, a choir conducted by Štarka "could have even competed with choirs from the world's greatest opera houses" (Jakubėnas, 1994, p. 1087).

The article then revealed Štarka's style of conducting: he was thorough, meticulous and precise regarding details. He sought vocal culture, accuracy in intonation and, of course, professionalism.

The whole practical work experience of Julius Štarka was visible not only in his conducted choirs, but also in his pedagogical practice. He became the founder of a choir class at the Kaunas Music School, where the class started its activities in the academic year of 1924–1925. Furthermore, the same position of a predecessor was acquired in 1926–1927, when a choir conducting class was opened in the very same school (Gruodis, 1931, p. 26). Unfortunately, after pedagogues Julius Štarka and Nikodemas Martinonis came into professional confrontation, the foundation of choir conducting in Lithuania was no longer built by the best specialist in this field, but by Nikodemas Martinonis.

KEYWORDS: conducting, choir, pedagogical school, choir leader, working with the choir methodology, interpretation, state theater, concert, men's choir, repertoire, pedagogy.

Virginija UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ
Audra VERSEKĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika

ANOTACIJA. M. K. Čiurlionio fortepijoninė kūryba bene geriausiai atspindi šio menininko stiliaus formavimosi bei evoliucijos bruožus. Tyrinėjant šių kompozicijų rankraščius, nesunku pastebėti, jog, kintant autoriaus kūrybiniam braižui, kartu keičiasi ir kūrinių užrašymo stilius. Štai ankstyvajame M. K. Čiurlionio kūrybos laikotarpyje (1896–1900) išryškėja kompozicijų perrašymo į švarraščius tendencija, o brandžiajame (1904–1909) rašoma tarytum paskubomis (eskiziškai) ir beveik viską tik juodraštyje. Bene pusė M. K. Čiurlionio kompozicijų fortepijonui rankraščių yra nebaigti. Turint omenyje, kad kompozitorius iki galo suredagavo tik tris[1] fortepijoninius kūrinius, o jam gyvam esant publikuoti taip pat tik trys[2] (Kučinskas 2004: 95), rengiant M. K. Čiurlionio kompozicijų publikacijas susiduriama su daugybe natų teksto dešifravimo sunkumų. Iki šiol M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių palikimą publikavusių redaktorių – S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, J. Neniškytės, B. Vainiūnaitės, D. Kučinsko, R. Zubovo – darbuose ypač ryški kiekvieno jų asmeninė kompozicijų teksto interpretacija.
Šio mokslinio straipsnio objektas yra M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* tekstas, kuris dėl kompozicijos rankraščio neišbaigtumo publikacijose formuojamas labai įvairiai. Tyrimo tikslas – išanalizuoti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redakcijas fortepijonui, palyginti jų skirtumus su autografu ir pateikti šio kūrinio urteksto rengimo rekomendacijas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
M. K. Čiurlionis, *Sefaa Esec*, rankraštis, urtekstas, redagavimas.

Variacijos *Sefaa Esec*: rankraštis ir publikuotos redakcijos

Variacijų ciklas *Sefaa Esec* žymi M. K. Čiurlionio naujo ir vis labiau modernėjančio muzikinio stiliaus ieškojimų pradžią. Rankraštyje pažymėtas užrašas *Sefaa Esec*[3] – tai

1 Mazurką F-dur (VL 143), Preliudą b-moll (VL 269) ir Preliudą d-moll (VL 294).
2 Noktiurnas fis-moll (VL 178), Preliudas h-moll (VL 182) ir Mazurka h-moll (VL 234).
3 Autografe atskirai autoriaus išrašytas garsaeilis bei užrašas *Sefaa Esec* (p. 87 ir 105) pagrindžia ciklo formavimo idėją bei pavadinimo atsiradimą. Remdamasis šiais žymėjimais, muzikologas V. Landsbergis pirmasis išspausdino ciklą pavadinimu *Sefaa Esec* (1978).

ne tik 1904 m. kompozitoriaus sutiktos merginos Stefanijos Leskiewicz vardo kriptograma, bet ir visiškai naujos M. K. Čiurlionio muzikos idėjos išraiška: visos variacijos pagrįstos nuolat pasikartojančia devynių garsų serija *es-e-f-a-a-e-es-e-c*[4]. „Čiurlionis pateikė visai naują ir labai modernų variacijų pavidalą, savitą, nebūtą žanro atmainą", – apie variacijas *Sefaa Esec* rašė V. Landsbergis (Landsbergis 2008: 469).

Variacijų *Sefaa Esec* redakcijų pagrindas yra vienintelis išlikęs autorinis rankraštis – tai M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje grafito pieštuku užrašytas beveik neredaguotas (paliktos tik kelios atlikimo nuorodos) eskizinis juodraštis, saugomas Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus archyve Kaune (archyvo numeris – Čm 6). Kaip pažymi V. Landsbergis monografijoje *Visas Čiurlionis*, „iš 1904–1909 m. beveik šimto fortepijoninių kūrinių vos ne visi rankraščiai gali būti kvalifikuojami kaip juodraštiniai eskizai (pieštuku!), išmėtyti kompozicijų knygose ir sąsiuvinėliuose" (Landsbergis 2008: 455)[5]. Išanalizavus M. K. Čiurlionio autografą, buvo išskirti šeši probleminiai aspektai, lėmę skirtingus ciklo pateikimo variantus kūrinį rengusių redaktorių leidiniuose[6]:

- ciklo dalių eiliškumas;
- nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
- trumpi kompoziciniai fragmentai, kuriuose panaudota *es-e-f-a-a-e-es-e-c* serija;
- perbrauktas ciklo dalies eskizas;
- autorinės nuorodos tekste;
- neautorinės nuorodos tekste.

Žymiausi M. K. Čiurlionio kūrybos redaktoriai – S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas – variacijų *Sefaa Esec* tekstą šiek tiek skirtingai pateikė dešimtyje publikacijų:

- *M. K. Čiurlionis. Muzikos kūriniai*. III sąs. (red. S. Šimkus, 1925);
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė, 1957);
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė, 1975);
- *M. K. Čiurlionis. Album per pianoforte* (red. V. Landsbergis, 1979);
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Rinktinė (red. V. Landsbergis, 1990);
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. V. Landsbergis, 1997);

4 Komponuota 1904 m. rugpjūčio–lapkričio mėnesiais. Tais pačiais 1904 m. sukurti Preliudai d-moll (VL 256) ir B-dur (VL 257) taip pat yra pagrįsti melodijoje nuolat pasikartojančiais garsaeiliais (Zubovas 2011: 86).

5 Pagalbiniais *Sefaa Esec* šaltiniais galima laikyti autorinius kai kurių variacijų dalių nuorašus, darytus kompozitorių artimai pažinojusių žmonių – P. Čiurlionio, V. Čiurlionytės-Karužienės, S. Šimkaus (Kučinskas 2007: 272).

6 Variacijos *Sefaa Esec* yra numeruojamos keliais variantais: KJŽ-701, 703-707 (V. Čiurlionytės-Karužienės numeracija); JČ – op. 15 (J. Čiurlionytės numeracija); VL-285 (V. Landsbergio numeracija); DK-154 (D. Kučinsko numeracija).

- *M. K. Čiurlionis. Triptikas fortepijonui ir orkestrui* (red. V. Landsbergis, ork. P. Koganas ir V. Barsovas, 2001)[7];
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* (red. V. Landsbergis, 2004);
- *Čiurlionis. Piano works (URTEXT)* (sud. D. Kučinskas, 2011);
- *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. R. Zubovas, 2012).

Sefaa Esec pateikimo autografe problema atsiskleidžia lyginant tas kūrinio publikacijas, kuriose akivaizdūs skirtingi kūrinio tekstą rengusių redaktorių sprendimai. Tai, kad ciklas leidiniuose formuojamas labai įvairiai, tiesiogiai suponuoja *Sefaa Esec* atliekančių pianistų interpretacijas.

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* dalių eiliškumas

Tyrinėjant *Sefaa Esec* autografą, akivaizdu, jog kūrinys nebuvo kuriamas nuosekliai: tarp variacijų dalių įterpiami kitų kūrinių eskizai – Kanonas c-moll (p. 47), nebaigtas Noktiurnas b-moll (p. 55), Preliudai B-dur, d-moll, h-moll (p. 44, 45, 63, 88), Etiudas e-moll (p. 60, 61), nebaigta rapsodija *Poleka* (p. 72) ir kiti kompozitoriaus neįvardytų kūrinių eskizai. Dėl šios priežasties *Sefaa Esec* dalių eiliškumas tampa vienu problemiškiausių aspektų rengiant kūrinio redakcijas. M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje yra užrašyti devyni *es-e-f-a-a-e-es-e-c* serijos varijavimo eskizai, iš kurių kompozitorius sunumeravo keturis – N1, N3, N4, N5 (p. 86, 87, 106, 107)[8]:

- Pirmoji variacija užrašyta kompozicijų knygos p. 42–43 (arch. 00322–00323). Jos kompozitorius nenumeruoja, tačiau užrašo sukūrimo vietą ir datą – „Druskinieki I Sierpnia 1904“ (1904 m. rugpjūčio 1 d., Druskininkai). Iš datos ir kompozicijų knygos puslapių eiliškumo galima spręsti, jog ši ciklo dalis sukurta pirmoji.
- Kitas dvi paeiliui užrašytas variacijas (p. 86–87, arch. 00366–00367) kompozitorius numeruoja N1 ir N3.
- Rankraščio p. 99 (arch. 00379) užrašytas trumpas trijų taktų fragmentas, pagrįstas *es-e-f-a-a-e-es-e-c* serija.

7 „Triptiką“ sudaro trys M. K. Čiurlionio kūriniai – variacijos *Sefaa Esec*, „Tėve mūsų“ ir Fuga b-moll. Orkestrinę aranžuotę atliko P. Koganas ir V. Barsovas, fortepijono partijoje remiamasi V. Landsbergio redakcija. Kadangi kūrinio aranžavimas orkestrui nutolsta nuo kompozitoriaus originalaus *Sefaa Esec* kūrinio sumanymo, šiame straipsnyje apsiribojama tik *Sefaa Esec* redakcijų fortepijonui analize ir palyginimu.

8 Archyvo puslapių numeracija – 00366, 00367, 00386, 00368.

- Rankraščio p. 105 (arch. 00385) išlikęs nebaigtas ir autoriaus užbrauktas variacijos eskizas. Šalia natų teksto M. K. Čiurlionis pažymėjo dalies eiliškumo cikle nuorodą – N4 (numeracija pasikartoja du kartus – p. 105 ir 106).
- Kompozicijų knygos p. 106, 107, 108 (arch. 00386, 00387, 00388) užrašyti keturi variacijų eskizai: vienas jų – trumpas 5 taktų fragmentas; du iš jų autorius numeruoja N4 (p. 106) ir N5 (p. 107); prie ketvirtos (p. 108) pabaigtos ciklo dalies autorius pažymėjo ir sukūrimo datą bei vietą – „2 Listop 1904 War." (1904 m. lapkričio 2 d., Varšuva). Iš šios nuorodos bei rankraščio puslapių eiliškumo galima spręsti, kad ši ciklo dalis buvo sukurta paskutinė.

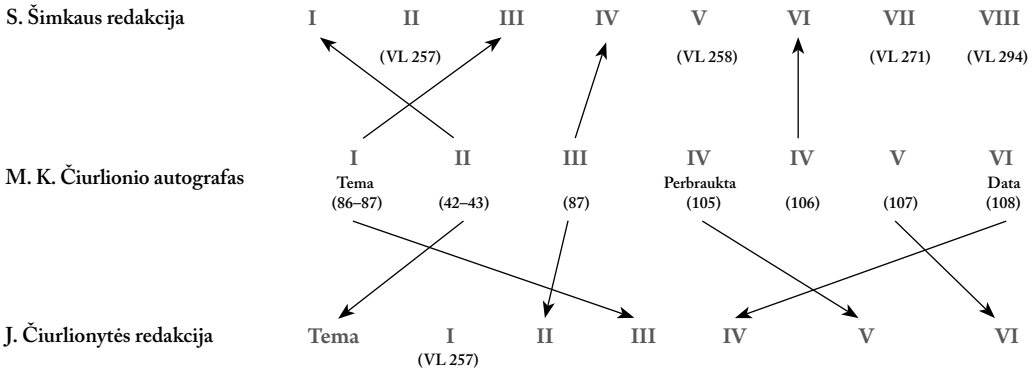
Pirmojoje S. Šimkaus parengtoje M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* publikacijoje (1925) keturios ciklo dalys (p. 42, 43, 86, 87, 106) kartu su kitais toje pačioje kompozicijų knygoje užrašytais kūriniais (p. 44, 45, 88)[9] sujungtos į vieną bendrą aštuonių pjesių rinkinį, pavadintą „Muzikos bruožais". Iš keturių šiame leidinyje publikuotų *Sefaa Esec* variacijų dvi yra pabaigtos M. K. Čiurlionio, o kitoms dviem pabaigas S. Šimkus parašė pats. Trys iš jų turi autorinę numeraciją (M. K. Čiurlionio žymėtą kaip Nr. 1, 3, 4), tačiau S. Šimkus redakcijoje variacijas pateikė kaip atskiras pjeses, neatsižvelgdamas į bendrą serijos *es-e-f-a-a-e-es-e-c* eksponavimo tendenciją kituose eskizuose. Tai, kad *Sefaa Esec* dalys išspausdintos su šalia (žvelgiant į puslapių numeraciją) užrašytais kūriniais, leidžia kelti hipotezę, kad redaktoriaus pagrindinis siekis buvo tiesiog platinti M. K. Čiurlionio kūrybą nekreipiant dėmesio į kompozitoriaus kurtą variacijų ciklą.

J. Čiurlionytės leidiniuose (1957, 1975) M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* variacijų ciklas pavadintas „Tema ir šešios variacijos". Kaip ir S. Šimkaus redakcijoje, kūrinys formuojamas nesilaikant autorinės dalių numeracijos. Pirmoji variacija (p. 42, 43) šiame leidinyje nenumeruojama (kaip ir M. K. Čiurlionio rankraštyje) ir pavadinama „Tema", o kitos dalys eksponuojamos kaip šios temos variantai. Nors redaktorė 1975 m. leidinio komentaruose pažymi, kad variacijos yra paremtos *es-e-f-a-a-e-es-e-c* serija, iš karto po „Tema" pavadintos dalies į ciklą ji įtraukia ir autografo p. 44 užrašytą Preliudą B-dur (VL 257), kuriame serijos nėra. Pažymėtina, kad beveik identiškai abiejuose J. Čiurlionytės leidiniuose pateiktą ciklo dalių eiliškumą ir Preliudo (VL 257) įtraukimą redaktorė komentaruose pagrindžia skirtingai[10].

9 Tai 1904–1906 m. M. K. Čiurlionio sukurtos kompozicijos (VL 256, VL 257, VL 271, VL 294).

10 1957 m. J. Čiurlionytė apie ciklo dalių eiliškumą rašė: „variacijų eilės tvarka rinkinyje nustatyta redakcijos" (toliau minimos S. Šimkaus redakcijoje užrašytos nebaigtų eskizų pabaigos) (Čiurlionytė 1957: 223). 1975 m. J. Čiurlionytė taip argumentuoja variacijų pateikimo tvarką: „pagal numeraciją (Nr. 2) sekanti variacija nesilaiko temoje nurodytos schemos, tačiau tema jaučiama potekstėje, be to, jos pagrindinis motyvas skamba lyg temos kontraversija. <...> Šiaip variacijos rankraštyje nėra

Kadangi J. Čiurlionytės publikacijoje „Temos“ ir variacijos Nr. 1 eiliškumas analogiškas S. Šimkaus „Muzikos bruožams“, o S. Šimkaus redakcija autorės yra minima 1957 m. leidinio komentaruose, galima daryti išvadą, kad redaguodama kūrinį ji rėmėsi ne tik M. K. Čiurlionio autografu, bet ir pirmąja publikacija.



Ciklo dalių eiliškumo skirtumų galima įžvelgti ir vėliau kūrinį publikavusių redaktorių – V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo – darbuose. Juose laikomasi M. K. Čiurlionio sužymėtos variacijų eilės – N1, N3, N4, N5, tačiau požiūrių skirtumai išryškėja žvelgiant į dvi autoriaus nenumeruotas variacijas (p. 42, 43, 108). V. Landsbergio ir R. Zubovo leidiniuose antrąją poziciją cikle užima rankraščio p. 108 išlikusi variacija, o paskutinę – p. 42, 43 užrašyta kompozicija. Būtent prie šių dviejų ciklo dalių autorius nurodė sukūrimo datas bei vietą. Iš jų galima spręsti, kad:

- eskizas, užrašytas p. 42, 43, sukurtas anksčiausiai – „Druskinieki I Sierpnia 1904“ (1904 m. rugpjūčio 1 d., Druskininkai), todėl turėtų būti traktuojamas kaip viena iš pirmųjų ciklo dalių[11];
- eskizas, užrašytas p. 108, sukurtas paskutinis – „2 Listop 1904 War.“ (1904 m. lapkričio 2 d., Varšuva), todėl cikle turėtų užimti paskutinę poziciją.

V. Landsbergis taip pagrindė tokį šių variacijų eiliškumą: „Čiurlionis nė vienos nepažymėjo antruoju numeriu, pirmą bandymą sukomponuoti ketvirtą variaciją <…> pats perbraukė ir parašė kitokią, vėl su ketvirtu numeriu. Todėl redaguojant antruoju numeriu pasiūlyta nedidelė, bet dinamiška ir kontrastinga variacija <…>, o įspūdingo-

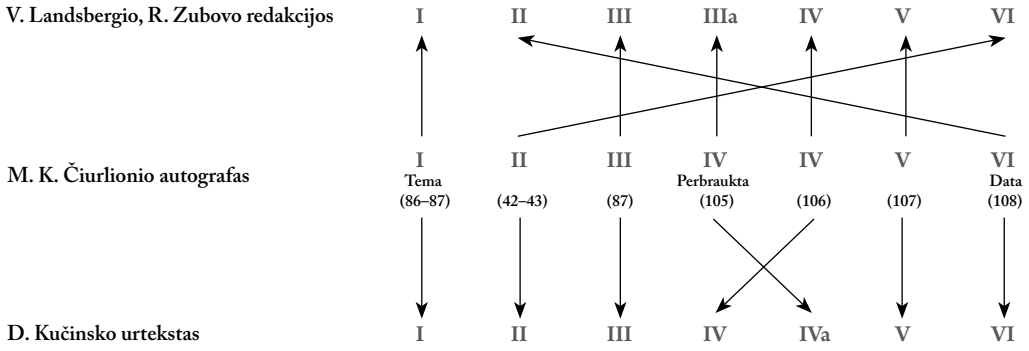
vienoje eilėje užrašytos. Šiame leidinyje laikomasi paties kompozitoriaus skambintos eilės, kurią daug kartų teko girdėti vaikystėje“ (Čiurlionytė 1975: 246).

11 Kadangi M. K. Čiurlionis jokios variacijos nepažymėjo antruoju numeriu, urtekste šią ciklo dalį rekomenduojama spausdinti kaip antrąją.

ji ostinatinė, kaip labiausiai tinkanti – pabaigai“ (Landsbergis 2008: 471). Akivaizdu, kad redaguodamas ciklą V. Landsbergis autoriaus nenumeruotas variacijas išdėliojo taip, kaip, jo manymu, yra tinkamiau dramatiniam kūrinio plėtojimui. Redaktorius nemini kompozitoriaus pažymėtų komponavimo laiko ir vietos nuorodų bei neatsižvelgia į autorinį eskizo užtušavimą.

R. Zubovo publikacijos komentaruose pažymima, kad autorius remiasi rankraščiu (t. y. M. K. Čiurlionio sužymėtu ciklo dalių eiliškumu) ir „egzistuojančia tradicija“. Vadinasi, jis remiasi ir V. Landsbergio anksčiau publikuotomis *Sefaa Esec* variacijų redakcijomis, kurios per tam tikrą laiką suformavo ciklo pateikimo „tradiciją“.

D. Kučinsko parengtame variacijų *Sefaa Esec* urtekste pirmą kartą ciklas sudėliotas ne tik paisant autorinės numeracijos, bet ir atsižvelgiant į dviejų nenumeruojamų eskizų sukūrimo datą. Šiame leidinyje antroje pozicijoje spausdinama anksčiausiai sukurta variacija (p. 42, 43) („Druskinieki I Sierpnia 1904“), o paskutinė – komponuota vėliausiai (p. 108) („2 Listop 1904 War.“).



M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* dalių eiliškumas (taip pat ir jų kiekis) publikuotose redakcijose priklauso ir nuo p. 105 perbraukto keturiolikos taktų eskizo teksto traktavimo. Pirmi 13 eskizo taktų sudaro periodą, o paskutinis atitinka pirmąjį periodo taktą. Galbūt tai paskatino V. Landsbergį (jis pirmasis publikavo šią ciklo dalį) pakartoti pirmąjį periodą, taip sukuriant dviejų dalių formą. Antrojo variacijos periodo pabaigoje redaktorius prirašė savo paties sukomponuotus tris paskutinius taktus. V. Landsbergis variaciją pažymėjo IIIa numeriu ir įtraukė tarp trečios ir ketvirtos ciklo dalių. Tokiu pačiu principu šią kompoziciją cikle eksponuoja ir D. Kučinskas bei R. Zubovas, tačiau, skirtingai nei V. Landsbergis, natų teksto nekeičia. R. Zubovas įterptą variaciją numeruoja IIIa, o D. Kučinskas – IVa.

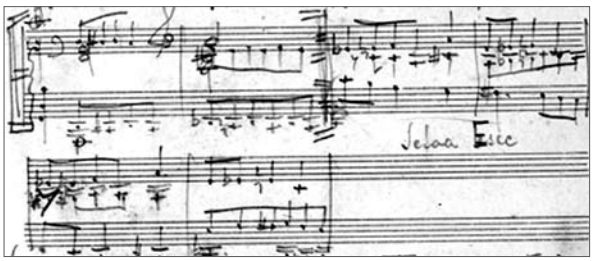
Taigi, palyginus S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, R. Zubovo variacijų *Sefaa Esec* redakcijas ir D. Kučinsko šio kūrinio urtekstą, akivaizdu, kad M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* variacijų seka ir kitų ciklui nepriskiriamų kompozicijų įtraukimas (S. Šimkaus, J. Čiurlionytės redakcijose) yra ryškiausi aspektai, atspindintys iki šiol publikuotų šio kūrinio redakcijų įvairovę.

M. K. Čiurlionio nebaigtų *Sefaa Esec* dalių pateiktys redakcijose

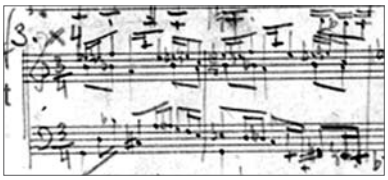
M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* variacijų rankraštyje yra užrašyti devyni serijos *es–e–f–a–a–e–es–e–c* varijavimo eskizai, trys iš jų (p. 42, 43, 106, 108) visiškai pabaigti autoriaus, du tėra vos kelių taktų fragmentai, todėl iki šiol išleistose publikacijose jie nėra įtraukiami į ciklą, o nebaigtų dalių pabaigos buvo rekonstruotos redaktorių. Štai, pavyzdžiui, S. Šimkus publikavo dvi nebaigtas ciklo dalis, kurias M. K. Čiurlionis sunumeravo N1 ir N3. Žvelgiant į šių variacijų paskutinius taktus rankraštyje, pastebimi repriziškumo elementai (1 pav.).

A

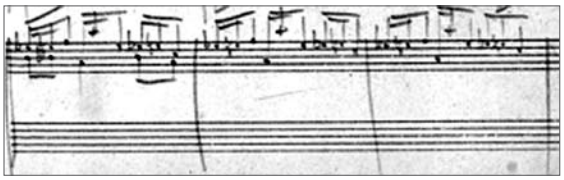
B



C



D



1 pav.

A – var. N1 – pirmi du taktai, tema-serija viršutiniame balse; B – var. N1 – temos-serijos reprezentantas paskutiniuose keturiuose taktuose;

C – var. N3 – pirmi du taktai, tema-serija viršutiniame balse; D – var. N3 – temos-serijos reprezentantas paskutiniuose trijuose taktuose

S. Šimkus tokias šių ciklo dalių rekonstruotas pabaigas pateikė kaip autorinį tekstą[12]:

- variacijoje N1 (SŠ rinkinyje Nr. 3) prie autorinio natų teksto pridėti trys paskutiniai redaktoriaus sukomponuoti taktai, kuriais baigiama kompozicija;
- variacijoje N3 (SŠ rinkinyje Nr. 4) redaktorius kupiūravo tris paskutinius autoriaus rankraštyje parašytus taktus, vietoj jų prirašydamas savo sukomponuotus du taktus, kuriais baigiama kompozicija.

J. Čiurlionytės abiejuose leidiniuose spausdinama variacija N1 (JČ Nr. 3) atitinka autorinį eskizo tekstą[13], tačiau redaktorė rekonstravo kitų dviejų nebaigtų variacijų pabaigas:

- variacijoje N3 (JČ Nr. 2) J. Čiurlionytė atsisakė paskutinio M. K. Čiurlionio užrašyto eskizo takto, o paliktai vieno balso linijai sukūrė harmoninį pagrindą apatiniame balse;
- variacijoje N5 (JČ Nr. 6) redaktorė kompoziciją pateikė reprizine forma, pabaigoje pakartodama tik pirmąjį sakinį, kai autografe yra žymimas kartojimo ženklas, reiškiantis visos užrašytos kompozicijos kartojimą[14].

V. Landsbergis buvo pirmasis M. K. Čiurlionio kūrinius publikavęs redaktorius, kuris tekste ėmė žymėti arba kitu natų šriftu spausdinti neautorinį natų tekstą. Redaguodamas variacijas *Sefaa Esec* V. Landsbergis taip pat rekonstravo variacijų N1, N3, N5 pabaigas:

- variacijos N1 pabaigoje redaktorius prirašė du paties sukomponuotus taktus su nuoroda *ad libitum;*
- variacijoje N3 M. K. Čiurlionio užrašytam vienam balsui (trys paskutiniai eskizo taktai) V. Landsbergis prirašė apatinio balso liniją ir dar vieną papildomą taktą;
- variacijos N5 rekonstrukcija artima J. Čiurlionytės redakcijai. V. Landsbergis reprizinę dalies pabaigą formuoja pakartodamas pirmą variacijos sakinį. Apie autorinį kartojimo ženklą redaktorius užsimena tik 1997 m. publikuotoje kūrinio redakcijoje[15].

Visas V. Landsbergio sukurtas (arba nurašytas nuo pagal temą artimos M. K. Čiurlionio medžiagos) papildomas natų tekstas yra spausdinamas smulkesnio šrifto natomis. Redaktoriaus siūlomi papildymai yra aiškiai išskiriami, ir tai atlikėjui leidžia lengvai identifikuoti kompozicijos teksto autentiškumą.

12 Redaktoriaus kompoziciniai sprendimai čia nėra išskiriami kito šrifto natomis ar aprašyti šalia natų teksto (redaktoriaus komentarų šiame leidinyje nėra).

13 Turima omenyje kompozicijos forma be pridėtų neautorinių taktų. Neminimi publikuojamos variacijos smulkesni natų teksto neatitikimai su rankraščiu.

14 J. Čiurlionytės leidiniuose neautorinis natų tekstas taip pat nėra išskirtas. 1957 m. publikacijos komentaruose tik vienu sakiniu užsimenama apie S. Šimkaus rekonstruotas šių dalių pabaigas ir tai, kad redaktorė naudoja kitus tų pačių variacijų rekonstravimo sprendimus.

15 Dalies pabaigoje atskirai pažymėtas vienas taktas, kuriame nurodomas autorinis kartojimo ženklas.

M. K. Čiurlionio nebaigtų *Sefaa Esec* dalių D. Kučinsko ir R. Zubovo publikacijose prirašyti natų papildymai taip pat išskirti smulkesniu šriftu. Abiejose publikacijose paliktas nerekonstruotas variacijos N1 tekstas. Variacijos N3 paskutinių trijų taktų viršutiniam balsui, remdamiesi epizodo repriziškumu, redaktoriai panaudojo eskizo pradžioje paties autoriaus sukomponuotą apatinio balso medžiagą. Variacija N5 R. Zubovo publikacijoje pirmą ir kol kas vienintelį kartą yra beveik nerekonstruota. Redaktorius remiasi autoriniu kartojimo ženklu ir du kartus užrašo kompoziciją nuo pradžių iki galo. D. Kučinskas šią dalį rekonstruoja panašiai kaip J. Čiurlionytė ir V. Landsbergis, pabaigoje suformuodamas reprizą.

Visi, kad ir minimalūs, bandymai rekonstruoti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* pabaigas atspindi skirtingą ir subjektyvų kiekvieno redaktoriaus požiūrį į autorinį tekstą. Pabrėžtina, kad net ir D. Kučinsko sudarytame urtekste neišvengta gana ryškių papildymų. Vis dėlto tokio pobūdžio publikacijoje eksponuojant kūrinio tekstą vertėtų apsiriboti kiek įmanoma mažesniu redaktoriaus įsikišimu. Dėl preciziškai parengto išskirtinai autorinio teksto urtekste šiuos leidinius renkasi kūrinį interpretuojantys atlikėjai.

Kiti autoriniai ir neautoriniai M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščio žymenys

M. K. Čiurlionio rankraščio 99 ir 108 puslapiuose užrašyti du trumpi *Sefaa Esec* ciklui priskiriami fragmentai (juose naudojama serija *es-e-f-a-a-e-es-e-c*). Vieną jų (p. 99) sudaro tik trys taktai. Ciklą jungiančios serijos panaudojimas fragmento viršutiniame balse yra identiškas rankraščio p. 42–43 užrašytai variacijai. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad šie keli taktai užrašyti trijose penklinėse[16]. Antrą variacijų fragmentą sudaro penki taktai, užrašyti tame pačiame rankraščio puslapyje (p. 108) kaip ir paskutinė (pagal sukūrimo datą) ciklo dalis. Abu pradėtų komponuoti variacijų fragmentai yra minimi kūrinį publikavusių redaktorių (V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo) leidinių komentaruose ir monografijose, tačiau į ciklą neįtraukti.

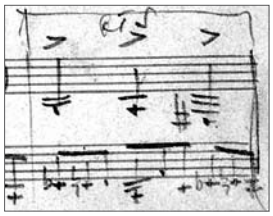
Dar viena M. K. Čiurlionio nebaigta variacija yra užrašyta rankraščio p. 105. Tai – autoriaus užtušuotas 15 taktų periodo formos eskizas. Šią variaciją kompozitorius numeravo kaip ketvirtąją ciklo dalį, taip pat kaip ir kitame puslapyje (p. 106) užrašytą pabaigtą eskizą. Faktas, kad ta pati numeracija pasikartoja du kartus, o vienas iš numeruojamų eskizų yra perbrauktas, leidžia kelti hipotezę, jog pradėta komponuoti ketvirtoji ciklo dalis (p. 105) vėliau neatitiko autoriaus lūkesčių, todėl jis variaciją perbraukė ir kitame

16 Muzikologas D. Kučinskas tokį užrašymą sieja su tuo, kad pradėta kompozicija galėjo būti skirta vargonams (Kučinskas 2007: 270).

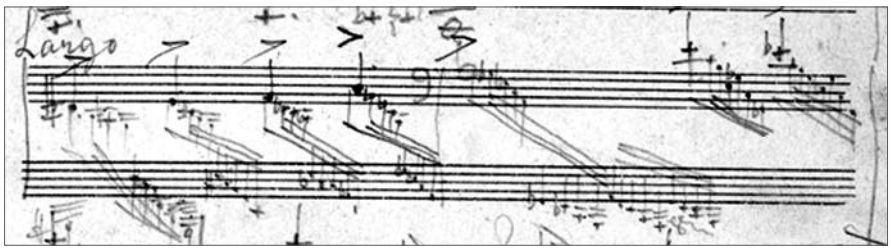
kompozicijų knygos puslapyje (p. 106) užrašė visiškai pabaigtą variaciją, kuri, jo manymu, turėtų būti traktuojama kaip ketvirtoji ciklo dalis.

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografe šalia natų teksto yra ir kitų kompozitoriaus autorystei priskiriamų žymenų. M. K. Čiurlionio ranka užrašyta devynių garsų serija bei Stefanijos Leskiewicz vardo kriptograma yra ypač svarus įrodymas siekiant pagrįsti ciklo pavadinimo autentiškumą, o vos kelios autorinės atlikimo nuorodos leidžia bent iš dalies susipažinti su autoriaus įsivaizduotu kūrinio skambesiu. Tai – variacijų *Sefaa Esec* rankraščio p. 43 ir 107 pažymėti akcentai[17] ir vienintelė tempo nuoroda visame cikle – *Largo* (2 pav.).

A



B



2 pav. A – eskizo 19 taktas (p. 43); B – tempo nuoroda var. N5 (p. 107)

Nustatant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ciklo formavimo ypatumus publikuotose kūrinio redakcijose ir siekiant atrasti spausdintų tekstų atitikmenis rankraštyje, dėmesys krypsta link kompozitoriui nepriskiriamų žymenų, kurių autorystė iki šiol nėra iki galo nustatyta. Variacijų *Sefaa Esec* autografo tyrimai rodo, kad šalia šešių labiausiai išbaigtų variacijų (p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108) yra palikti papildomi ženklai – kryželiai raudonu pieštuku ir skaitmenys (žr. 1 pav., A ir C). D. Kučinsko teigimu, tokie ženklai

17 D. Kučinskas pažymi, kad M. K. Čiurlionis net ir taupiai jo paties suredaguotuose kūriniuose išskirtinai mėgo žymėti akcentus (Kučinskas 1999: 43, 107).

M. K. Čiurlionio autografuose yra susiję su kūrinių leidyba[18]. Greičiausiai jų autorystę galima sieti su pirmųjų kūrinių publikacijų autoriais – S. Šimkumi ir J. Čiurlionyte[19].

Analizuojant minėtąsias publikacijas, pastebėta, kad kryželiais žymimi tie kūrinių eskizai, kurie yra publikuojami J. Čiurlionytės rengtuose leidiniuose. Dalis šalia kryželių pažymėtų skaičių atitinka redaktorės sudarytą M. K. Čiurlionio kūrinių opusų numeraciją[20]. Vis dėlto išsamiau paanalizavus šių žymenų kilmę matyti, kad skaitmenys labiau sietini su S. Šimkaus darbu rengiant M. K. Čiurlionio kūrinių leidinį 1925 metais. Čia išspausdintos keturios ciklui priklausančios dalys (p. 42, 43, 86, 87, 106) ir keturi kiti kūriniai (kai kurie jų užrašyti rankraščio p. 44, 45, 88). Visos pjesės S. Šimkaus leidinyje išspausdintos tokia eilės tvarka, kokią nurodo skaičiai prie kiekvieno eskizo. Taigi galima kelti hipotezę, kad raudonus kryželius rankraštyje parašė J. Čiurlionytė (žymėdama kūrinius, kuriuos ketina publikuoti), o skaičių atsiradimas gali būti siejamas su S. Šimkaus publikacijos rengimu.

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščio ir redakcijų lyginamoji analizė atskleidė, kad kūrinio pateikimo tendencijos nuo jo sukūrimo iki šių dienų nuolat kito. Tai turėjo ir tiesioginės įtakos jo suvokimui ir atlikimui. Naujo M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urteksto parengimas, siekiant jį kuo labiau priartinti prie kompozitoriaus užrašyto natų teksto, atvertų naują šio kūrinio interpretavimo tradiciją.

Išvados ir redakciniai siūlymai

1. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščio tyrimas rodo, kad ciklą sudaro labiausiai išbaigtos šešios variacijos, užrašytos rankraščio p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108 (arch. 00322, 00323, 00366, 00367, 00386, 00387, 00388). Rengiant kūrinio urtekstą, ciklo dalių eiliškumas turi būti pateikiamas remiantis autorine dalių numeracija ir autoriaus sužymėtomis sukūrimo datomis. Antrąja reikėtų pateikti variaciją, užrašytą rankraščio p. 42, 43, o paskutine – p. 108.

2. V. Landsbergio, D. Kučinsko ir R. Zubovo redakcijose ciklas formuojamas iš septynių dalių, nes M. K. Čiurlionio perbrauktas eskizas (p. 105) taip pat įtraukiamas. Rengiant kūrinio urtekstą, autografe perbrauktas eskizas neturi būti traktuojamas kaip

18 Medžiaga iš pokalbio su prof. dr. D. Kučinsku studentų mokslinės praktikos metu (Kaunas, 2008 m. kovo mėn.).

19 Neautoriniai žymenys siejami su pirmosiomis kūrinio publikacijomis, todėl nekalbama apie vėliau pasirodžiusias V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijas.

20 Raudonu kryželiu ir skaičiumi 1 pažymėtas eskizas p. 42 atitinka tos pačios variacijos numeraciją J. Čiurlionytės leidinyje op. 15 Nr. 1; ciklui nepriklausantis kūrinys, rankraščio p. 44 pažymėtas kryželiu ir skaičiumi 2, J. Čiurlionytės įtraukiamas į ciklą ir numeruojamas op. 15 Nr. 2.

dar viena variacija ir įtraukiamas į ciklą. Tai grindžiama tuo, kad prie eskizo pažymėta numeracija (N4) pasikartoja du kartus: vienas iš numeruojamų eskizų perbrauktas, o kitame puslapyje (p. 106) užrašyta autoriaus pabaigta variacija. Pasikartojanti eskizų numeracija leidžia kelti hipotezę, kad vėliau užrašytas ketvirtosios ciklo dalies eskizas labiau atitiko autoriaus lūkesčius ir turi užimti ketvirtąją poziciją cikle.

3. Visas, išskyrus D. Kučinsko (dėl aiškiai suformuluoto redakcijos tipo – urteksto), M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redakcijas dėl jose spausdinamų atlikimo nuorodų gausos galima būtų vadinti atlikėjiškomis.

4. Iš atliktos rankraščių ir publikacijų analizės matyti, kad R. Zubovo publikuotoje M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redakcijoje autorinis natų tekstas papildytas mažiausiai (neskaitant atlikimo nuorodų).

5. Autorinės atlikimo nuorodos geriausiai atsispindi D. Kučinsko parengtame M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urtekste. Redaktorius nežymi jokių atlikimo nuorodų, kurios nėra pateiktos kūrinio autografe.

6. Autoriaus nebaigtų eskizų pabaigos rekonstruojamos dvejopai: repriziniu principu (V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) arba kupiūruojant paskutinius eskizų taktus (S. Šimkus, J. Čiurlionytė). Siekiant eksponuoti išskirtinai autorinį natų tekstą kūrinio urtekste, nebaigtų dalių pabaigos neturi būti rekonstruojamos.

7. M. K. Čiurlionio pateiktos atlikimo nuorodos (akcentai, tempo nuoroda *Largo*) natų tekste išskiriamos (spausdinamos ryškiau) tik R. Zubovo redakcijoje. Variacijų *Sefaa Esec* urtekste rekomenduojama žymėti išnašas (skaitmenimis), kurių komentaruose būtų paaiškinti redaktorių sprendimai (natų dešifravimas).

Įteikta 2015 07 20
Priimta 2015 11 05

LITERATŪRA

Čiurlionis, M. K. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai.* Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.

Landsbergis, V. *Pavasario sonata.* Vilnius: Vaga, 1965.

Landsbergis, V. *Vainikas Čiurlioniui.* Vilnius: Mintis, 1980.

Landsbergis, V. *Čiurlionio muzika.* Vilnius: Vaga, 1986.

Landsbergis, V. *Visas Čiurlionis.* Vilnius: Versus aureus, 2008.

Kučinskas, D. *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas.* Kaunas: Technologija, 2007.

Kučinskas, D. *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas).* Kaunas: Technologija, 2004.

Janeliauskas, R. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai.* Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

Burkšaitienė, L. *Jadvyga Čiurlionytė.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.
Paliukėnaitė, J. Čiurlionio muzikos rankraščių rašysenos ekspertizė. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.
Grier, J. *The Critical Editing of Music, History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.

NATOS
Šimkus, S. *M. K. Čiurlionis. Muzikos kūriniai.* III sąs. Kaunas: Lietuvos švietimo ministerija, 1925.
Čiurlionytė, J. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Vaga, 1957.
Čiurlionytė, J. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui.* Vilnius: Vaga, 1975.
Landsbergis, V. *M. K. Čiurlionis. Album per pianoforte*. Leipzig: Edition Peters, 1978.
Landsbergis, V. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Rinktinė*. Vilnius: Muzika, 1990.
Landsbergis, V. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Tarptautinis M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkursas, 1997.
Landsbergis, V. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma*. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 2004.
Kučinskas, D. *Čiurlionis. Piano works (URTEXT).* Yamaha music media corporation, 2001.
Zubovas, R. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: BALTO print, 2012.
M. K. Čiurlionio kompozicijų knyga Čm 6. *Nacionalinio M. K. Čiurlionio muziejaus rankraščių archyvas*.

Editing Practice in Variations *Sefaa Esec* by M.K. Čiurlionis

SUMMARY. The formation of M.K. Čiurlionis' style and the features of its evolution are reflected in his musical works for piano. The study of these manuscripts reveals that the changes of the author's creative characteristics are followed by the changes of the style of recording his works. In his early creative period (1896–1900) there is a clear tendency of rewriting the drafts of his compositions to clean final copies, whereas in his mature period (1904–1909) they are written like hasty sketches and almost always only in draft form. Nearly half of M.K. Čiurlionis' composition manuscripts for piano are incomplete. Bearing in mind that the composer edited only three piano works (Mazurka in F major (VL 143), Prelude in b minor (VL 269), Prelude in d minor (VL 294)), and that in his lifetime only three pieces were published (Nocturne in f-sharp minor (VL 178), Prelude in b minor (VL 182), Mazurka in b minor (VL 234)), the preparation of compositions by Čiurlionis for publication faces numerous sheet music decription difficulties. Up to now, the works of various editors, namely, S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, J. Neniškytė, B. Vainiūnaitė, D. Kučinskas, R. Zubovas – who published the musical heritage of piano pieces by M.K. Čiurlionis – depict particularly striking individual interpretation of his musical texts.

KEYWORDS:
M.K. Čiurlionis,
Sefaa Esec, manuscript,
urtext, music editing.

Variations on Sefaa Esec denote the beginning of the search for a new and increasingly modernising music style (1904–1905) by M.K. Čiurlionis. The cycle is based on constant repetition of a series of nine sounds – *es-e-f-a-a-e-es-e-c*. The only original manuscript which has remained so far is the editorial basis of this composition. It is a draft written in graphite pencil in M.K. Čiurlionis' composition book, which is stored in the archives of the M.K. Čiurlionis National Art Museum in Kaunas. The most famous editors of musical works by M.K. Čiurlionis (S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) each presented the text of Variations Sefaa Esec in nine publications in a different way. They reflect the variety of different editorial approaches. The aim of this scientific article is to analyse the versions of Variations Sefaa Esec by M.K. Čiurlionis, to compare their differences with the author's version and to provide recommendations for the preparation of the urtext of this musical piece.

Examination of M.K. Čiurlionis' autograph revealed the problematic aspects which have lead to a different cycle being represented in its editors publications. The most important aspects can be described as follows:

The sequence of the cycle parts. Examining the manuscript of the work, it is observed that the cycle was not developed consistently: sketches of other works (Canon in C minor (pg. 47), Nocturne in B-flat minor (pg. 55), Prelude in B-flat major (pg. 44, 45) etc.) are inserted between the parts of the variations. M.K. Čiurlionis numbered only four variations – N1, N3, N4, N5 (pg. 86, 87, 106, 107) and the dates of creation are noted on the two unnumbered ones (pg. 42–43, 108). Analysing the publications of the work, it is observed that the cycle is formed in very different ways, in some places even ignoring the numbering of the author's part (in the publications of S. Šimkus, J. Čiurlionytė). While preparing the urtext of M.K. Čiurlionis' Variations on Sefaa Esec, the sequence of the parts must be submitted on the basis of the author's numbering exclusively and the creation dates marked on the unnumbered sketches.

The incomplete parts of the variations of the manuscript. In the manuscript of M.K. Čiurlionis' Sefaa Esec, nine variation sketches of the *es-e-f-a-a-e-es-e-c* series are written – three of them fully completed by the author (pg. 42, 43, 106, 108), whereas two are only fragments of several bars. Thus, they have not been included in the cycle in the publications issued so far. In the process of publishing the variations, the endings of the unfinished parts of the cycle were reconstructed by editors. However, while preparing the urtext the endings of the unfinished variations (N1, N3, N5) should not be

reconstructed and only the original notation of the author should be presented.

The crossed-out sketch of part of the cycle. Page 105 of the manuscript of M.K. Čiurlionis' Variations of Sefaa Esec bears a crossed (pencil shading) sketch in the form of a 15-bar period which is numbered by the author as the fourth part of the cycle. It should be noted that another composition completed on page 106 is also marked by number N4. In publications of some editors (V. Landsbergis, R. Zubovas, D. Kučinskas), the crossed-out sketch was reconstructed and included in the cycle. While preparing the urtext of this musical work, it is recommended not to publish this variation because of the recurring numbering of the two sketches and pencil shading by the author.

Having carried out the comparative analysis of the manuscript and editions of M.K. Čiurlionis' Variations of Sefaa Esec, it was noticed that the trend of how this musical piece has been exhibited has been constantly changing from the days of its creation up to the present. This made a direct impact on the perception of its performance. The aim of drawing up a new urtext of M.K. Čiurlionis' Variations of Sefaa Esec where only the original notation by the author is printed, based on the author' manuscript references, reveals a new field for the comprehension and interpretation of this musical piece.

Sovietinės Lietuvos teatro cenzūros periodizacijos klausimai

Goda DAPŠYTĖ

Lietuvių teatro agentūra

ANOTACIJA. Šio straipsnio tikslas – išskirti ir apibrėžti sovietinės okupacijos metais Lietuvoje veikusios politinės-ideologinės teatro cenzūros istorijos periodus atsižvelgiant į bendras sovietmečio istorijos periodizavimo tendencijas, šio laikotarpio lietuvių teatro raidos ir visuomeninių pokyčių kryptis. Periodai išskiriami atsispiriant nuo SSRS politinės cenzūros periodizavimo modelio, pritaikant jį Lietuvoje veikusios meno kontrolės sistemos specifikai. Straipsnyje išskiriami sovietinės politinės teatro cenzūros formavimosi ir veikimo Lietuvoje etapai, įvardijami būdingiausi bruožai ir tendencijos. Atsižvelgiant į pokyčius oficialiajame diskurse, svarstomi kūrėjų santykių su režimu ir savicenzūros klausimai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
teatras, cenzūra, pancenzūra, savicenzūra, periodizacija, vėlyvasis sovietmetis, diskursas.

Sovietmečio periodizacijos problemos

Analizuojant sovietmetį, istoriniuose tyrimuose išryškėja tendencijos padalyti jį į du periodus – stalinizmą ir postalinistinę stagnaciją[1] arba skirstyti į smulkesnius periodus – stalinizmą (1927–1953), atlydį, siejamą su Nikitos Chruščiovo valdymo periodu (1953–1964), Leonidui Brežnevui priskiriamą stagnaciją (1964–1982)[2] ir Michailo Gorbačiovo *perestroiką* (1985–1991). Taigi, galima sakyti, – pagal Komunistų partijos pirmuosius sekretorius, buvusius aukščiausiais šalies vadovais. Lietuvos istorijos tyrimuose vyrauja pastarasis periodizavimas[3]. Tačiau verta atkreipti dėmesį ir į *vėlyvojo socializmo* (*late socialism*) ar vėlyvojo sovietmečio sąvoką, kuria remiasi Kalifornijos Berklio universiteto socialinės antropologijos profesorius Alexei'jus Yurchakas, nagrinėdamas „paskutinę

1 Šis požiūris būdingas totalitarizmo mokyklos atstovams. Tokį skirstymą galima motyvuoti tuo, kad nei Chruščiovo, nei Brežnevo valdymo periodais režimas nepasiekė tokio monolitinio totalitarizmo, kaip Stalino diktatūros ir represijų periodu.

2 Į šį laikotarpį patenka ir trumpi Jurijaus Andropovo (1982–1984) bei Konstantino Černenkos (1984–1985) valdymo periodai, neatnešę ryškesnių pokyčių.

3 Minėtini pavyzdžiai: Lietuva 1940–1990. *Lietuva 1940–1990*: Okupuotos Lietuvos istorija. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005; Misiūnas, R. J.; Taagepera, R. *Baltijos valstybės*: priklausomybės metai. 1940–1990. Vilnius: Mintis, 1992 ir kt.

sovietinę kartą“[4]. Autorius vėlyvojo socializmo ribas žymi tarp antrosios 6-ojo dešimtmečio pusės ir 9-ojo dešimtmečio pradžios, prieš pat prasidedant *perestroikos* sukeltiems pokyčiams, arba periodą, kai sistema atrodė amžina (Yurchak 2005: 19). Taigi į vieną sujungiami *atlydys* ir *stagnacija*, nors kituose tyrimuose 1968 m. įvykiai Čekoslovakijoje dažnai traktuojami kaip skiriamoji riba tarp šių periodų. Būtent šią ribą kaip simbolinį atskaitos tašką savo disertacijoje pasitelkia lietuvių istorikas Valdemaras Klumbys, nagrinėdamas Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modelius sovietmečiu. Septintojo dešimtmečio pabaigą jis įvardija kaip lūžį, kai „gana stipriai pakito režimo požiūris į kultūrinį elitą, o Lietuvoje keitėsi ir kultūrinio elito santykis su sovietine sistema, į viešumą prasiskverbdavo vis daugiau režimo kritikos“ (Klumbys 2009: 6). Tačiau žurnalistas ir istorikas Tomas Vaiseta, nagrinėdamas vėlyvojo sovietmečio Lietuvos visuomenę ir įvardydamas ją kaip nuobodulio, šio periodo ribą vis dėlto siūlo sieti su Brežnevo atėjimu į valdžią, motyvuodamas, kad skeptiškas ar abejingas santykis su ideologija juntamas jau 1964–1965 m. (Vaiseta 2012: 17). Dar vienas istorikas sovietologas Vilius Ivanauskas, kalbėdamas apie sovietmečio bruožus kultūros sferoje, pabrėžia vėlyvojo sovietmečio termino nevienareikšmiškumą, teigdamas, kad „Lietuvos atveju, kaip ir Baltijos respublikų, taip pat kaip ir Vidurio ir Rytų Europos šalių atvejais, periodizacija, išskiriant ankstyvąjį ar vidurinįjį laikotarpį, vėlgi skiriasi nuo kitų sovietinių respublikų, kuriose socialistinė santvarka buvo įtvirtinta keliais dešimtmečiais anksčiau“ (Ivanauskas 2012: 97).

Lietuvių teatro istoriografijoje šios istorikų darbams būdingos periodizavimo tendencijos nėra labai ryškios. Galima sakyti, kad pasitelkiamas daliai sovietologų būdingas periodizavimas pagal partijos lyderius ar, tiksliau, nurodomose chronologinėse sovietmečio Lietuvių teatro istorijos periodo ribose galima įžvelgti sąsajų su politiniais pokyčiais. Nors su konkrečiais pokyčiais teatro mene šias ribas susieti kiek sunkiau, reikia pripažinti, kad jų nustatymas vis dėlto išlieka savitas. Pirmasis periodas (1940–1944) įvardijamas kaip karo metų teatras, kartu nagrinėjant pirmosios sovietinės ir nacistinės okupacijos periodų teatro reiškinius (Mareckaitė 2009: 78–85). 1945–1957 m. teatrologė Irena Aleksaitė mini kaip laikotarpį, kai „lietuvių teatras patyrė patį stipriausią neregėtą primestos jam ideologijos spaudimą, aršų diktatą, griežčiausią politinę cenzūrą,

4 Paskutine sovietine karta autorius laiko gimusiuosius tarp 1950-ųjų ir 8-ojo dešimtmečio pradžios, t. y. brandą pasiekusiuosius tarp 1970-ųjų ir 9-ojo dešimtmečio vidurio. Ši karta išskiriama kaip nepatyrusi „inauguracinio įvykio“, todėl skiriasi nuo vyresnės kartos, kurios identitetas formavosi revoliucijų, karo ir asmenybės kulto pasmerkimo kontekste, ir jaunesniosios, kurią suformavo SSRS griūtis (žr. Yurchak 2005). Šiai kartai, pavyzdžiui, priklauso didžioji dalis šiandien kuriančių lietuvių režisierių: Rimas Tuminas, Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Aidas Giniotis, Cezaris Graužinis, Ramunė Kudzmanaitė, Raimundas Banionis, Julius Dautartas, Algirdas Latėnas, Arvydas Lebeliūnas, Gytis Padegimas, Gintaras Varnas ir kt.

menininkų represijas, įvairius politinius nutarimus, draudimus ir teatrų kontrolę“ (Aleksaitė 2009: 86). Be to, šis periodas siejamas su Antrojo pasaulinio karo pabaiga ir Stalino kultu. 1957–1970 m. autorė apibūdina kaip laikotarpį, kai „Sovietų Sąjungoje vyksta tam tikros politinės permainos“, o lietuvių teatre jis pasižymėjęs „jaunų režisierių kūrybiniu proveržiu, kuris išvedė nacionalinį teatrą į pirmaujančiųjų menų gretas“ (Aleksaitė 2009: 86).

Trečiasis periodas – 1970–1980 m., aprašomas ir tyrinėjamas atskiroje kolektyvinėje monografijoje *Lietuvių teatro istorija*, išskiriamas kaip palaipsnio vadavimosi ir aštrėjančios kūrybinės inteligentijos konfrontacijos su sovietine ideologija laikas (*Lietuvių teatro istorija*: trečioji knyga. 1970–1980, 2006: 7). Pasak Audronės Girdzijauskaitės, lietuvių teatrologai naujos teatro „epochos“ ribą yra linkę brėžti ties 6-ojo ir 7-ojo dešimtmečių sandūra, „kai atsisakius buitinio realizmo buvo bandyta drauge su dailininku kurti monumentalų spektaklį“ (Girdzijauskaitė 2006: 150).

1980–1990 m. – ketvirtasis ir paskutinis sovietinio lietuvių teatro istorijos periodas – nagrinėjamas ketvirtojoje *Lietuvių teatro istorijos* knygoje ir apibūdinamas kaip ypač intensyvaus dramos teatro režisierių darbo laikas kuriant „aukšto meninio lygio problemiškus spektaklius, gvildenančius reikšmingus filosofinius-moralinius ir politinius žmogaus dvasinio gyvenimo klausimus“ (*Lietuvių teatro istorija*: ketvirtoji knyga. 1980–1990, 2009: 7).

Taigi galima teigti, kad pirmosios sovietinio laikotarpio pusės Lietuvos teatro istorija į periodus skirstoma pirmiausia pagal politinius įvykius ir pokyčius, o antroji – tiesiog dešimtmečiais. Tiesa, verta pažymėti, kad pirmoji sovietmečio lietuvių teatro istorijos pusė nuodugniai analizuojama tik sovietmečiu publikuotuose istorijos tomuose ir vis dar nebuvo iš esmės peržiūrėta, tad ir toliau (nors ir pasyviai) egzistuoja kaip XX a. antrosios pusės lietuvių teatro istoriografijos dalis.

Sovietinės politinės-ideologinės cenzūros istorija į atskirus periodus skirstoma atsižvelgiant į politinius, ideologinius ir visuomeninius poslinkius, tačiau pirmenybė teikiama pačios cenzūros sistemos vystymosi etapams. Cenzūros tyrinėtoja Tatjana Goriajeva SSRS cenzūros istoriją dalija į du periodus: formavimosi ir įtvirtinimo (1917–1939) bei stagnacijos ir suirimo (1940–1991). Taigi sovietinės politinės-ideologinės cenzūros veikimo chronologinės ribos yra išplečiamos už režimo egzistavimo ribų ir skaičiuojamos nuo 1917 m. „Dekreto dėl spaudos“ (Декрет о печати, 10 ноября 1917 г. *История советской политической цензуры: документы и комментарии* 1997: 27), t. y. kiek anksčiau, nei realiai ima funkcionuoti išskirtinai cenzūros vykdymui sukurtos institucijos, ir baigiamos galutiniu institucijos, o ne režimo panaikinimu.

Antrąjį sovietinės politinės-ideologinės cenzūros istorijos periodą autorė skirsto į tris smulkesnius: Antrojo pasaulinio karo ir po jo vykusių konfrontacijų (1941–1956), politinės cenzūros modernizacijos (1956–1968), stagnacijos ir valdžios bei ideologijos krizės (1969–1991). Minėtu periodu autorė išskiria ir pokyčius Glavlito veikloje, kurią nuo 1970 m. iki 9-ojo dešimtmečio vidurio ji apibūdina kaip „vieną iš stabdymo mechanizmo elementų, mėginimus bent išoriškai išlaikyti lakuotą, teigiamą oficialiosios kultūros ir informacinės aplinkos stilių" (Горяева 2009: 359), nors tuo pačiu metu matome akivaizdžiai daugiau cenzūrinių pastabų.

Pasinaudojus autorės pateiktos sovietinės politinės cenzūros periodizacijos principais ir adaptavus juos atsižvelgiant į sovietinio periodo lietuvių teatro istoriją, Lietuvoje vykdytos politinės-ideologinės teatro cenzūros istoriją siūloma skirti į du etapus: *įdiegimo ir įtvirtinimo (1940–1969)* bei *institucinės stagnacijos (1969–1990).*

Institucinės cenzūros sistemos sukūrimas

Sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros *įdiegimo ir įtvirtinimo* periodui būdingas vienašališkas sovietinės ideologijos diegimas, cenzūros institucijų steigimas, sąjunginio teatrų sistemos modelio pritaikymas, represinės cenzūros griežtumas. Pirmoji šio etapo data siejama su pirmąja Lietuvos okupacija ir sovietinės politinės-ideologinės cenzūros įvedimu. Institucinė politinė cenzūra Lietuvoje pradėta diegti nuo pat okupacijos pradžios kartu su šalies valdymą perėmusio režimo biurokratine struktūra, kuri sparčiai atkurta ir išplėsta reokupacijos metais. Kaip lemiamą Lietuvos dvasinio gyvenimo sovietizavimo lūžį 1948–1950 m. išskiriantis istorikas Arūnas Streikus teigia, kad būtent šiuo laikotarpiu kultūrinio, socialinio ir ekonominio gyvenimo sovietizavimo procesas vyko intensyviausiai, radikaliai pakeisdamas tikrovę, taip pat viešojo gyvenimo funkcionavimo normas (Streikus 2009: 73). Šiuo periodu buvo optimizuojama jau įkurtos politinės cenzūros aparato veikla, centrinėms cenzūros institucijoms Maskvoje nuolat reiškiant nepasitenkinimą jų filialų Lietuvoje ideologinio darbo rezultatais.

Ryškiausiu sovietmečio politiniu pokyčiu tapo Stalino mirtis 1953 m., o jį pakeitęs Nikita Chruščiovas, kuris 1956 m. vykusiame XX SSKP suvažiavime pasakytoje kalboje pasmerkė asmenybės kultą, lėmė ir ryškius ideologinės cenzūros veiklos krypčių pokyčius. Teatro atveju ypač buvo svarbi *bekonfliktiškumo* teorijos kritika, pakoregavusi reikalavimus idėjiškai ir meniškai „stipriems" spektakliams. Šie metai neretai siejami su pirmaisiais kultūrinio gyvenimo liberalizavimo impulsais (Streikus 2009: 88), gana sąlygiškais ir trumpalaikiais. Tai rodo jau 7-ojo dešimtmečio pradžioje prasidėjusi kova su formalizmu ir abstrakcionizmu mene, kurią išprovokavo Chruščiovo apsilankymas

Maskvos Manieže surengtoje dailininkų parodoje 1962 metais. Būtent su šia naujai sustiprintos kontrolės banga ideologinės cenzūros sistemoje sustiprėjo KGB vaidmuo (Streikus 2008: 38–39).

Galutiniu ideologinės cenzūros mechanizmo susiformavimo Lietuvoje tašku Streikus siūlo laikyti 1952 m. pabaigą, kai Glavlitui Lietuvoje pavyko perimti prevencinę teatrų repertuaro ir muzikinių kūrinių atlikimo cenzūrą (Streikus 2009: 88). Tačiau politinės-ideologinės Lietuvos teatro cenzūros *įdiegimo ir įtvirtinimo periodo* pabaigą siūloma žymėti ją siejant su 1969 m. sausio 7 d. SSKP CK priimtu nutarimu „Dėl spaudos organų, radijo, televizijos, kinematografijos, kultūros ir meno įstaigų vadovų atsakomybės už spausdinamos medžiagos ir repertuaro idėjinį-politinį lygį padidinimo“ (*История советской политической цензуры*: документы и комментарии 1997: 188–191). Šiuo nutarimu buvo įtvirtinta *asmeninė* įstaigų vadovų atsakomybė už meno kūrinių ir periodinių leidinių turinį, daugiau teisių suteikta redakcinėms kolegijoms ir meno taryboms. Pirminės partinės organizacijos buvo įpareigotos „savo kolektyvuose sukurti ypatingo reiklumo, principingumo, meninių paieškų, savikritikos atmosferą, atmetančią idėjiškai nebrandžių, meniniu požiūriu silpnų kūrinių atsiradimą“ (ibid.: 190). Po mėnesio LKP CK biuro posėdyje, svarstant šį nutarimą, buvo pareikšti priekaištai kūrybinėms sąjungoms ir partinėms organizacijoms dėl nepakankamos idėjinio-meninio kūrinių lygio analizės ir įtakos meniniam procesui. LKP CK biuras nutarė imtis konkrečių priemonių gerinant vadovavimą spaudos organizacijoms, leidykloms, teatrams, kino studijoms ir kitoms kultūros ir meno įstaigoms, siekiant pakelti jų veiklos idėjinį-meninį lygį ir profesionalumą (LKP CK biuro posėdžio protokolas [Vilnius], 1969 m. vasario 10 d. *Lietuvos ypatingasis archyvas*, f. 1771, ap. 242, b. 46, l. 6). Nutarta atkreipti dėmesį į asmeninę šių įstaigų vadovų atsakomybę, taip pat imtis priemonių suaktyvinti redakcinių kolegijų ir meno tarybų darbą atrenkant viešumą pasiekiančią medžiagą (teatro atveju – pjeses), be to, tų pačių asmenų dalyvavimas keliose redakcinėse kolegijose ar meno tarybose pripažintas neteisingu ir menkinančiu šių kolegialių organų veiklos efektyvumą ir atsakomybę (ibid.: l. 7).

Šie nutarimai galutinai nustatė smulkiausios institucinės cenzūros grandies (teatrų meno tarybų ir pirminių partinių organizacijų) vaidmenį ir įtvirtino teatrų vadovų, kaip cenzorių, asmeninę atsakomybę už spektaklių ir viso repertuaro idėjinį turinį. Be to, vertėtų atkreipti dėmesį į SSKP CK ir LKP CK biuro nutarimuose minimą „savikritikos“, turinčios apsaugoti nuo „idėjiškai nebrandžių“ kūrinių, sąvoką, kurią šiame kontekste (atsižvelgiant į tai, kad oficialiajame sovietinės santvarkos diskurse cenzūra buvo įvardijama kaip „kontrolė“) vertėtų suvokti kaip savicenzūrą. Minėtame LKP CK biuro nutarime yra ir rekomendacija kūrybinėms sąjungoms sukurti priemonių sistemą,

kuri padidintų literatūros ir meno darbuotojų atsakomybę už kūrinių idėjinį kryptingumą ir meninę meistrystę (ibid.: l. 7).

Taigi politinės-ideologinės teatro cenzūros *įdiegimo ir įtvirtinimo* periodu, adaptuojant sąjunginį sovietinės institucinės cenzūros modelį, Lietuvoje buvo sukurta sudėtinga, ne itin stabili, tačiau vienakryptė cenzūros sistema, apimanti vertikalę nuo aukščiausių partinių organų Maskvoje iki teatrų vadovų ir, kaip akivaizdu iš minėtų Komunistų partijos nutarimų, oficialiai skatinama pačių menininkų savicenzūra. Kitaip tariant, įdiegus ir įtvirtinus sovietinės cenzūros modelį, Lietuvoje šį periodą užbaigė visa apimančios cenzūros, arba pancenzūrinės būklės, suformavimas.

Institucinė stagnacija ir internalūs pokyčiai diskurse

Antrąjį sovietinės politinės-ideologinės teatro cenzūros veikimo Lietuvoje periodą siūloma įvardyti kaip *institucinės stagnacijos*, o jo chronologines ribas žymėti ties 1969 ir 1990[5] metais. Įdiegta ir įtvirtinta cenzūros institucijų sistema šiuo periodu tęsė savo veiklą remdamasi partinių organų pateikiamomis direktyvomis. Nors politinės-ideologinės kryptys nuolat šiek tiek svyravo, tačiau pati cenzūros sistema, palaikoma institucinės ir asmeninės savicenzūros, veikė stabiliai ir be pertrūkių. Todėl šį etapą, remiantis bibliotekininkystės tyrinėtojos Mariannos Tax Choldin įvesta *pancenzūros* sąvoka, dar būtų galima įvardyti kaip *pancenzūrinę būklę*. Choldin teigia, kad šį terminą ji vartoja norėdama įvardyti skirtumą tarp atviros, viešai deklaruotos ir plataus biurokratijos aparato vykdytos carinės cenzūros Rusijoje ir daug subtilesnės, slaptos, anoniminės, šešėlinę sistemą sudariusios, cenzoriumi kiekvieną pilietį pavertusios sovietinės cenzūros (Choldin 1996: S129). Šią sąvoką 7–9-ojo dešimtmečių Lietuvos teatro kontekstui atskleisti pasitelkiantis teatrologas Edgaras Klivis teigia, kad pancenzūrinėje stadijoje cenzūros ir kontrolės mechanizmai yra ir labai dideli – apimantys ištisą fiktyvios realybės projektą, ir labai maži – kapiliarinė cenzūra slypi jau individualaus menininko sąmonėje kaip savicenzūra (Klivis 2004: 143).

Vėlyvuoju sovietmečiu ideologijos reprezentacijos formos tapo normalizuotos, ambivalentiškos ir nuspėjamos. Pasak Yurchako, jų nebuvo būtina skaityti paraidžiui tam, kad jos veiktų kaip hegemonijos reprezentacija (Yurchak 2005: 23). Tad *institucinės stagnacijos* periodu kito ne cenzūros sistema, o visuomenė ir menininkai, kuriuos ji

5 Sovietinės ideologinės cenzūros sistemą visiškai panaikino 1990 m. vasario 9 d. LSSR Aukščiausiosios Tarybos priimtas Spaudos ir kitų masinės informacijos priemonių įstatymas, kurio pirmuoju straipsniu teigiama spaudos laisvė: „Masinės informacijos priemonės laisvos ir necenzūruojamos“ (žr. *Valstybės žinios*, Nr. 7-163, 1990 03 10).

siekė kontroliuoti, kito ir jų santykiai su režimu. Chruščiovo ir Brežnevo valdymo periodais sąlygiško kontrolės sušvelnėjimo ir aiškaus jos sugriežtinimo kaita sukūrė sąlygas kapiliariniams pokyčiams, savotiškai vidinei erozijai, kuri ilgainiui reiškėsi naujais santykiais su sistema. Ambivalentiškas tapo ir kultūros vaidmuo. Jo dvilypumą įtaigiai įvardija Streikus:

> „Liberalizacijos viltys ir socialinis bei psichologinis prisitaikymas prie sovietinės sistemos „atlydžio" metu formavo šio laikotarpio lietuvių kultūrą. Tai buvo idėjinių ir moralinių kompromisų kultūra, kurioje išlaisvėjimo iliuzijos, savarankiškumo siekiai, tautiškumo pradai pynėsi su lojalumu esamai valdžiai. Tačiau būtent kultūroje tuo metu ėmė telktis didžioji dalis tautos dvasinės energijos, kuriai kiti saviraiškos būdai buvo uždrausti (ypač politikoje). Kultūra tapo viena iš tautos savęs teigimo formų, kartu ir okupacinio režimo dekoracijų, įteisinančių jo buvimą" (Streikus 2005: 554).

Kalbėdamas apie individo ideologinį tapsmą, Michailas Bachtinas nagrinėja *kito* diskurso reikšmę jame: „Kito diskursas veikia jau ne kaip informacija, direktyvos, taisyklės, modeliai ir panašiai, bet siekia determinuoti mūsų ideologinius santykius su pasauliu, patį mūsų elgesio pagrindą; čia jis veikia kaip *autoritetinis diskursas* ir kaip *internaliai įtaigus diskursas*" (išskirta originale – *aut. past.*) (Bakhtin 1981: 342). Taigi ideologinis individo tapsmas apibrėžiamas ryškiu skirtumu tarp šių priešingų diskursų. Ypatingą svarbą, nagrinėjant vėlyvąjį sovietmetį, autoritetinis diskursas įgyja dėl organiško jo ryšio su praeitimi. Kaip teigia Bachtinas, „Jo autoritetas jau buvo *pripažintas* praeityje. Tai *pirminis* diskursas" (ibid.: 342). Taigi jis egzistuoja kaip duotybė, jis nėra pasirenkamas, palyginti su kitais diskursais, šio diskurso egzistavimo neveikia ir individų santykis su juo. Be to, jis neretai išreiškiamas svetima kalba[6]. Atsižvelgiant į išvardytus požymius, šio tyrimo kontekste tokiu autoritetiniu diskursu galima laikyti sovietinės ideologijos sukurtą oficialiosios kultūros diskursą, kuris vėlyvuoju sovietmečiu buvo palaikomas nuolatinės jo normų reprodukcijos. Pasak Yurchako, įsitikinimas, kad šis diskursas buvo neišvengiamas ir nepakeičiamas, buvo pagrįstas konkrečiomis autoritetinio diskurso produkcijos ir cirkuliacijos sąlygomis: hegemoninę galią turėjusi valdžia galėjo primesti plačiai cirkuliuojančias šiame diskurse suformuluotos realybės reprezentacijas ir kartu garantuoti, kad jokios alternatyvios reprezentacijos neįgautų tokio pat plačios cirkuliacijos statuso, kaip „viešasis" diskursas (Yurchak 2005: 34). Teatre oficialiojo sovietinės ideologijos diskurso normos pirmiausia reiškėsi repertuaro, kuriame pirmenybė privalėjo būti suteikiama sovietinei dramaturgijai, proporcijomis,

6 Pavyzdžiu gali būti ir religiniai tekstai lotynų kalba, ir sovietiniai nacionalinių respublikų dokumentai, pirmiausia egzistavę rusų kalba (tik vėliau dalis jų išversta į gimtąją kalbą).

privalomais teminiais socialistinių respublikų dramaturgijos festivaliais, ataskaitinėmis gastrolėmis Vilniuje ir Maskvoje, teatrų partinių organizacijų veikla (susirinkimai, ideologinio švietimo paskaitos ir pan.). Kaip išorinis, priverstinai primestas kartu su nauja okupacinio režimo santvarka, šis diskursas tapo pirminis ir neginčijamas, todėl tiesiogiai sietinas su cenzūros veikla – būtent šio diskurso normų priežiūra buvo viena iš pagrindinių sovietinės politinės cenzūros veiklos užduočių.

Autoritetiniam priešingas internaliai įtaigus diskursas, pasak Bachtino, neturi jokių privilegijų ar palaikymo iš bet kurios valdžios ir dažnai net nėra pripažįstamas visuomenėje nei viešosios nuomonės, nei mokslininkų, nei kritikos, net ir teisės kodekso (Bakhtin 1981: 342). Priešingai nei autoritetinis, internaliai įtaigus diskursas nėra statiškas – jis nuolat kinta prisitaikydamas prie naujų kontekstų, kuria naujus žodžius. Be to, skirtingai nuo išorinio autoritetinio, yra sumišęs su vidiniu individo pasauliu. Pasak Bachtino, internaliai įtaigus žodis yra arba šiuolaikiškas, gimęs „kontakto su neišspręstu šiuolaikiškumu zonoje", arba susigrąžintas iš praeities ir pritaikytas šiuolaikiškumui (ibid.: 346). Taigi geba susieti praeitį su dabartimi, pirmąją aktualizuodamas. Skirtumus tarp šių diskursų būtų galima atskleisti priešprieša tarp skirtingais sovietmečio periodais sukurtų nacionalinės dramaturgijos kūrinių: autoritetinio diskurso įtvirtinimo periodu itin dažnai įvairiuose Lietuvos teatruose statytų Juozo Baltušio „Gieda gaidelių", kuriuose itin ryški „buržuazinės praeities" kritika, ir vėlyvojo sovietmečio periodu pasirodžiusios Justino Marcinkevičiaus draminės trilogijos, kurioje akivaizdus praeities aktualizavimas ir ambivalentiškas santykis su režimo normomis.

Nagrinėjant šio periodo sovietinės cenzūros veikiamą Lietuvos teatrą, internaliai įtaigus diskursas tampa svarbus, kai mėginama užčiuopti pokyčius, pirmiausia pasireiškusius estetiniais spendimais ir gvildenamomis temomis, kurias atskirais atvejais galima sieti su užslėpta režimo kritika. Didžioji dalis lietuvių teatro spektaklių, patyrusių daugiausia cenzūrinių korektūrų, sukėlusių plačiausią atgarsį visuomenėje ar priskiriamų „atisovietiniams", buvo sukurti pagal tuometines lietuvių ar, kaip (pro)sovietinė dramaturgija įvardijama, kitų socialistinių respublikų autorių pjeses. Kaip teigia Audronė Girdzijauskaitė, „Septintojo dešimtmečio pabaiga, aštuntasis dešimtmetis – tai jaunųjų lietuvių dramaturgų (Dalios Urnevičiūtės, Eugenijaus Ignatavičiaus, Sauliaus Šaltenio ir kt.) pirmieji žingsniai, brendimo, formavimosi metai; nepaprastai derlingi jie buvo ir mūsų dramaturgijos šulams – juk būtent šiuo laikotarpiu Juozas Grušas, Justinas Marcinkevičius, Kazys Saja, Juozas Glinskis sukuria brandžiausius savo kūrinius teatrui" (Girdzijauskaitė 2006: 148). Legalumo ribos išbandomos interpretuojant kitų šalių sovietinių autorių, tokių kaip Michailas Šatrovas, Čingizas Aitmatovas, Zorairas Chalapianas, kūrinius. Taigi oficialiojo diskurso temų ir estetikos ribas apeiti ar joms priešintis mėginę spektakliai

buvo kuriami remiantis šiuolaikiniu žodžiu ar šiuolaikinėmis nesenos praeities tekstų interpretacijomis, jose ieškant naujų išeičių. Šie spektakliai kritiškai ar revizionistiškai žvelgė į esamąjį – sovietinį laiką. Nors, žinoma, čia pat reikia pripažinti, kad tai beveik niekada nebuvo formuluojama kaip atvira deklaracija. Žvelgiant į Lietuvos teatro istoriją, tokie bandymai tampa akivaizdūs nuo 7-ojo dešimtmečio antrosios pusės, taigi aptariamuoju vėlyvojo sovietmečio periodu, kai ir kitose sovietinio gyvenimo sferose galima konstatuoti naujas slinktis.

Jau minėta, kad institucinės stagnacijos periodu kito ne cenzūra, o visuomenė, kurią ji kontroliavo. Tad verta grįžti prie „paskutiniosios sovietinės kartos", kurią sudarė žmonės, „gimę sistemoje", taigi neturintys empirinės jokių kitų gyvenimo ir visuomenės modelių patirties. Konstatuojančios autoritetinio diskurso prasmės jiems jau buvo nutolusios, tačiau ir jo formų reprodukcija jau buvo tapusi norma. Būtent todėl nenutoldami nuo ideologijos jie galėjo kurti naujas egzistavimo sistemoje formas. Kalbėdamas apie vėlyvąjį sovietmetį Ivanauskas pabrėžia ambivalentiškesnį kultūros sektoriaus atstovų santykį su sistema: „Pirma, ryškėja pačių kultūrininkų galimybės daryti įtaką visuomeniniams procesams, antra, ideologinėje plotmėje patiriant vertybinį nuosmukį, atsirado erdvė ir poreikis reikšti alternatyvias nuostatas" (Ivanauskas 2012: 98).

Vėlyvuoju sovietmečiu vykę vidiniai sistemos svyravimai diskurso ir ideologijos lygmenimis – „atšilimų" ir sugriežtinimų virtinė – visuomenę ir atskiras jos grupes veikė palikdami ilgalaikius pėdsakus, kurie tapo akivaizdūs tik po režimo griūties. Kalbėdamas apie pokyčius, kuriuos atnešė „paskutinė sovietinė karta", Yurchakas teigia, kad ji, įsitraukusi į performatyvią autoritetinio diskurso formų reprodukciją, aktyviai kūrė įvairius naujus siekius, tapatybes ir gyvenimo formas, kurios, nors ir buvo įgalintos autoritetinio diskurso, tačiau nebūtinai jo apibrėžtos, o tai leido šiai kartai „išlaikyti bendrumą su daugeliu socializmo estetinių galimybių ir etinių vertybių, interpretuojant jas naujomis sąlygomis, kurių nenumatė valstybė, ir taip išvengti daugelio sistemos apribojimų ir kontrolės formų" (Yurchak 2005: 54). Taigi sovietinės teatro cenzūros *institucinės stagnacijos* periodu ėmė rastis galimybės apeiti suformuotą teatro kontrolės sistemą veikiant draudimų normų ribose ar net išradingai jas peržengiant. Čia lemiamą vaidmenį suvaidino šios kartos įvaldytas internaliai įtaigus diskursas, ilgainiui paskatinęs ir ilgalaikius pokyčius oficialiojoje kultūroje.

Cenzūros *institucinės stagnacijos periodu*, kai įdiegta ir įtvirtinta cenzūros institucijų sistema veikia simultaniškai su jos kapiliarinėmis struktūromis, diskurso kontrolė tampa vyraujančia norma, o jos suformuotas oficialusis diskursas – ne represyviai primestas, o įprastinis. Todėl būtent šį politinės teatro cenzūros veikimo periodą norėtųsi įvardyti kaip *pancenzūrinę būklę*. Šiuo atveju svarbų vaidmenį vaidina oficialus institucinės ir

asmeninės savicenzūros įtvirtinimas ir skatinimas. Būtent savicenzūrą galima įvardyti kaip politinės-ideologinės cenzūros galutinį tikslą. Efektyviai įdiegus savicenzūrą kaip vyraujančią normą (o tokia stadija pasiekta būtent aptariamuoju periodu), cenzūros sistema iš aktyviai veikiančios ir formuojančios gali tapti prižiūrinčiąja. Tokiomis sąlygomis nebesvarbūs režimo pokyčiai, nors cenzūra ir dinamiškai reaguoja į juos, tačiau iš esmės jos veikimo principai ir poveikis nekinta. Kitaip tariant, pats draudimų sistemos ir kontrolės egzistavimas tampa svarbesnis nei tai, kokius konkrečius įvaizdžius, estetiką ar idėjas ji mėgina eliminuoti iš viešosios erdvės. Tik tuomet atsiranda reali galimybė prie jos prisitaikyti ir, balansuojant tarp draudimų ribų, mėginti išradingai ją apeiti.

Taigi išskirti sovietinės okupacijos metais Lietuvoje veikusios politinės-ideologinės teatro cenzūros periodai ne tik atspindi bendras tendencijas to meto visuomenėje ir politinės sistemos vidinėse slinktyse, bet ir atskleidžia dvi skirtingas cenzūros vystymosi stadijas. *Įdiegimo ir įtvirtinimo periodui* būdinga griežta represinė cenzūra ir vienakryptis sovietinio autoritetinio diskurso įtvirtinimas. O *institucinės stagnacijos periodu* pasiekiama pancenzūrinė būklė, kai komplikuota draudimų sistema tampa visa apimančia, todėl pats jos egzistavimas yra svarbesnis už tai, ką konkrečiai ji draudžia. Būtent tokioje situacijoje karjeras pradėję, t. y. tos sistemos išauklėti, kūrėjai gali rasti kūrybingos veiklos būdų sistemos viduje, o internaliai įtaigus žodis – kelius prasiskverbti į oficialiąją viešumą. Šių dviejų periodų išskyrimas palengvina Lietuvos teatro sovietmečiu analizę ir gali praversti ne tik lyginamiesiems, bet ir sudėtingesniems ankstyvojo ir vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatro diskurso tyrimams, taip pat būti naudingas nagrinėjant konkrečius teatro cenzūros atvejus.

Įteikta 2015 09 30
Priimta 2015 12 04

LITERATŪRA

Aleksaitė, I. Teatras 1945–1957 metais. *Lietuvos teatras*: Trumpa istorija. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 86–99.

Choldin, T. M. CA and Soviet Censorship: An Interrupted Conversation With My Father. *Current Anthropology*, 1996, vol. 37, No. 1, p. S129–S130.

Foucault, M. The Subject and Power. Dreyfus, H. L.; Rabinow, P. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Chicago, 1983.

Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija*: trečioji knyga. 1970–1980. Vilnius, 2006, p. 147–220.

Ivanauskas, V. Vėlyvojo sovietmečio epochos bruožų apibūdinimas kultūros sferoje. *Lietuvos istorijos metraštis. 2011 metai*. I. Vilnius, 2012, p. 97–112.

Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

Klivis, E. Pancenzūros būklė: režimo kontrolė ir deformacijos vėlyvojo sovietmečio Lietuvos teatre. *Tiltai*, 2004, Nr. 4, p. 139–146.

Klumbys, V. Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu. Daktaro disertacijos rankraštis. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009.

Lietuvių teatro istorija: trečioji knyga. 1970–1980. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.

Lietuvių teatro istorija: ketvirtoji knyga. 1980–1990. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.

LKP CK biuro posėdžio protokolas [Vilnius], 1969 m. vasario 10 d. *Lietuvos ypatingasis archyvas*, f. 1771, ap. 242, b. 46, l. 3–8.

Mareckaitė, G. Karo metų teatras. *Lietuvos teatras*: Trumpa istorija. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius, 2009, p. 78–85.

Streikus, A. Lietuvos kultūros modernėjimas (1953–1987 m.). *Lietuva 1940–1990: Okupuotos Lietuvos istorija.* Vilnius, 2005, p. 554–574.

Streikus, A. Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972. *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 37–40.

Streikus, A. Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas. *Genocidas ir rezistencija*, 2009, Nr. 2(26), p. 73–90.

The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Vaiseta, T. Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva. 1964–1984. Daktaro disertacijos rankraštis. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.

Декрет о печати, 10 ноября 1917 г. *История советской политической цензуры*: документы и комментарии. Москва, 1997, с. 27–28.

Горяева, Т. *Политическая цензура в СССР: 1917–1991*. Москва: Росспэн, 2009.

Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» Ст № 64/1с, 7 января 1969. *История советской политической цензуры*: документы и комментарии. Москва: Росспэн, 1997, с. 188–191.

Questions on the Periodisation of Soviet Censorship in Lithuanian Theatre

SUMMARY. The aim of this article is to distinguish and determine the periods of history of Soviet political-ideological theatre censorship executed in Lithuania during the years of occupation. It is done considering general tendencies of periodising Soviet history, the direction of the development of Lithuanian theatre and social changes. The periods are distinguished by removing the model of periodisation of the USSR's political censorship and adapting it to the particularities of the art control system that operated in Lithuania.

The author suggests dividing the history of Soviet political-ideological theatre censorship in Lithuania into two periods. The first period of indoctrination and implementation (1940–1969) can be described by the unilateral implementation of Soviet ideology, establishment of institutions of censorship, adaptation of the model of the theatre system found in the Soviet Union and rigourous repressive censorship. The second period is introduced as a period of institutional stagnation (1969–1990). During this period, the Soviet indoctrinated and implemented institutional system of theatre censorship functioned simultaneously with its capillary structures, control over discourse became a norm, and the official discourse that was formed by the censorship became accustomed, rather than being repressively enforced. In such conditions, the minor changes in regime lost their importance. Even though censorship dynamically reacted to them, its principles and effect shifted. Only at this point can we talk about substantial possibilities to adapt to it and try to circumvent the boundaries of such prohibitions.

KEYWORDS: theatre, censorship, self-censorship, periodisation, late socialism, discourse.

Vaizdo projekcijų reikšmė ir paskirtis Gintaro Varno spektaklyje „Bakchantės“

Elzė GUDAVIČIŪTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje aptariami šiuolaikinio Lietuvos teatro ir naujųjų medijų susikirtimai bei spektakliuose naudojamų vaizdo medijų įtaka režisūriniams projektams. Keliamas probleminis klausimas: ką reiškia, kaip veikia ir ką padeda atskleisti 2013 m. sukurtame režisieriaus Gintaro Varno spektaklyje „Bakchantės“ naudojamos vaizdo projekcijos? Išskiriami trys spektaklyje naudojami vaizdų tipai: realistinis, utopinis, distopinis, nagrinėjamos jų reikšmės. Analizuojama, kaip ir kokius vaizdus pasitelkia režisierius Varnas, įgyvendindamas spektaklio idėją.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: teatras, Gintaras Varnas, vaizdo projekcijos, realistinis vaizdas, utopinis vaizdas, distopinis vaizdas.

Audiovizualinės industrijos technologinei pažangai skverbiantis į scenos menininkų darbus, esant akivaizdžioms susikertančių medijų tendencijoms, kai dėl žiūrovų dėmesio konkuruojantys interaktyvūs režisūriniai projektai tarsi tampa būtinybe ir nebestebina žiūrovų, neretai manoma, kad dėl to vienaip ar kitaip nukenčia pats spektaklio turinys, pati esmė. Po spektaklių vykstančiose diskusijoje išgirstama, kad ne visada ir ne visur tiesioginis (čia ir dabar) spektaklio vyksmo transliavimas ar vaizdo projekcijų sukomponavimas yra priimtinas ir kad tai nė kiek netrukdo stebėti aktorių darbo scenoje, netrikdo žiūrovo įprastinės dramos kūrinio matymo logikos.

Pasaulio teatruose išbandyti ir Lietuvoje pamėgti eksperimentai su nufilmuotais vaizdais ar tiesioginiu spektaklio veiksmo transliavimu nėra kažin kuo ypatingi, nes jau įprasta, kad vykstantys koncertai nuolat tiesiogiai rodomi ekranuose, o daugybės nufilmuotų spektaklių įrašai ne tik saugomi teatro meno archyvuose, bet ir mobiliai funkcionuoja televizijos mediatekose, pritaikomi muziejuose kuriamose interaktyviose instaliacijose. Teatrų režisieriams medijų menas darosi patrauklus, nes spektakliuose papildo aktorių vaidybą. Visu tuo papildomu vizualiu krūviu žadinamas teatro žiūrovo aktyvumas. Išprusęs žiūrovas stengiasi suprasti kultūrinių sąsajų jam teikiamas prasmes, kompiuterinės metakalbos retorikai ir estetikai būdingą, hipernuorodų kodais stiprinamą žmonijos žinių ir atminties argumentavimą, vaizdo projekcijų menu „virtualizuojamą“ teatro kūrybinę erdvę.

Šiuolaikiniam XXI a. 2-ojo dešimtmečio lietuvių teatrui reikalingas aktyvus žiūrovas, o žiūrovui kol kas labiau priimtinos tokios medijos, kurios teatro kūrinyje netampa reikšmingesnės už aktorius. Nes aktorius vis dar nepakeičiamas, svarbus ir teatre, ir kine. Teatrologė Ina Pukelytė, apžvelgdama naujųjų vaizdo medijų įtaką šiuolaikinio teatro procesams, rašo: „teatras suteikia galimybę gyvą aktoriaus kūną ir vaizdą sujungti į vieną visumą. Gyvas aktorius, veikiantis trimatėje erdvėje, ir vaizdas, kuriamas scenoje televizorių ar ekranų pagalba, gali būti interpretuojami tik susieti vienas su kitu: scenoje kuriamas vaizdas be aktoriaus buvimo čia ir dabar yra beprasmis“ (Pukelytė 2010: 170). Dažnai teatro medijų susikirtimas su aktoriumi virsta meniniu iššūkiu, kai scenoje projektuojamas vaizdas modifikuoja vaidinančiojo kūną, o filmavimo rakursas, kompozicija, scenos šviesų kadrai vieną ar kitą spektaklio herojų padaro vizualiai reikšmingesnį, įtaigesnį, kai vaizdo projekcija ir aktorius scenos kūrinyje tampa vienodai svarbūs. Ko gero, tiksliai parinkta vaizdo medžiaga padeda mobilizuoti individualią spektaklio režisieriaus saviraišką, pakreipti kūrybinio proceso eigą link bendruomeniškesnės ir visos kūrybinės grupės darbui reikšmingesnės scenos kūrinio meninio perskaitymo sampratos. Žinoma, Lietuvos teatras ir toliau tikslingai koncentruojasi į gerą scenografiją, tad pernelyg nesiekia, kad vaizdo projekcijos pakeistų scenografų darbą.

Jaunesniosios kartos lietuvių kino režisierius ir teatro vaizdo projekcijų kūrėjas Jonas Tertelis pokalbyje su Dovile Raustyte teigė, kad „teatre geriau tiksli scenografija nei vaizdo projekcija, kuri nulemta tik pretenzijos ar praktinės formos – transliacijos, įrašo, 3D ar kt. Turinys yra tai, kas diktuoja vaizdo pasirinkimą, ir ar iš viso ta videoprojekcija reikalinga. Vaizdo projekcija spektakliui turi būti lygiai tokia pat svarbi kaip šviesos, be kurių tu nieko nepastatysi. Kai supranti, kad neužteks vien scenografijos norimai minčiai perteikti, gali į pagalbą pasitelkti ‘judančius paveikslėlius’“ (Raustytė 2014 07 11). Medijų integracija į teatrą galėtų padėti režisieriui išreikšti ne tik jo asmeninius spektaklio sumanymus, bet ir naujais prasminiais rakursais intensyvinti aktorių vaidybos konstruktyvumo bei informatyvumo menines galimybes.

Dabar vyraujant nuomonei, kad spektaklis be vaizdo projekcijų yra nešiuolaikiškas, režisieriai neretai panaudoja jas net ir ten, kur jų galbūt visai nereikėtų. Savaime suprantama, kad konfliktas tarp teatro ir vis tobulėjančių technologijų neišvengiamas: „kuriantieji spektaklius dažnai nežino, kaip kontroliuoti ir valdyti tas technologijas, kaip išnaudoti vizualiąją plotmę, tad tiesiog naudoja ją kaip iliustraciją ar dekoraciją“ (Raustytė 2014 07 11). Be abejo, teatrui reikia technologijų, tačiau, pasak Tertelio, derėtų išlaikyti supratingą pusiausvyrą. Teatro žiūrovas ir taip daug laiko praleidžia virtualiame pasaulyje, darosi priklausomas nuo technologijų, todėl nenustemba, kai

jos užklumpa jį ir teatre. Vis dėlto didėjant žmonių audiovizualiniam raštingumui, o teatrą užliejant vaizdo projekcijomis, galų gale gali tekti pripažinti, „kad tų projekcijų visai nereikia <...>“ (ibid.).

Tertelio mintims pritaria ir videomenininkė Živilė Mičiulytė: „Vis dėlto tai toks elementas (vaizdo projekcijos), kurio Lietuvos teatre ilgą laiką visiškai nebuvo ir šiandien gerų projekcijų nėra daug. Dažniausiai jos būna iliustratyvios ar tiesiog laikomos scenografijos dalimi. Jos kartais būna visiškai nereikalingos ir pasitelkiamos tik todėl, kad tai – naujos medijos. Juk kinas, televizija dabar itin populiarūs, o teatras bando per jų elementus pritraukti daugiau žiūrovų. Tarsi tai būtų šiuolaikiškesnis būdas kurti teatrą.“ Kita vertus, „gera projekcija su gera idėja yra puikus būdas kurti papildomas prasmes spektaklyje“ (Kiuršinaitė 2014 01 05). Todėl tai, kaip veikia ir ką naujai sukonstruoti ar dekonstruoti padeda spektaklyje naudojamos vaizdo projekcijos, priklauso tik nuo režisieriaus kūrybinio talento ir jo bendradarbiavimo su vaizdo projekcijų kūrėju.

Daugelyje savo spektaklių be filmuotos medžiagos neapsieinantis režisierius Gintaras Varnas prasmingai išnaudoja konfliktinius teatro ir naujųjų vaizdo medijų susikirtimus ar persisluoksniavimus ir konstruktyviai renkasi spektakliams reikalingus ekrano vaizdus su įvairiomis šio tipo vizualumo galimybėmis, leidžiančiomis tikslingai panaudoti scenoje:

1) *vaizdą kaip realybės žaidimą* (spektakliai: „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004), „Mažutis dinamitas“ (2011), „Teiresijo krūtys“ (2012), „Tiksinti bomba“ (2012), „Bakchantės“ (2013), „Biografija: vaidinimas“ (2014));
2) *vaizdą kaip didinantį dekoracijos efektyvumą, kaip scenografijos dalį* (spektakliai: „Nekalti“ (2005), „Mažutis dinamitas“ (2011), „Nusiaubta šalis“ (2011), „Tiksinti bomba“ (2012), „Bakchantės“ (2013), „Biografija: vaidinimas“ (2014));
3) *vaizdą kaip stambaus plano (veido, akių, nufilmuoto kūno) modifikaciją* (spektakliai: „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004), „Mažutis dinamitas“ (2011), „Bakchantės“ (2013), „Biografija: vaidinimas“ (2014)).

Režisierius Varnas formuoja žiūrovo žvilgsnį žaisdamas greitesnio ar lėtesnio montažo vaizdų ypatumais arba visiškai nemontuotais vaizdais atverdamas žiūrovui siūlomo spektaklio turinio virtualų ilgį ir plotį, aukštį ir gylį. Vaizdo projekcijomis ryškindamas spektaklio vaidybinį konfliktą, Varnas intensyvina priežasties ir pasekmės vizualią informaciją, provokuoja ekrano vaizdinio paveikumo konkurenciją su aktoriaus organika scenoje.

2013 m. balandžio 24 d. Lietuvos nacionaliniame dramos teatre įvyko Varno režisuoto spektaklio „Bakchantės“ premjera – profesionalioje Lietuvos scenoje pirmą kartą pastatyta Euripido tragedija. Režisierius, teatrologės Daivos Šabasevičienės paklaustas, ką ketina pabrėžti šiame spektaklyje, atsakė: „Iš esmės tai yra gamtosauginis spektaklis, kurio pagrindinė ideologinė frazė yra Davido Attenborough'o, 50 metų BBC dirbusio garsaus gamtos filmų kūrėjo, frazė – „Tikrasis žemės maras yra žmonija“. Manau, kad bausdamas žmogų Dionisas yra teisus. Žmogų reikia bausti. Už tai, ką žmogus padarė su gamta. Jis jaučiasi jos valdovu, šeimininku. Ir visa, kas jam kenkia, nereikalinga, turi būti pašalinta, sunaikinta“ (Šabasevičienė 2013 04 22). Po premjeros menotyrininkas Helmutas Šabasevičius spektaklio recenzijoje pažymėjo: „Aktyvia kultūrine ir pilietine pozicija garsėjantis Gintaras Varnas spektakliu apie gamtos ir gyvybės dievą Dionisą komentuoja nesulaikomą vartotojiškos visuomenės regresą ir pranašauja gresiantį atpildą“ (Šabasevičius 2013 04 26).

Po įvykusių premjerinių spektaklių daugelyje pasirodžiusių recenzijų buvo svarstomas bei komentuojamas toks antikinės Euripido tragedijos sušiuolaikinimas, tačiau Varnas principingai atrėmė: „net jeigu šiandien vaidintum graikų amfiteatre, negali kartoti „antikinio“ pastatymo, nes šiandienė publika yra jau kita, ji pripratusi ir prie televizijos, prie visai kitos komunikacijos, prie interneto, prie visokių *youtube*. Be to, šiandien į teatrą ateina teatro žiūrovai, o ne bendra masė – nuo vergo iki karaliaus. Sprendimas gali būti ir radikalus, svarbu, kad būtų motyvuotas“ (Šabasevičienė 2013 04 22).

Dar prieš premjerą Šabasevičienės paklaustas apie hiperrealizmo siekimą spektaklyje, apie medijų konstruojamos naujos tikrovės naudojimą Varnas atsakė: „Atvirai šnekant, teatre tų šiuolaikinių technologijų nemėgstu, bet kartais tenka jas naudoti. Tiesiog nėra būdų kai ką parodyti, pavyzdžiui, be video. Ne dėl grožio tai naudoju. „Bakchantėse“ gamtos tema kitaip nebus perskaityta. Nuo pirmojo vaizdo, kurį pamato Dionisas ir žiūrovas, turėtų būti labai nejauku, bjauru. Vaizdo panaudojimas – labai konceptualus dalykas. Ir šį kartą tai yra kaip atspirties taškas, kaip įvardintas kontekstas“ (ibid.). Šiuolaikiškai interpretuojant euripidišką Dzeuso bausmės variantą, Varnui režisūriniu požiūriu buvo pravartu Dioniso keršto spektakliui pasitelkti filmuotus vaizdus kaip įvardytą kontekstą ir spektaklio eigoje atsirandančiomis projekcijomis vizualizuoti Lietuvos nacionaliniame dramos teatre neilgai terodytą ir tik videodiske išlikusį unikalų, „ne dėl grožio“, o dėl konceptualių ekologinių nuostatų sukurtą spektaklį „Bakchantės“. Žinia, remediacija šiandien visų sričių menininkams Lietuvoje vis dar galėtų būti paranki ieškant atspirties taško europinėje medijų kultūros ir meno realybėje.

Erika Grigoravičienė, minėdama Levo Manovičiaus knygą *Naujųjų medijų kalba*, svarsto: „Duomenų bazė ar hipernuorodomis susaistytas žiniatinklis – tai simbolinės

kultūros formos, kurios simbolizuoja tam tikrą pasaulio tvarką ar jos nebuvimą. Gutenbergo eroje tokia simbolinė forma buvo naracija, priežastinių ryšių giją kuriantis pasakojimas. Dabar pasakojimus vartotojai lyg ir kuria patys, pasirinkdami mažytę siūlomos informacijos dalį. Šiandien turime daug informacijos ir per mažai ją organizuojančių naracijų, todėl, pasak Manovičiaus, reikalinga „infoestetika“, o atspirties taškas jai galėtų būti kinas, kuris visuomet buvo rinkinio ir pasakojimo sankirta“ (Grigoravičienė 2010 02 08). Kalbėdamas apie meninius projektus Manovičius teigia, kad jie „paverčia kamerą ar jos matomą vaizdą virtualiojo pasaulio ontologijos dalimi, taip dar kartą suvienydami suvokimą su tikrove“ (Manovičius 2009: 166). Svarstydamas apie technologiją ir stilių kine autorius pabrėžia, kad „kartu su kitomis reprezentacinėmis kultūros praktikomis kinas nuolat ir iš naujo kopijuoja regimybę ir taip išsaugo iliuziją, kad būtent patiriamų reiškinių formos ir sudaro socialinę ‘tikrovę’“ (ibid.: 279).

Pritariant medijų meno kūrėjo, naujųjų medijų teorijos autoriaus Manovičiaus moksliniams aiškinimams ir neabejojant šioje teorijoje pabrėžiamu „infoestetikos“ reikalingumu, būtent informatyvaus kino kadrų rinkinio ir antikinio pasakojimo estetikos sankirtą galima įžiūrėti ir Varno spektaklyje „Bakchantės“ – jame žiūrovus itin specifiškai veikia ir jų atmintyje užsifiksuoja spektaklio vaizdo projekcijų kūrėjo Miko Žukausko sumontuoti ir režisieriaus Varno įkomponuoti penki trumpi kino vaizdai. Išsamiau apžvelgiant aptariamojo spektaklio informacinę estetiką ir poetiką, jos poveikį vertinant pagal vaizdų santykį su tikrove, išskirtini trys Varno režisuotos Euripido tragedijos meniniam įprasminimui pritaikyti vaizdo tipai:

1. Realistinis vaizdas. Vaizdo stebėjimo kamerų užfiksuota prekybos centro „Akropolis“ prabanga su pasažo parduotuvių vitrinomis ir monotoniškai judančių žmonių siluetais. Šis vaizdas naudojamas kaip scenografijos dalis. Šiame nemontuotame vaizdo įraše naratyvo nėra, tai tik „gyvu plakatu“ virstančio realistinio vaizdo kinematografinis akcentavimas teatro scenoje. Taigi šio tipo vaizdas būtų priskiriamas prie straipsnio pradžioje įvardytos *vaizdo kaip didinančio dekoracijos efektyvumą* galimybės.
2. Utopinis vaizdas. Dekoratyvus, idiliškas gamtos grožis. Du skirtingi, lėtos kadrų kaitos vaizdo įrašai rodomi tada, kai spektaklio eigoje dievas Dionisas uždainuoja ir kai jo palydovės Bakchantės užsisvajoja. Kiekvieną iš šių trumpų vaizdų sudaro kadrai su gamtos ir gyvūnų reginiais. Spektaklio projekcijų autorius, paklaustas, kaip vyko vaizdų montažas, teigė: „Būna tokių atvejų, kad jeigu išmesi vieną kadrą, tai viskas pasikeis, o čia tiesiog – nuotraukos. Šituose rojaus epizoduose ne tiek konkuruoja vaizdas su veiksmu scenoje, greičiau papildo, kuria atmosferą. Nemontavau čia patakčiui, bet kai kuriose vietose vaizdas labai sutapdavo su

D. Matvejevo nuotr.

muzika, va, kai Dievas uždainuoja scenoje, paukščiukas irgi kartu su Dievu čiulba vaizdo projekcijoje“ (Gudavičiūtės asmen. archyv., 2015). Tokį su muzika sutampantį ir sceninio veiksmo nenustelbiantį, idilišku pasaulio harmonijos ilgesiu užburiantį vaizdo montažo reginį galima vadinti utopiniu (žr. nuotr.). Utopinė buvo ir graikų tragedijos pagrindu, tačiau šiuolaikiniu aplinkosauginiu aspektu performuoto sceninio veikalo kūrėjų misija – tokia ekologine Lietuvos nacionalinio dramos teatro Bakchančių, Akropolio šiukšlių rinkėjų, choro akcija ir tokia aukšta Dioniso gaida perspėti agresyvėjančio pasaulio, senstančios Europos ir negudrėjančios Lietuvos intelektualus dėl žalingo žmonijos elgesio su Dievo jai patikėta gamta.

3. Distopinis vaizdas. Pasaulio tvarkos praradimas, civilizacijos apokalipsė. Du skirtingi vaizdai rodomi tada, kai spektaklio metu dievas Dionisas pyksta ir šaukiasi keršto. Kiekvieną iš šių trumpų vaizdų sudaro kadrai su gamyklų teršiamos gamtos, žudomų ir kankinamų gyvūnų reginiais. Vaizdai ypač intensyvūs, kadrų

kaita greita. Šiose scenose ekranas konkuruoja su aktoriais scenoje. Žiūrovas turi girdėti Euripido tekstą, sekti akimis kiekvienos bakchantės figūrėlę ir stebėti ekrane jam rodomas civilizacinio kracho pasekmes. Spektaklio projekcijų kūrėjas Žukauskas, paprašytas pakomentuoti pirmąjį spektaklio pradžioje pasirodantį vaizdą, pasakoja: „Šis video vaizdas – kaip nuotraukų *slideshow*. Šitie filmukai neturi siužeto. Čia iliustracijos. Temos iliustracijos. Varnui buvo labai svarbu, kad va – prasideda spektaklis, ir ženklai iškart labai aiškūs. Kadangi jis pats ornitologas, tai jam tie naftoje žuvę paukščiai labai svarbu buvo. Ir tai – iš karto aiškūs ženklai. Priežastys, pasekmės... Ir tempas vaizdų kitimo pagal muziką“ (Gudavičiūtės asmen. archyv., 2015). Tiek utopinio, tiek distopinio vaizdo režisūriniai variantai priskirtini prie straipsnio pradžioje įvardytų *vaizdo kaip realybės žaidimo* bei *vaizdo kaip stambaus plano (veido, akių, nufilmuoto kūno) modifikacijos* galimybių, reikšmingų tiriant Varno kūrybinę infopoetiką.

Įsitikindami, kad „Svarbiausi naujųjų medijų teorijos raktažodžiai – vizualumas ir erdvė – vyrauja visose Manovičiaus įvestos tvarkos plotmėse – sąsajos, operacijų, formų ir, žinoma, iliuzijų <...>“ erdvėje, – pastebime ir tai, kad „naujosiose medijose be visų kitų samplaikų simbolinė (abstrakti, ženklinė) erdvės sąvokos reprezentacija beveik neatskiriamai persipynė su ikoniniu (panašiu) erdvės reginio vaizdavimu, techninis vaizdas – su meniniu. Atrodo, kad tai ir bus kertinis „infopoetikos“ akmuo“ (Grigoravičienė 2010 02 08). Režisierius Varnas suskaldo tą kertinį akmenį – spektaklio metu griūvant scenografo Gintaro Makarevičiaus sukonstruotam prekybos ir pramogų centro „Akropolis“ fasadui rodomas ir parduotuvės griūties vaizdo įrašas (realistinis vaizdas). Režisierius sudaužo spektaklyje pasmerkiamos šiuolaikinės gerovės rūmus, kaip buvo kadaise paties Dzeuso sudaužyti mitologinės tragedijos Tėbai su visais estetiniais karališkųjų valdų šventumo pamatais.

Ir nors tariamės gyvenantys „ekrano visuomenėje“, svarstydami kad ir tokį klausimą, „kaip ekrano erdvė susijusi su fizine erdve, kurioje yra stebėtojo kūnas, kaip kompiuterio ekranas tęsia ekrano tradiciją ir kartu meta jai iššūkį <…>“, turėtume įvertinti semiotiko, masinių komunikacijų analitiko Roland'o Barthes'o teorinę įžvalgą „apie visoms modernybės optinėms medijoms būdingą įrėmintą žiūrą, dėl kurios stebintis subjektas skyla, nes egzistuoja tarsi dviejose erdvėse – fizinėje ir vaizdo. Dar kompiuterio (ypač žaidimų) vartotojas esą verčiamas svyruoti tarp regimojo suvokimo ir veikimo, stebėjimo ir dalyvavimo, įsitraukimo ir informacijos, o ekranas čia pakaitomis įgyja skaidraus „lango“ ir aklino valdymo skydo statusą. Kaita tarp iliuzijos ir interaktyvumo, pasak Manovičiaus, yra ir struktūrinis šiuolaikinės visuomenės bruožas“ (ibid.). Todėl ir tiriamoje spektaklio „Bakchantės“ filmuotoje medžiagoje, medijų ekrano informacinės poetikos žaidybiniame

įrėminime, tas Avataro (tarkime, paties Dioniso) vedamas žynys (Teiresijas) „keliauja po skaitmeninę visatą baksnodamas neregio lazda, nes jam gal maloniau taip žingsniuoti vien pagalvojus, kad didžiausias jo noras – ‘pačiupinėti vynuoges kompiuterio ekrane’“ (ibid.).

Prieš šimtą metų filosofas Walteris Benjaminas, rašydamas savo garsiąją esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“, įvardijo esmines XX a. meno kūrybos problemas: neišvengiamą tradicinio meno kūrinio auros nykimą, masinio, ideologinio meno atsiradimą, technikos ir meno simbiozę. Kuo dinamiškesnis ir atviresnis tampa šiuolaikinis medijų menas – mobiliai ir plačiai komunikuojantis, nesusijęs su konkrečia jį saugančia originalios jo esaties vieta, nes tai ne drobės ar popieriaus, ne akmens ar metalo kūrinys, o virtualus, komunikacinis skaitmeninių technologijų menas, – tuo intensyviau ir stipriau blanksta tradicinis, medžiagiškas autentiško meno kūrinio švytėjimas unikalioje ir būtent jam skirtų ritualų apsuptyje (Benjaminas 2005: 217, 220). Todėl mūsų amžiaus teatralams derėtų atkreipti dėmesį ir įžiūrėti problemas, kurias įžvelgia menotyrininkas Virginijus Kinčinaitis, *Literatūros ir meno* žurnale išreiškęs susirūpinimą dėl modernaus meno istorijos ir šiuolaikinės medijų kultūros teorinių klausimų. Gal iš tiesų daugelis teatro bei kino kūrėjų mieliau laikosi įsitikinimo, kad „būtent reprodukuojamas, dauginamas ir koduojamas menas šiandien labiausiai ir atitinka tradiciją“ (Kinčinaitis 2006 02 24), nes visiškai į komunikacinius tinklus besiintegruojanti mūsų kūrybinė veikla savo forma yra adekvačiausia dabartinei aplinkai ir sugeba ją kokybiškai perteikti medijomis ne tik dailės kūrinių salėse bei muziejuose, bet ir teatre.

Aptariant „Bakchančių“ sceninio vizualumo aspektus, tenka pažymėti, kad teatro komentatoriai po premjeros prabilo apie spektaklyje pasigendamo sakralumo stoką. Todėl, remiantis Linos Vidauskytės nuorodomis „Apie vizualumo desakralizaciją“, pravartu prisiminti iš esmės Antikos teatrui būdingą pirmapradžio sakralumo dimensiją ir tai, kad „graikų teatras, tradiciškai kildinamas iš Antikos dievo Dioniso kulto, buvo neatsiejama religinio ritualo dalis, todėl priklausė sakralumo sferai“ (Vidauskytė 2010: 40). Reikšmingas ir toks faktas, kad tik baroko epochoje sakralaus teatro pasaulietiškėjimo lūžį aptiko būtent Benjaminas, tyrinėjęs tos epochos teatro ištakas ir atradęs, kad „graikų tragedijos tęstinumas nutrūksta pradėjus nykti viduramžių religinei dramai, kurioje dar vyrauja tokios temos, kaip Pasaulio pabaiga ir Paskutinis teismas“ (ibid.). Kadangi graikams teatras visų pirma reiškė ne ką kita, kaip tik „vietą žiūrėti“, o graikiškas „žiūrėjimas“ buvo pagrįstas subjekto ir objekto šventu bendrumu, tai teatrinis „artumas“ ir mitologinė „tolybė“ būdavo išgyvenami ne kaip priešybės, o kaip vienas nuo kito neatsiejami šventi ryšiai, todėl antikinio teatro žiūrovai pirmiausia dalyvaudavo jiems svarbioje religinėje šventėje, o ne pasaulietiniame reginyje. Ir nenuostabu, kad „Bakchančių“ premjeros

žiūrovams apmaudą sukėlę tokie tarpusavyje sąveikaujantys šiuolaikinės kultūros bruožai, kaip vizualios patirties dominavimas ir sakralumo sferos nunykimas, tik patvirtina Benjamino įžvalgą apie degraduojančią aurą modernybės kūriniuose. Ir vis dėlto Varno spektaklio vizuali patirtis nesumenkino jo esminio gamtosauginio sakralumo.

Todėl kalbėdami apie Varno teatre panaudojamą vaizdo medžiagą ir jos žiūrėjimą spektaklyje neturėtume užmiršti ir Benjamino akcentuoto itin pranašaus optinio stebuklo, jau ne per fotoaparato akį, bet per kino kamerą matomos ir valdomos aplinkos išskirtinumo, kai „stambus planas ištęsia erdvę, sulėtintas filmavimas – judesį. Kadro išdidinimas ne vien išryškina tai, kas šiaip neryškiai matoma, jis atskleidžia visiškai naujas struktūrines materijos formacijas. Taigi darosi aišku, jog filmuotojo kamerai atsiveria kitokia gamta nei fotoaparato akiai“ (Benjaminas 2005: 236). Todėl, sakytume, ypatingu optikos pajėgumu „Bakchančių“ tragedijos scenoje išryškinta ir išdidinta pasirodo panteros figūra – Dioniso mylimiausio žvėries sulėtintas šuoliavimas, tokiu montažu vizualiai pailginama erdvės paslaptis. Šis vaizdas įtraukia žiūrovus į tolimąjį mitologinį pasaulį, kur nuo vaikystės ant prijaukintos panteros nugaros jodavo iš kosmogoninių aistrų gimęs karalaitės Semelės ir dievo Dzeuso sūnus (utopinis vaizdas). Režisuodamas Euripido tragediją Varnas per spektaklio repeticijas ne kartą yra pabrėžęs: „Aš turiu savo sąskaitų su žmonija“ (Gudavičiūtės asmen. archyv., 2014). Kaip žinome, Dionisas – pavainikis dievo Dzeuso sūnus – turėjo sąskaitų su karališkąja savo gimine Tėbų žemėje[1]. O žmonių žiaurus susvetimėjimas, anot prieš visą šimtmetį apie tai rašiusio Benjamino, nuo anų mitologinių laikų jau pasiekė tokį lygį, kad žmonijai, be paliovos tobulinančiai techniką, gali tekti „išgyventi savo pačios susinaikinimą kaip aukščiausios rūšies estetinį malonumą“ (Benjaminas 2005: 243).

Žiūrint spektaklį „Bakchantės“ prieš akis iškyla Varno suprojektuota prevencinė prapulties vizualizacija – dievo Dioniso kerštas: pilkais dūmais užtemdyta žiūrovų salė ir desakralizuoto prekybos centro „Akropolis“ griūtis (realistinis vaizdas) (žr. nuotr.). Kai dar spektaklio kūrimo pradžioje vaizdo projekcijų kūrėjas Žukauskas teiravosi, apie ką bus spektaklis, režisierius Varnas jam atsakė: „apie tai, kad žmonija visiškai sunaikino Žemę“ (Gudavičiūtės asmen. archyv., 2015). Nors režisierius paaiškino, ko reikia spektakliui, videomenininkas abejojo, kad gal visa tai bus per daug tiesmukiška ir antikinės tragedijos inscenizacijoje atrodys plakatiškai, todėl norėjo savaip stilizuoti, tikėjosi, kad režisierius leis pasireikšti ir jo bendraautorystei, tačiau jam teko tik parinkti vaizdus iš *youtube*, *google* ar iš paties režisieriaus jam atsiųstų filmų ir montuoti juos kažkiek pagal muziką, bet tik tiek, kiek reikėjo pačiam režisieriui pagal jo konkrečiai nurodytas temas.

1 Euripido tragedija prasideda dievo Dioniso atvykimu į gimtąją Tėbų žemę tam, kad atkeršytų Kadmo giminei už savo motiną Semelę.

D. Matvejevo nuotr.

Režisierius norėjo vizualiai pabrėžti civilizacijos ir gamtos konfliktą, griūvančios materijos vaizdais iliustruoti priežasties ir pasekmės rezultatą. Spektaklio metu žiūrovą „užgriūva“ absurdiškiausios žmonijos nuopuolio iliustracijos: filmuoti autentiški žemės drebėjimo vaizdai ir sulėtinti sprogdinamų pastatų byrėjimo kadrai, antidieviškos ir antigyvybiškos žmonių gyvenimo politikos pavyzdžiai – žudomo kupranugario kraujo praliejimo, profesionaliai nudiriamo avies kailio kadrai, naftoje žūstančio paukščio akies bejėgiškumas, automato, paskui dar ir pistoleto šūviais pakertamos eglės mirtis (distopinis vaizdas). Režisierius per scenografiją sugretina antikinį akropolį su mūsų šių dienų prekybos centru. Tai paryškindamas panaudoja iš aukštai vaizdo kamera nufilmuoto prekybos centro judrią monotoniją (realistinis vaizdas), o primindamas idealų gamtos pasaulį pasitelkia atogrąžų miškų, paukščių, lemūrų ir t. t. vaizdus (utopinis vaizdas).

Išstudijavus „Bakchančių“ spektaklyje rodomus filmuotus kadrus pagal jų santykį su tikrove ir išskyrus tris vaizdo tipus – realistinį, utopinį ir distopinį, būtų galima teigti:

- Spektaklyje „Bakchantės“ vaizdo projekcijomis principingai pareiškiama ir konceptualiai išdėstoma režisieriaus kūrybinė nuostata nepataikauti žmonijos

ekologiniams nusižengimams. Euripidišką Dzeuso bausmės variantą interpretuojant hiperrealistiniu Dioniso keršto spektakliu, pasitelkiami filmuoti vaizdai kaip režisūrinės atspirties taškas, kaip įvardytas kontekstas, nes „Bakchančių“ spektaklis vizualizuojamas „ne dėl grožio“, o dėl konceptualių ekologinių nuostatų.

- Visu spektaklį papildančių medijų vizualiu krūviu žadinamas teatro žiūrovo aktyvumas. Spektaklio stebėtojas skatinamas analizuoti kultūrinių sąsajų jam teikiamas prasmes, suprasti, kodėl jam visa tai rodoma. Spektaklio metu formuojama žiūrovo žvilgsnio kokybė, jo imlumas tikrinamas sužaidžiant greitesnio ar lėtesnio montažo vaizdais arba visiškai nemontuotais vaizdais pareguliuojant žiūrovui siūlomo spektaklio emocinio, mentalinio, dvasinio siekinio virtualų ilgį ir plotį, aukštį ir gylį.
- Tiksliai pritaikyta vaizdo medžiaga mobilizuoja patį spektaklio autorių ir pakreipia kūrybinio proceso eigą link bendruomeniškesnės ir visos kūrybinės grupės darbui reikšmingesnės scenos kūrinio perskaitymo sampratos.
- Medijų integracija į teatrą padeda režisieriui ne tik įgyvendinti jo asmeninius spektaklio sumanymus, bet ir naujais prasminiais rakursais intensyvinti aktorių vaidybos konstruktyvumo bei informatyvumo menines galimybes.
- Specialiai parinktomis vaizdo projekcijomis ryškinamas spektaklio vaidybinis konfliktas, intensyvinama priežasties ir pasekmės, nusikaltimo ir atpildo vizuali informacija, provokuojama ekrano vaizdinio paveikumo konkurencija su aktoriaus organika scenoje.
- Žvelgiant Manovičiaus teorijoje pabrėžiamo „infoestetikos“ reikalingumo aspektu, būtent informatyvaus kino kadrų rinkinio ir antikinio pasakojimo estetikos sankirtą galima įžiūrėti ir spektaklyje „Bakchantės“, kuriame žiūrovus specifiškai veikia ir jų atmintyje užsifiksuoja spektaklio vaizdo projekcijų kūrėjo Miko Žukausko sumontuoti ir režisieriaus Varno įkomponuoti kino vaizdai.
- „Bakchančių“ spektaklio žiūrovams apmaudą kėlę tokie tarpusavyje sąveikaujantys šiuolaikinės kultūros bruožai, kaip vizualios patirties dominavimas ir sakralumo sferos nunykimas, tik patvirtina Benjamino įžvalgą, kad modernybės kūriniuose aura degraduoja, tačiau Varno spektaklio vizuali patirtis nesumenkina jo esminio gamtosauginio sakralumo.
- Išdidintu kadru ir tinkamu jo pateikimu (ne vien išryškinant tai, kas šiaip neryškiai matyti) spektaklyje atskleidžiama visiškai naujos struktūrinės materijos formacija, atveriama kitokia, dieviškesnė, gamta ir vizualiai pailginama, pagilinama, praplečiama sakralioji erdvės paslaptis.

Anot teatrologės Rasos Vasinauskaitės, mūsų gyvenamuoju laikotarpiu „stiprėjant ideologinių, socialinių ir meninių utopijų krizei, politinis teatro angažuotumas siejamas su pasipriešinimu dominuojančioms [galios] struktūroms ir visų įmanomų žmogaus, kaip socialinio individo, prievartos formų kritika. <...> Todėl, Lehmanno žodžiais tariant, teatras keičia ženklų naudojimo politiką ir, dekonstruodamas struktūrinius spektaklio elementus, aktyvina tiesioginį scenos ir salės dialogą – spektaklis priartėja prie tikrovės refleksijos, susišaukiančios su kasdiene socialine praktika“ (Vasinauskaitė 2012: 123, 129). Nenuostabu, „kad politinis / politiškas teatras keičiasi kartu su istorinėmis, kultūrinėmis aplinkybėmis ir, naudodamasis ankstesnėmis bei sukurdamas naujas estetines strategijas, lieka ištikimas vienam tikslui – steigti viešos diskusijos apie socialų pasaulį erdvę ir per estetinį-etinį patyrimą formuoti išprususį ir už savo veiksmus atsakingą šiame pasaulyje žmogų“ (ibid.: 130). Varno teatras kaip tik ir kelia tokio žmogaus paiešką, o ir pats Varnas yra toks žmogus – menininkas, atsakingas už savo teatro estetinį-politinį konfliktiškumą.

Antikos tekstų žinovė, klasikinės literatūros specialistė Jovita Dikmonienė spektaklio recenzijoje iškelia menotyrinį klausimą: ar pavyko Gintarui Varnui modernizuoti antiką Euripido „Bakchantėse“? Aptardama „Bakchančių“ teksto antikines realijas ir spektaklio vaizdo medžiagą apie ekologinę katastrofą bei pabrėždama netikėtą, modernią antikinio poetinio teksto ir sceninio kino vaizdo jungtį, keliančią daugybę asociacijų, recenzentė pripažįsta, kad režisierius labai daug informacijos perteikia vaizdu. Ir nors „įspūdingos projekcijos dažnai nustelbia Euripido tekstą <...>“ ir gali pasirodyti, „kad toks scenovaizdžio konkretizavimas tragediją susiaurina, panaikina pačios tragedijos universalumą, nepalieka galimybės pačiam žiūrovui suprasti režisieriaus mintį iš užuominų, metaforų, simbolių“, nes pateikia per daug „sukramtytą“ reikšmę, tačiau „režisieriaus mintis yra aiški – didžiulės parduotuvės-miestai yra neigiamas reiškinys, prisidedantis prie ekologinės katastrofos, skatinantis per didelį vartojimą ir teršimą, todėl žmogus nusipelno Dievo bausmės“ (Dikmonienė 2013 05 17). Antikos dramaturgijos tyrėja prisipažįsta: „pamačiau Lietuvoje jau gerą dešimtmetį kuriamą naują žanrą – „video-mix-dramą“, kurioje vaizdas yra svarbesnis už žodį, kurioje kultūrų dekonstrukcija ir rekonstrukcija suteikia malonumo žiūrovui atpažinti antikos, baroko, klasicizmo, moderno, postmoderno detales. <...> Vadinasi, dekonstruota žodinės kultūros antika vis dar sugeba įsikonstruoti į mūsų modernią vaizdinę kultūrą“ (ibid.).

Ekologinę režisieriaus Varno poziciją, pabrėžiamą šiame straipsnyje nurodytų trijų vaizdų tipų – realistinio, utopinio ir distopinio – skirtimi, pastebi ir komentuoja teatrologas Šabasevičius: „harmonijos ir chaoso priešprieša spektaklyje akivaizdi – tik darna daugiau menama, iliuzinė, pabrėžiama laikinomis, taisyklingomis, ritmingomis žmogaus

pasaulio konstrukcijomis ir tik vieną kartą ant jų išryškėjančiais taikios gamtos vaizdais, ypač talentingai sumontuotais ir derančiais su kitais spektaklio komponentais: Dioniso rečitatyvas skamba tuo pat metu, kai projekcijoje vienas kitą keičia tobulo grožio gamtos sutvėrimų vaizdai – besiskleidžiantys žiedai, povas, sulėtintai šuoliuojantis leopardas, ant kurio nugaros trumpam atsiduria mįslingai nušviesta Dioniso figūra“ (Šabasevičius 2013 04 26).

Mąstydami apie režisieriaus Varno teatre įteisinamą informacinės kultūros sceninę formą, apie spektaklio erdvėje įterpiamą ekraninį vizualumą, turime pabrėžti „Bakchančių“ spektaklio vaizdų prasmingumą ir funkcionalų dekoratyvumą. Šie spektaklių recenzentų komentarai patvirtina, jog režisierius Varnas savo spektakliuose tikslingai išnaudoja šiuolaikinių medijų teikiamas galimybes, vaizdo projekcijas renkasi ne tik kaip efektyvesnes šiuolaikines dekoracijas, bet prasmingai naudoja vaizdą kaip realybės žaidimą, vaizdą kaip stambaus plano (veido, akių, nufilmuoto kūno) modifikaciją, išryškindamas spektaklio konfliktą, intensyvindamas priežasties ir pasekmės informaciją, provokuodamas ekrano konkurenciją su aktoriumi. Į spektaklio erdvę įterpiami vaizdai, kurių sumontuoti ir nemontuoti kino kadrai, greitesnės ar lėtesnės montažinės atkarpos, ekrano ritmą susiedamos su sceninio veiksmo ritmu, artina žiūrovo akis prie būsimosios paskutinės Dioniso atpildo scenos.

Apmąstydami XXI a. 2-ojo dešimtmečio Lietuvos teatro vizualius pasiekimus, turime pripažinti, kad ideologija, menas, technika jungiasi į naujus neįtikėtinus darinius ir iš to kuriasi įdomūs bei vertingi šiuolaikiniai sceniniai projektai. Šiame kontekste negalime nepastebėti kritiško, socialiai ir politiškai aktyvuoto „Bakchančių“ spektaklio sceninio angažuotumo – Lietuvos nacionaliniame dramos teatre archajiškais Euripido žodžiais išsakytos ir šiuolaikinėmis vaizdinėmis projekcijomis pademonstruotos Varno meninės veiklos bekompromisiškumo. Režisieriaus valia prekybos ir pramogų centras „Akropolis“ desakralizavosi ir sugriuvo scenos vizijų erdvėje, bendroje teatro kūrėjų ir žiūrovų tarpusavio rezistencijoje. Režisieriaus Varno spektaklyje gamtosauginio aktyvumo nuostata, jo pilietinė pozicija per spektaklio vaizdo projekcijas nuskambėjo kaip ekologinės žiūrovų sąmonės aktyvinimo režisūrinis principas.

Įteikta 2015 07 21
Priimta 2015 12 11

LITERATŪRA

Barthes, R. *Camera lucida*. Pastabos apie fotografiją. Vilnius: Kitos knygos, 2012.

Barthes, R. *Atvaizdo retorika*. Vilnius: Baltos lankos, 2003.

Benjaminas, W. *Nušvitimai. Religija ir filosofija*. Esė rinktinė. Vilnius: Vaga, 2005.

Dikmonienė, J. Ar pavyko Gintarui Varnui modernizuoti Antiką Euripido „Bakchantėse“? *Literatūra ir menas*, 2013 05 17, Nr. 3427. Prieiga per internetą: < http://literaturairmenas.lt/2013-05-17-nr-3427/816-teatras/1280-jovita-dikmoniene-ar-pavyko-gintarui-varnui-modernizuoti-antika-euripido-bakchantese> [žiūrėta 2015 05 30].

Grigoravičienė, E. Čiupinėti vynuoges. Apie Levo Manovičiaus knygą „Naujųjų medijų kalba“. www.artnews.lt, 2010 02 08. Prieiga per internetą: < http://www.artnews.lt/ciupineti-vynuoges-apie-levo-manoviciaus-knyga-naujuju-mediju-kalba-4273> [žiūrėta 2015 05 30].

Kinčinaitis, V. Walterio Benjamino nušvi(e)timai. *Literatūra ir menas*, 2006 02 24, Nr. 3084.

Kiuršinaitė, J. Medijos Lietuvos teatre: naujos priemonės ar mada? *Kauno diena*, 2014 01 05. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/medijos-lietuvos-teatre-naujos-priemones-ar-mada-608755> [žiūrėta 2015 05 30].

Manovičius, L. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene, 2009.

Pukelytė, I. Teatro erdvė ir naujosios vaizdo medijos. *Logos*, 2010, 65.

Raustytė, D. Žiūrėti spektaklius trukdantis Jonas Tertelis. *Literatūra ir menas*, 2014 07 11, Nr. 3482. Prieiga per internetą: <http://literaturairmenas.lt/2014-07-11-nr-3482/1901-teatras-kinas> [žiūrėta 2015 05 30].

Šabasevičienė, D. Teatro dievas skelbia pasaulio pabaigą. Menufaktura.lt, 2013 04 22. Prieiga per internetą: < http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65333#gsc.tab=0> [žiūrėta 2015 05 30].

Šabasevičius, H. Kerštas už gamtą – teatre. Menufaktura.lt, 2013 04 26. Prieiga per internetą: < http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60887#gsc> [žiūrėta 2015 05 30].

Vasinauskaitė, R. (Anti)ideologija: politinio teatro formos šiuolaikinėje scenoje. *Menotyra*, 2012, t. 19, Nr. 2.

Vidauskytė, L. Apie vizualumo desakralizaciją. *Žmogus ir žodis,* 2010 04, p. 39–44.

Spektaklio „Bakchantės“ repeticijų užrašai. E. Gudavičiūtės asmeninis archyvas. Vilnius, 2014.

Interviu su vaizdo projekcijų kūrėju M. Žukausku apie spektaklio „Bakchantės“ vaizdus. E. Gudavičiūtės asmeninis archyvas. Vilnius, 2015.

The Meaning and Purpose of Video Projections in the Performance *The Bacchae* by Gintaras Varnas

SUMMARY. The article discusses the collisions of modern Lithuanian theatre and new media, as well as the influence of visual media used in performances on directing projects. It raises a problematic question: what did the video projections used in the performance of *The Bacchae* by Gintaras Varnas created in 2013 mean, how do they influence the audience and what do they help to reveal? The article analyses how and what video images are employed by the director Varnas to realise the idea of his performance. The article distinguishes between three types of images used in the performance (realistic image, utopic image and dystopic image), and analyses the meanings of the three image types. In his performances, the director Varnas exploited the possibilities of modern media with a very clear purpose in mind and, in addition to the goal of making modern scenery more effective, choose and meaningfully used video projections as a game of reality and the modification of a video to a close-up (face, eyes, filmed body), employing the projections to emphasise the conflict revealed by the performance; also, he used them to intensify the information about cause and effect and to provoke competition between the video screen and the actor. Images interposed into the space of the performance with edited and non-edited film frames, faster or slower segments which linked the rhythm of the video screen and the rhythm of the on-stage action and thus navigated the audience closer to the future final scene of the retribution of Dionysus. By doing this, Varnas purposefully aimed to make the space of the public discussion about a social world more effective and to form people, through an aesthetic-moral experience, who are sophisticated and responsible for their actions in this world.

KEYWORDS: theatre, Gintaras Varnas, video projections, realistic image, utopic image, dystopic image.

Vytautas GIEDRAITIS
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Olivier Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“: lietuviška interpretacijos tradicija

ANOTACIJA. Olivier Messiaenas (1908–1992) – vienas žymiausių ir savičiausių XX a. kompozitorių, sukūręs ypatingą komponavimo stilių, reikalaujantį interpretacinės meistrystės. Straipsnyje dėmesys sutelkiamas į O. Messiaeno „Kvartetą laiko pabaigai“ klarnetui, smuikui, violončelei ir fortepijonui, parašytą 1940 m. kalint Silezijoje, darbo stovykloje „Stalag VIII A“, ir lietuvišką šio kūrinio interpretavimo tradiciją. Remiantis interpretacijų ekspresyvumo kategorijomis, nagrinėjami klarnetininkų Algirdo Budrio, Juliaus Černiaus, Antano Taločkos ir Vytauto Giedraičio suburtų kvartetų atlikimų įrašai. Ne vien dėl unikalios sukūrimo istorijos, bet labiausiai dėl ypatingų semantinių savybių šis kvartetas užima išskirtinę vietą klarneto kamerinės muzikos repertuare. „Kvartetas laiko pabaigai“ – vienas iš nedaugelio užsienio kompozitorių opusų Lietuvoje, turintis ne vieną atlikimą, bet kelių kartų tradiciją, pradedant tiesiogiai su O. Messiaenu bendravusiu ir pas jį studijavusiu Algirdu Budriu, tęsiant Juliaus Černiaus suburtu ansambliu, Antano Taločkos ir trio „Kaskados“ ryškiais atlikimais jau nepriklausomoje Lietuvoje bei jaunosios kartos muzikų Vytauto Giedraičio ir „Fortvio“ 2014 metų atlikimais. Straipsnyje pristatomi autoriaus tyrimo rezultatai nagrinėjant prancūzų klarneto mokyklos recepciją ir įtaką šiuolaikinei pučiamųjų instrumentų kultūrai Lietuvoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Olivier Messiaenas, „Kvartetas laiko pabaigai“, interpretacija, ekspresijos kategorijos, tradicija.

Įvadas

Įsisiūbavus Antrajam pasauliniam karui, O. Messiaenas buvo mobilizuotas į veikiančią kariuomenę, o 1940 m. vokiečiams įsiveržus į Prancūziją, kompozitorius buvo suimtas ir išsiųstas į nacių darbo stovyklą „Stalag VIII A“ Silezijoje (People 1998: 1). Būdamas karo belaisvis O. Messiaenas parašė vieną žymiausių savo kūrinių – „Kvartetą laiko pabaigai“ smuikui, violončelei, klarnetui ir fortepijonui, kurio premjera įvyko 1941 m. sausio 15 d. lageryje. Dramatiškos ir tragiškos komponavimo aplinkybės, tvirtos kompozitoriaus religinės ir dvasinės nuostatos bei modernios muzikinės kalbos pritaikymas susijungė į 8 dalių „Kvartetą laiko pabaigai“. Kvartetas parašytas trims kartu kalėjusiems draugams, taip pat profesionaliems muzikantams – Etienne'ui Pasquier (violončelė),

Jeanui Le Boulaire (smuikas) ir Henri Akokai (klarnetas), fortepijono partiją atliko O. Messiaenas. Jis kūrė talkinant muziką vertinusiam sargybiniui Karlui Albertui Brülliui, kuris, sužavėtas Messiaeno kompozitoriaus talento, aprūpino jį rašymo priemonėmis ir suteikė netrukdomą erdvę kurti. Po kūrinio premjeros K. A. Brüllis tarpininkavo O. Messiaeno sugrįžimui į Prancūziją.

Itin intensyvus, techniškai sudėtingas, semantinio ir religinio krūvio prisodrintas kūrinys „Kvartetas laiko pabaigai“ klarneto repertuare yra unikalus. Būtent santykis tarp šių aspektų – modernios muzikos kalbos, ypatingo semantinio krūvio, religinių, dvasinių nuorodų ir techniškai sudėtingo, virtuoziško, atlikėjų ištvermės reikalaujančio kūrinio atlikimo – įgauna ryškiai interpretacijai svarbiausius bruožus. Minėtini žymesni šiai instrumentų sudėčiai parašyti kvartetai iki O. Messiaeno: Walterio Rablio kvartetas op. 1 (1896) ir Paulio Hindemitho kvartetas (1938).

Nors sudėtingas kūrinys ne itin dažnai skambėjo koncertinėse erdvėse, vis dėlto esama profesionalių ansamblių, kurie susibūrė inspiruoti O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“. Pagal kūrinio atlikimo tradiciją išskirtini kvartetai „Antares Ensamble“, „Mercury Quartet“, „Ebb“, „Contrasts“, „Flow“, „Akoka“ ir itin aukštos meninės kokybės ar etalonine laikoma interpretacija – TASHI kvarteto narių 1976 m. išleistas įrašas. TASHI kvarteto atlikėjai Peteris Serkinas (fortepijonas), Ida Kavafian (smuikas), Fredas Sherry (violončelė), Richardas Stoltzmanas (klarnetas) bendradarbiavo ir tobulino savo atlikimą kartu su O. Messiaenu. Tokia komunikacija tarp kompozitoriaus ir atlikėjų iš dalies yra užsimezgusi ir Lietuvos muzikos kultūroje.

Sovietų Sąjungoje O. Messiaeno kūryba nebuvo plačiau propaguojama, nes krikščionybę atvirai skelbiantys kūriniai oficialiajai kultūros politikai nebuvo priimtini. Nenuostabu, kad pirmieji straipsniai apie šį kompozitorių pasirodė „politinio atšilimo metu“ – aštuntuoju dešimtmečiu. Monografijos apie O. Messiaeną lietuvių kalba iki šiol nėra, tačiau reikia pripažinti, kad šio prancūzų kompozitoriaus kūryba Lietuvoje pradėta domėtis ir ją atlikti gerokai anksčiau nei kitose Sovietų Sąjungos respublikose. Tai yra didelis mūsų atlikėjų, pirmiausia klarnetininko Algirdo Budrio ir pianistės Birutės Vainiūnaitės, nuopelnas – jie O. Messiaeno partitūras į Lietuvą atsivežė po stažuočių Paryžiaus nacionalinėje konservatorijoje (Kazakevičienė 2006: 120). Dar vienas tyrimui svarbus aspektas – prancūziškos tradicijos sklaida šiuolaikinėje klarneto kultūroje yra neatsiejama nuo pirmųjų O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“ atlikimų ir interpretacijų Lietuvoje. Šie atlikimai, kaip išskirtinai reikšmingas prancūziškos tradicijos recepcijos Lietuvoje pavyzdys, verti analizuoti ir nagrinėti plačiau atskleidžiant naują etapą lietuvių klarnetininkų grojimo kultūroje. Aptariami atlikimai kartu atspindi prancūzų kompozitoriaus kūrinio estetikos ir stilistikos interpretavimo pokyčius tarp 1980 ir 2014 metų.

Tyrimo problematika ir metodika

Išsamesnei analizei pasirinkti ryškiausi O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“ atlikimai Lietuvoje, užfiksuoti garso įrašuose:

1. Algirdas Budrys (klarnetas), Audronė Vainiūnaitė (smuikas), Augustinas Vasiliauskas (violončelė), Birutė Vainiūnaitė (fortepijonas) (1980).
2. Julius Černius (klarnetas), Vilja Talimaa (smuikas), Edmundas Kulikauskas (violončelė), Gintautas Kėvišas (fortepijonas) (1989).
3. Antanas Taločka (klarnetas), Rusnė Mataitytė (smuikas), Edmundas Kulikauskas (violončelė), Albina Šikšniūtė (fortepijonas) (2006).
4. Vytautas Giedraitis (klarnetas), Rūta Lipinaitytė (smuikas), Povilas Jacunskas (violončelė), Indrė Baikštytė (fortepijonas) (2014).
5. Vytautas Giedraitis (klarnetas), Ingrida Rupaitė (smuikas), Povilas Jacunskas (violončelė), Indrė Baikštytė (fortepijonas) (2014).

Analizuojamo kūrinio pirmojo atlikimo iniciatorius klarnetininkas Algirdas Budrys buvo vienintelis tiesiogiai su O. Messiaenu kaip pedagogu susidūręs lietuvių muzikas – 1970–1971 m. jis lankė prancūzų kompozitoriaus paskaitas Paryžiaus nacionalinėje konservatorijoje (Budrys 1973: 103–107). Vėlesnių „Kvarteto laiko pabaigai“ atlikimų dalyviai klarnetininkai Julius Černius, Antanas Taločka, Vytautas Giedraitis yra A. Budrio mokiniai, tad galima kalbėti apie tvarią O. Messiaeno kūrinio interpretacijos tradiciją, inspiruotą pas jį studijavusio lietuvio muzikos. Tyrime siekta atskleisti kūrinio lietuviškos interpretacinės tradicijos savitumą ir meninius poslinkius susitelkiant į atlikimo ekspresyvumo aspektus. Teorinė prieiga grįsta Mieczysławo Tomaszewskio integralios muzikos kūrinio analizės koncepcija, kuri leidžia atlikimo meno pamatinę ekspresijos kategoriją traktuoti holistiškai, t. y. susieti ekspresyvumo raišką skirtinguose muzikos kūrinio įgyvendinimo etapuose. Šie etapai minimoje koncepcijoje išdėstyti plėtojant Romano Jakobsono komunikacijos modelį ir Romano Ingardeno muzikos kūrinio ontologijos sampratą:

1) kūrybinės koncepcijos fazė (muzikinis tekstas, intencionalus objektas);
2) meninės realizacijos fazė (garsinis tekstas, fizinis akustinis objektas);
3) estetinės percepcijos fazė (klausymosi tekstas, psichofizinis objektas);
4) kultūrinės recepcijos fazė (simbolinis tekstas, ženklinis objektas) (Tomaszewski 2000: 58).

Pasak Małgorzatos Janickos-Słysz, M. Tomaszewskio koncepciją grindžiantis struktūrinio atitikimo principas leidžia susieti kompozitoriaus verbalizuotas ekspresijos

nuorodas ir ekspresyvumo raiškai svarbius muzikos kalbos parametrus – tempą, dinamiką, artikuliaciją, tembrinius niuansus ir kt. (Janicka-Słysz 2013: 237). Tyrime remtasi nuostata, kad tokia prieiga ypač tinkama O. Messiaeno muzikos interpretacijos analizei, nes prancūzų kompozitoriaus kūrybai, konkrečiau – „Kvartetui laiko pabaigai“, būdingas išplėtotas kompozitoriaus verbalizuotų semantinių nuorodų tinklas, aprėpiantis struktūrines ir ekspresyvias kūrinio savybes.

Lietuviška O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“ interpretacijos tradicija: ekspresijos modusai ir parametrai

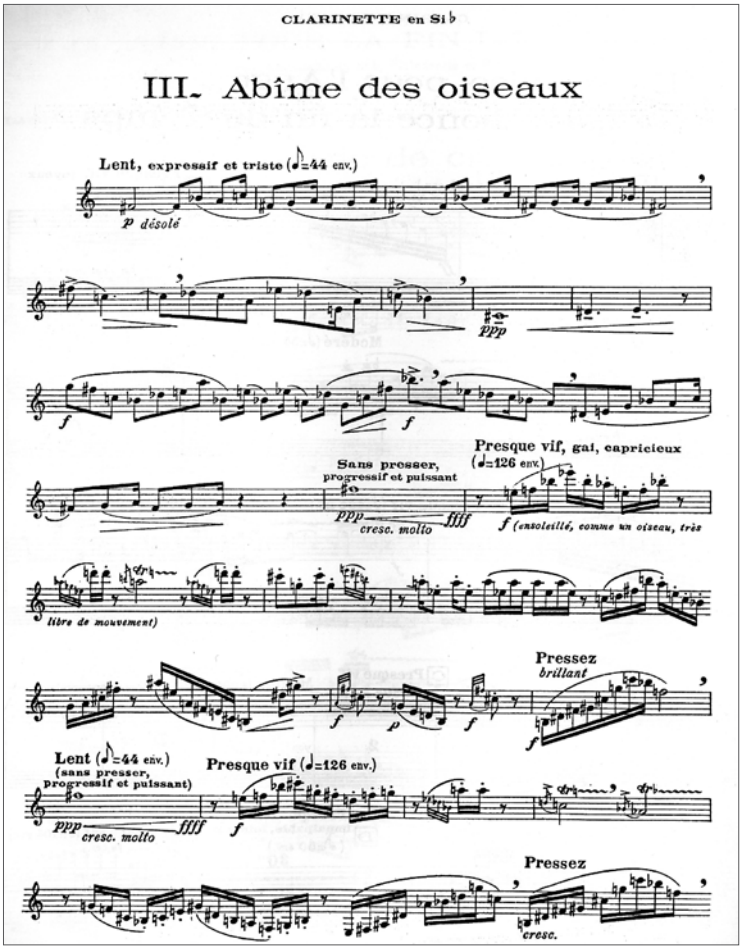
Kaip ir dauguma XX a. kompozitorių, O. Messiaenas dirbo plėsdamas Vakarų muzikos komponavimo ribas, nusistovėjusias per tris šimtus metų. Jis tyrinėjo ir naudojo netradicinius ritmus, harmonijas, melodijų modelius, tembrus veikiamas kitų kultūrų, taip pat įkvėptas meilės paukščių giesmėms ir katalikiško tikėjimo (Richin 2003: 5). Kokia svarbi O. Messiaenui buvo katalikybė, nusako jo paties žodžiai: „Aš gimiau tikinčiuoju ir Šventojo Rašto tekstai sukrėtė mane jau labai ankstyvoje vaikystėje. Tam tikras mano kūrinių skaičius skirtas pabrėžti katalikų tikėjimo teologines tiesas“ (Kazakevičienė 2006: 120). „Kvartetas laiko pabaigai“ yra vienas tokių kūrinių, inspiruotas ištraukos iš Naujojo Testamento Apreiškimo knygos, kurioje vaizduojama, kaip nusileido ir apsireiškė septintasis angelas, skelbdamas: „Aš išvydau dar vieną galingą angelą, nužengiantį iš dangaus, apsisiautusį debesimi. Jo galvą supo vaivorykštė, veidas švytėjo kaip saulė ir kojos – tarsi ugnies stulpai. Ir jis atsistojo dešiniąja koja ant jūros, o kairiąja ant sausumos, iškėlė dešinę ranką į dangų ir prisiekė: ‘Gyvuoju per amžių amžius, kuris sutvėrė dangų ir visa, kas jame: Laiko daugiau nebėra’“ (Messiaen 1942: 1).

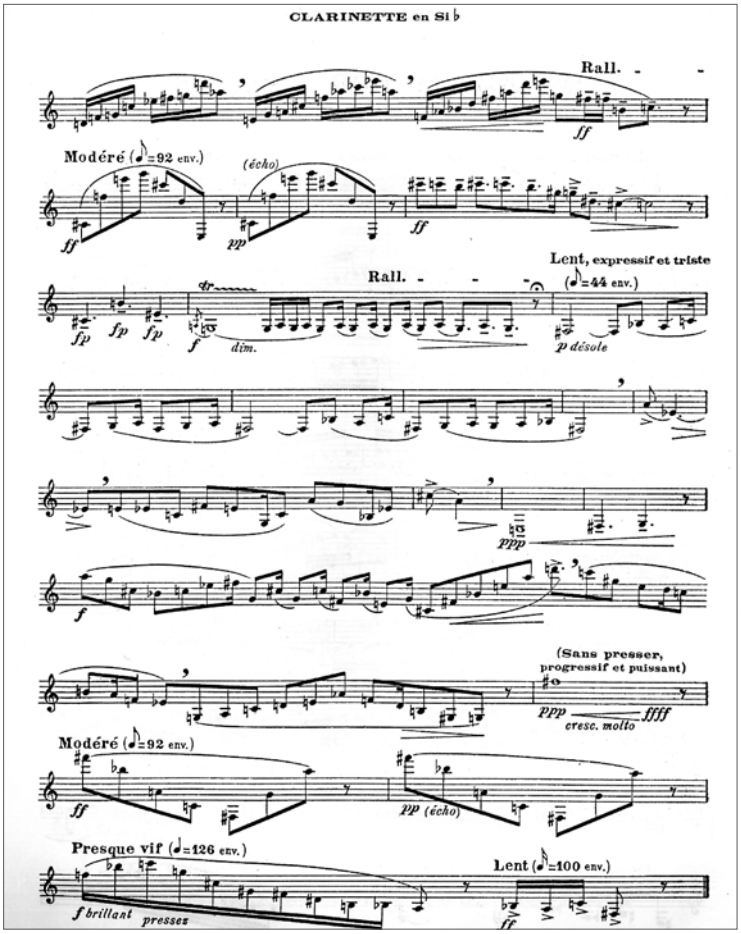
Tiriamajame objekte religinis turinys formuoja kūrinio struktūrą ir individualizuotą kiekvienos jo dalies ekspresiją. Kompozitoriaus pateiktas semantines nuorodas išplėtoja ekspresijos parametrai, detalizuoti partitūroje. Čia ypač svarbus ryšys tarp poetinės metaforos, suponuojančios turinio semantines nuorodas, ir ekspresijos moduso raiškos tokiais parametrais kaip tempas, dinamika, artikuliacija, tembras. Nors kompozitoriaus instrukcijos itin detalizuotos, jos palieka erdvės interpretacijos laisvei ir įvairovei.

Išnagrinėsime dviejų O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“ dalių – III ir VI – lietuviškas interpretacijas, siekdami išsiaiškinti pastoviuosius ir kintamuosius ekspresijos parametrus.

A	*Lent* (♪ = 44)	13 taktų
B	*Presque vif* (♩ = 126)	6 taktai
C	*Lent*	1 taktas
D	*Presque vif*	4 taktai
E	*Modéré* (♪ = 92)	5 taktai
F	*Lent*	12 taktų
G	*Modéré*	2 taktai
H	*Presque vif*	1 taktas, paskutinės keturios natos „*Lent* (♪ = 100)“

1 pav. O. Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“, III dalis *Abîme des oiseaux* („Paukščių bedugnė“). Tempo nuorodų kaita





Kaip minėta, prie kiekvienos „Kvarteto laiko pabaigai“ dalies O. Messiaenas pateikia gilią semantinę nuorodą, tam tikrą ekspresijos modusą – III dalį „Paukščių bedugnė“ (*Abîme des oiseaux*) jis filosofiškai apibūdina tokiais žodžiais: „Bedugnė – laikas su savo liūdesiu, nuovargiu. Paukščiai – laiko priešingybė. Tai – mūsų šviesos, žvaigždžių, vaivorykščių ir džiugių vokalizių troškulys“ (Messiaen 1942: 1–4). Ši dalis tiek atlikėją, tiek klausytoją verčia atkreipti dėmesį į šiuos muzikinės ekspresijos parametrus: lėtą tempą (aštuntinė lygi 44) ir liūdesio modusą, nusakytą atlikimo charakteristikomis „ekspresyviai ir liūdnai, apgailestaujančiai“ (*désolé*).

Siekiant aiškiau analizuoti ir vizualizuoti klarnetininkų interpretacijų skirtumus ir panašumus, 1-oje lentelėje išskirti konkretūs ekspresijos parametrai, daugiau ar mažiau

vyraujantys klarnetininkų atlikimuose. „Kvarteto laiko pabaigai“ III dalyje klarnetui solo *Abîme des oiseaux* („Paukščių bedugnė“) išskirti šie ekspresijos parametrai, reprezentuojantys programinio įvaizdžio semantinį kontrastą:

1. **Ekspresijos tipo modusai**; priešpriešinami su semantiniu kontrastu susieti modusai – „lėtai, išraiškingai ir liūdnai“ (*Lent, expressif et triste*) ir „gana greitai, žvaliai, įnoringai“ (*Presque vif, gai, capricieux*).
2. **Tempas** kaip ekspresijos parametras, nurodantis labai lėtą, sunkiai užčiuopiamą pulsą ar, priešingai, kontrastingą, gana greitą „paukščių atkarpos“ judėjimą.
3. **Dinamika** – epizodiškai išnaudojamas maksimalus dinamikos spektras; pažymėtina vyraujanti tyli (p) dinamika.
4. **Artikuliacija**: *legato*, *staccato*, *tenuto*, akcentuotos natos.
5. **Tembras / spalva**, kompozitoriaus verbalizuota kaip „gailiai; kaip paukštis; galingai“ (*Désolé; comme un oiseau; puissant*).

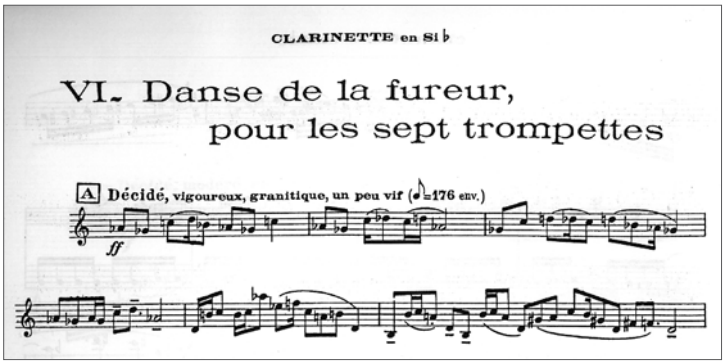
Išnagrinėjus pasirinktas penkias lietuvių klarnetininkų interpretacijas ekspresyvumo parametrų aspektais, sudaryta palyginamoji lentelė (1 lentelė).

1 lentelė. O. Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“, III dalis *Abîme des oiseaux* („Paukščių bedugnė“). Ekspresyvumo parametrai lietuvių atlikėjų interpretacijose

	Ekspresijos tipo modusai		**Tempas**				**Dinamika** / **Vyraujanti**	**Artikuliacija**	**Tembras / spalva**		
	Lent, expressif et triste	*Presque vif, gai, capricieux*	♪ = 44	♩ = 126	♪ = 92	♪ = 100	*ppp-ffff* / *p*	*Legato, staccato, tenuto,* akcentuotos natos	*Désolé*	*Comme un oiseau*	*Puissant*
Budrys	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+
Černius	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	+
Taločka	+	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+
Giedraitis (2014, Nida)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+
Giedraitis (2014, Vilnius)	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+

Palyginus visas penkias interpretacijas galima teigti, kad nuo bendros ekspresijos modusų charakteristikos nėra nutolta, atlikėjai laikosi kompozitoriaus nuorodų. Daugiausia autoriaus nuorodų laikomasi dinamikos, artikuliacijos atžvilgiu, tačiau didžiausia įvairovė – parametrų, kurie ekspresijai galbūt yra svarbiausi, t. y. tempo ir tembro. Didžiausia yra tempo interpretavimo nuorodų įvairovė. Kompozitoriaus tempo nuorodų labiausiai laikomasi A. Taločkos, V. Giedraičio (2014, Nida) atlikimuose, mažiau atsižvelgiama J. Černiaus ir A. Budrio interpretacijose, V. Giedraičio (2014, Vilniuje) pradžios tempas greitesnis nei ♪= 44. Analizuojant tembro / spalvos kategoriją (*Désolé; comme un oiseau; puissant;* „gailiai; kaip paukštis; galingai“), sunkiau įvardyti kriterijų, kuris akivaizdžiai išskirtų interpretacijas, kaip tempo atveju. Vis dėlto skiriasi ir šios kategorijos interpretacijos. Darytina prielaida, kad tempas šioje dalyje suteikia esminę kryptį interpretacijai, itin lėta pulsacija perteikia tarsi širdies plakimą ties sustojimo riba, todėl vidurinė dalis (*Ensoleillé, comme un oiseau, tres libre de mouvement* – „šviesiai, saulėtai, kaip paukštis, labai laisvas judėjimas“) įgauna prasmę tik kontrastuodama su *Désolé* atkarpa.

Aptartai daliai itin kontrastinga VI dalis – „Įniršio šokis septyniems trimitams“ (*Danse de la fureur, pour les sept trompettes*). Kompozitorius pateikia tokią jos charakteristiką: „Ritmo požiūriu ši dalis charakteringiausia iš viso ciklo. Keturi instrumentai unisonu perima gongų ir trimitų skambesį (po šešių pirmųjų Apokalipsės trimitų vyksta įvairios katastrofos), septinto angelo trimitas praneša Dievo paslaptį pasibaigus. Skirkite dėmesio pridėtinei vertei (*valeur ajoutée*), augmentuotiems, diminuotiems (sumažintiems) ar neretrogradiniams ritminiams modeliams. Akmenų muzika, šiurpus granito skambėjimas, nesulaikomas plieno slinkimas, milžiniški purpurinio įniršio luitai, ledinio svaigulio bangos, ypač įsiklausykite į siaubingą *fortissimo* temos dažnėjančią registrų kaitą dalies pabaigoje“ (Messiaen 1942: 2). Šioje dalyje kompozitorius skiria ypatingą dėmesį ritmikai, todėl čia labai svarbūs ansamblio profesionalumas ir susigrojimas.



2 pav. O. Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“, VI dalis *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* („Įniršio šokis septyniems trimitams“)

Danse de la fureur, pour les sept trompettes išskirti šie ekspresijos parametrai:

1. **Ekspresijos tipo modusai** yra panašių charakteristikų (*Désidé; vigoureux; granitique;* „ryžtingai, energingai, granitiškai“).
2. **Tempas**, kaip ekspresijos parametras, šioje dalyje reiškiamas skirtingomis, itin greitomis ir veržliomis judėjimo nuorodomis.
3. **Dinamika –** išnaudojamas maksimalus dinamikos spektras, vyraujanti dinamika – *ff*, o dinamikos spektras – *pp-ffff*.
4. **Artikuliacija** – *non legato*, *martelé*.
5. **Tembras / spalva** – ši kategorija ypač svarbi šioje dalyje, semantiniam turiniui atskleisti naudojamos nuorodos „iš toli; siaubingai ir galingai; bronzos, vario garsas“ (*lointain; terrible et puissant; bronzé, cuivré*).

Skirtingai nei III dalyje, VI dalies ekspresiją formuoja monolitiškas semantinis įvaizdis, tačiau ir šiuo atveju kūrinys suteikia interpretacinės laisvės, kuri atsispindi lietuvių atlikėjų įrašų palyginamojoje analizėje (2 lentelė).

2 lentelė. O. Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“, VI dalis *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* („Iniršio šokis septyniems trimitams“). Ekspresyvumo parametrai lietuvių atlikėjų interpretacijose

	Ekspresijos tipo modusai	Tempas					Dinamika Vyraujanti		Artikuliacija	Tembras / spalva		
	Désidé, vigoureux, granitique	♪ = 176	♩ = 108	♪ = 76	♪ = 160	♪ = 200	*pp-ffff*	*ff*	*Non legato, martelé*	*Lointain*	*Terrible et puissant*	*bronzé, cuivré*
Budrys	+	+	-	+	+	-	-		+	-	+	-
Černius	-	-	+	+	+	-	+		-	-	-	-
Taločka	+	+	+	-	+	+	+		+	+	+	+
Giedraitis (2014, Nida)	+	+	+	+	+	+	+		-	+	+	+
Giedraitis (2014, Vilnius)	-	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+

Išnagrinėjus VI dalies *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* penkias lietuviškas interpretacijas, galima teigti, kad nuo bendros ekspresijos modusų charakteristikos nėra nutolta, tačiau interpretacijos gana skirtingos; sudėtingam ritminiam piešiniui ir visos dalies grojimui unisonu reikalinga specializacija ir patirtis šiuolaikinėje muzikoje. Nors tuo pasižymi visi atlikėjai, tačiau interpretacijos skirtingos. Svarbiausi šios sudėtingos dalies interpretacijos įrankiai – tempas ir artikuliacija. Mažiausiai skiriasi dinamikos interpretacija, vyrauja *ff* dinamika. Labiausiai nuo tempo nuorodų nutolusios J. Černiaus ir A. Budrio interpretacijos. Dėl joms būdingo lėtesnio tempo tembro / spalvos ir artikuliacijos traktavimas ne toks ryškus. A. Taločkos interpretacijai būdingas preciziškas kompozitoriaus nuorodų laikymasis, parametrų (ekspresijos modusų, tempo, dinamikos, artikuliacijos, tembro / spalvos) visuma suponuoja ryškią simbolių ir semantinio turinio interpretaciją. Abu V. Giedraičio atlikimai (Nidoje ir Vilniuje) rodo to paties atlikėjo, bet atskirų laikotarpių interpretacijoms būdingą ekspresijos parametrų panašumą: tempo nuorodų laikymasis interpretuojant ekspresijos modusus, dinaminio spektro plotis ir artikuliacijos įvairovė šioje dalyje neatskiriama nuo tembro / spalvos tinkamo pajautimo.

Išvados

- O. Messiaenas užima ypatingą vietą Lietuvos muzikos kultūroje kaip vienas iš nedaugelio XX a. muzikos klasikų, kuris plačiai atliekamas ir interpretuojamas kelių kartų lietuvių klarnetininkų ir kitų atlikėjų.
- Lietuvoje „Kvartetas laiko pabaigai“ atliekamas nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio pabaigos, pradedant Algirdu Budriu, tiesiogiai bendravusiu su O. Messiaenu, ir tęsiant jo mokiniais Juliumi Černiumi, Antanu Taločka, Vytautu Giedraičiu, kurie yra susieti tam tikra „pedagogine grandine“.
- Interpretacijos kaitą laike veikia keli aspektai: atlikėjų specializacija šiuolaikinėje muzikoje ir kintanti garso estetika, šiuolaikinės muzikos estetikos percepcija.
- Tradicijos tęstinumas ir jos atsinaujinimas atsiskleidžia įvairiomis kategorijomis ir parametrais. Šie reiškiniai itin išryškėja tokiame monolitiniame, techniškai sudėtingame ir stiprios semantinės įkrovos kūrinyje kaip Olivier Messiaeno „Kvartetas laiko pabaigai“. Tiriant lietuvišką kūrinio interpretacijos tradiciją, pažymėtina pažanga ir pokytis garso valdymo kultūroje, niuansuose ir dinaminėje skalėje. Išnagrinėjus klarnetininkų įrašus, išryškėja pokyčio tendencija – labiausiai kinta estetinis garso įvaizdis, formuojamas tamsesnis, švelnesnis, sodresnis ir lankstesnis klarneto skambėjimas, kuris taip pat neatsiejamas nuo instrumentų kokybinio progreso.

Įteikta 2015 06 16
Priimta 2015 10 27

ŠALTINIAI

Messiaen, O. *Quatour pour la fin du Temps*. Paris: Durand Editions Musicales, 1942; 2007.

O. Messiaeno „Kvarteto laiko pabaigai“ atlikimai Lietuvoje, užfiksuoti garso įrašuose:

Lietuvos radijo įrašas. Algirdas Budrys (klarnetas), Audronė Vainiūnaitė (smuikas), Augustinas Vasiliauskas (violončelė), Birutė Vainiūnaitė (fortepijonas) 1980. Radijo fondai, C-4184.

Lietuvos radijo įrašas. Julius Černius (klarnetas), Vilja Talimaa (smuikas), Edmundas Kulikauskas (violončelė), Gintautas Kėvišas (fortepijonas) 1989. Radijo fondai, C-6549.

Lietuvos radijo įrašas. Antanas Taločka (klarnetas), Rusnė Mataitytė (smuikas), Edmundas Kulikauskas (violončelė), Albina Šikšniūtė (fortepijonas) 2006 04 19. Lietuvos nacionalinė filharmonija, Vilnius.

Asmeninis įrašas. Vytautas Giedraitis (klarnetas), Rūta Lipinaitytė (smuikas), Povilas Jacunskas (violončelė), Indrė Baikštytė (fortepijonas) 2014 07 15. Evangelikų liuteronų bažnyčia, Nida.

Lietuvos radijo įrašas. Vytautas Giedraitis (klarnetas), Ingrida Rupaitė (smuikas), Povilas Jacunskas (violončelė), Indrė Baikštytė (fortepijonas) 2014 11 09. Taikomosios dailės muziejus, Vilnius.

LITERATŪRA

Auner, J. *Music in the twentieth and twenty-first centuries.* Western Music In Context. N.Y.: Norton, W. W. & Company, 2013.

Budrys, A. Apie Olivier Messiaeną, jo pažiūras ir kūrybą. *Muzika ir teatras*. Vilnius: LTSR Kompozitorių sąjunga, LTSR Teatro draugija, 1973, p. 103–107.

Dingle, Ch.; Fallon, R. *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence, and Reception.* Farnham, UK: Ashgate Publishing, 2013.

Halbreich, H. *Olivier Messiaen.* Paris: Librairie Fayard, Fondation SACEM, 1980.

Johnson, R. *Messiaen*. London: J. M. Dent and Sons Limited, 1989.

Kazakevičienė, M. Olivier Messiaeno religinių pažiūrų kūrybinės intencijos. *SOTER*, 2006, Nr. 19(47), p. 119–136.

Janicka-Słysz, M. *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013.

Tomaszewski, M. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.

Nicolas, F. *Sur le Quatour pour la fin du temps*, 2005. Prieiga per internetą: <*http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Messiaen.htm*> [žiūrėta 2015 06 15].

People, A. *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Rischin, R. *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003.

Ross, A. *Revelations: Messiaen's Quartet for the End of Time*, 2004. Prieiga per internetą: <*http://www.therestisnoise.com/2004/04/quartet_for_the_2.html*> [žiūrėta 2015 06 15].

PRIEDAS

Semantinių ir ekspresyvumo parametrų sąveika Olivier Messiaeno „Kvartete laiko pabaigai“

Forma, simbolika	Ekspresijos tipo modusai	Tempas	Dinamika	Artikuliacija	Tembras, spalva
I. ***Liturgie de cristal*** (Krištolo liturgija)					
Keturios autonomiškos partijos; klarnetas ir smuikas imituoja paukščių garsus. *Le ciel* (Dangus)	*Bien modéré, en poudroiement harmonieux moderato*. Neryški harmonija	♩ = 54	*ppp–f*	*Vibrato, staccato, legato, glissando*	*Comme un oiseau, expressif, son fluté.* Kaip paukštis, ekspresyviai, fleitos garsu
II. ***Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*** (Vokalizė Angelui, skelbiančiam laikų pabaigą)					
ABA forma. *L'ange et le ciel* (Angelas ir dangus)	*Robuste, modéré. Presque vif, joyeux. Presque lent, impalpable, lointain.* Tvirtai, *moderato,* gana gyvai, džiaugsmingai. Gana lėtai, nejuntamai, iš toli	♩ = 54 ♩ = 104	*ppp–fff*	*Vibrato, staccato, legato, glissando*	*Fulgurant, pressez ce trait, gouttes d'eau en arc-en-ciel.* Žaibiškai, skubinti šį pasažą; vaivorykštiniai vandens lašai
III. ***Abîme des oiseaux*** (Paukščių bedugnė)					
Le désir dans l'abîme du temps (Troškimas laiko bedugnėje)	*Lent, expressif et triste. Presque vif, gai, capricieux.* Lėtai, išraiškingai ir liūdnai. Gana greitai, žvaliai, įnoringai	♪ = 44 ♩ = 126 ♪ = 92 𝅘𝅥𝅯 = 100	*ppp–ffff*	*Legato, staccato, tenuto,* akcentuotos natos	*Désolé, sans presser, progressif et puissant. Ensoleillé, comme un oiseau, tres libre de mouvement, brillant, écho.* Gailiai, neskubinant, didėjančiai ir galingai. Saulėtai, kaip paukštis, labai laisvas judėjimas, žėrinčiai, aidas
IV. ***Intermède*** (Intermedija)					
Melodinės instrumentų replikos	*Désidé, modéré, un peu vif.* Ryžtingai, *moderato*, greitokai	♩ = 96	*pp–ff*	*Vibrato, staccato, legato, glissando (long), pizzicato*	*Chantant* Daininga i
V. ***Louange à l'Éternité de Jésus*** (Jėzaus amžinybės šlovinimas)					
Le Verbe (Žodis) Transkripcija (iš atminties) *La Fête des belles eaux (pour 6 ondes Martenot, 1937)*	*Infiniment lent, extatique.* Be galo lėtai, ekstatiškai	𝅘𝅥𝅯 = 44	*pppp–fff*	*Vibrato, staccato, legato, tenuto,* akcentuotos natos	*Majestueux, recueilli, très expressif, en se perdant.* Didingai, sukauptai, labai išraiškingai

Forma, simbolika	Ekspresijos tipo modusai	Tempas	Dinamika	Artikuliacija	Tembras, spalva
VI. ***Danse de la fureur, pour les sept trompettes*** (Įniršio šokis septyniems trimitams)					
5 sekcijos ir koda; 4 partijos unisonu per oktavą. *Les trompettes* (Trimitai)	*Désidé, vigoureux, granitique, un peu vif.* Ryžtingai, energingai, granitiškai, greitokai	♪ = 176 ♪ = 200 ♩ = 108 ♪ = 76 ♪ =160	*pp–ffff*	*Non legato, martelé*	*Lointain, bronzé, cuivré.* Iš toli, bronzos, vario garsas
VII. ***Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce la fin du temps*** (Vaivorykščių raizginys angelui, kuris skelbia laiko pabaigą)					
8 sekcijos ir koda, varijuojama dviem temomis *L'ange, couvert d'un arc-en-ciel* Angelas, apgaubtas vaivorykšte	*Rêveur, presque lent. Robuste, modéré, un peu vif.* Svajingai, gana lėtai. Tvirtai, greitokai	♪ = 50 ♩ = 66	*ppp–fff*	*Vibrato, legato, tenuto,* akcentuotos natos	*Extatique, brutal, sec. Mat, percuté.* Ekstatiškai, grubiai, sausai. Matinis, beldžiantis
VIII. ***Louange à l'immortalité de Jésus*** (Jėzaus nemirtingumo šlovinimas)					
Louange à Jésus monté au ciel Jėzaus kilimo į dangų šlovinimas Transkripcija (iš atminties) *Diptyque* (1930)	*Extremement lent et tendre, extatique.* Nepaprastai lėtai ir švelniai, ekstatiškai	♪ = 36	*ppp–ff*	*Vibrato, legato, tenuto,* akcentuotos natos	*Expressif, paradisiaque, avec amour.* Išraiškingai, dangiškai, su meile

Olivier Messiaen's *Quartet for the End of Time*: the Tradition of Lithuanian Interpretation

SUMMARY. Olivier Messiaen's (1908–1992) works take up a remarkable position in Lithuanian music culture; he is one of the few 20th-century classical music composers who is admired and interpreted by diverse generations of performers. The performance history of his Quartet for the End of Time, composed for clarinet, violin, cello and piano, in Lithuania started with clarinetist Algirdas Budrys towards the end of the 1970s. He closely collaborated with the composer himself. Interpretation traditions of the quartet are followed by some of his former and present students, such as Julius Černius, Antanas Taločka and Vytautas Giedraitis, creating a so-called "pedagogical meta chain". Some aspects of the changes in interpretation are: players' specialisation in contemporary music, and the shifting aesthetics of sound and artistic perception of contemporary music. The continuity of tradition and its transformation is exposed in different categories and parameters. These occurences can be seen most obviously in such monolitical, technically challenging and strongly semantic compositions, such as Quartet for the End of Time. Looking at the performance tradition of this work in Lithuania, we can define some changes in control of sound, such as dynamic range and nuances. From the analysis of recordings of various clarinetists of Lithuania, we can notice a tendency of progress in technical abilities, more attention to the composer's indications and an aesthetical image of sound.

KEYWORDS:
Olivier Messiaen,
Quartet for the
End of Time,
Lithuanian traditions
of interpretation,
categories of expression.

Pitirimo A. Sorokino muzikos sociologija – statistinės makroanalizės spąstuose

Alvydas NOREIKA
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Tyrimo tikslas – aptarti teorines ir metodologines XX a. rusų kilmės Amerikos sociologo Pitirimo A. Sorokino muzikos sociologijos prielaidas bei jas kritiškai įvertinti. Teigiama, jog Sorokino muzikos sociologijos pagrindą sudaro pasaulėžiūrinė muzikos tipologija. Atsižvelgiant į jos pasaulėžiūrinį turinį, muzika skirstoma į *ideacinę*, *juslinę* ir *mišrią*. Ideacinė muzika orientuojasi į neempirinių vertybių raišką, juslinė – į skambesį, o mišri muzika siekia savyje suderinti abi orientacijas. Pristatoma Sorokino pasiūlyta antikos ir Vakarų muzikos istorijos interpretacija. Nurodomi šie jos trūkumai: schematiškumas, per siaura duomenų imtis ir vertybinis šališkumas. Tyrimo metodas – kritinis analitinis. Problemos ištyrimo lygis – menkas. Iki šiol bene daugiausia dėmesio Sorokino muzikos sociologijai skyrė amerikiečių sociologas K. Peteris Etzkornas (1979: 23–28).

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
meno sociologija, muzikos sociologija, muzikos istorija, pasaulėžiūriniai muzikos tipai, statistinė muzikos analizė.

Nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio vidurio Vakarų socialiniuose moksluose matomas didesnis susidomėjimas kultūra, skambiai įvardijamas *kultūriniu posūkiu* (*cultural turn*). Peržiūrimi ankstesni kultūros tyrimo būdai, kuriami ir išbandomi praktikoje nauji metodai, permąstomos teorinės socialinių mokslų konstrukcijos į jas įtraukiant ir kultūrą kaip reikšmingą veiksnį.

Vadinamasis kultūrinis posūkis neaplenkė ir muzikos. Nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio suaktyvėjo socialinės muzikos studijos. Tyrėjai gilinasi į įvairius socialinius muzikos kūrimo, sklaidos bei recepcijos aspektus. Nepaisant reikšmingų pasiekimų, šios studijos turi ir rimtų trūkumų. Visų pirma jos yra ribotos apimties. Vyrauja *populiariosios muzikos* ir atskirų jos atmainų – *jaunimo subkultūrų muzikos* – tyrimai. Gilinantis į populiariąją muziką, paprastai nepakankamai įvertinami platesni muzikiniai, kultūriniai, socialiniai bei istoriniai kontekstai. Galiausiai recepcijos analizė gožia kitų muzikos aspektų nagrinėjimą.

Minėti trūkumai nėra lemtingi. Kalbant apie tyrimų metodologiją, jie gali būti pašalinti remiantis ankstesniąja muzikos sociologija, kurią reprezentuoja tokie autoriai kaip Theodoras W. Adorno, Maxas Weberis, Alphonsas Silbermanas, Kurtas Blaukopfas ir Paulis Honigsheimas.

Siekdamas prisidėti prie minėtų muzikos tyrimų trūkumų šalinimo bei muzikos sociologijos palikimo aktualizavimo, straipsnyje norėčiau aptarti menkiau žinomą autorių – Pitirimą A. Sorokiną.

Biografija[1]

Sorokinas gimė 1889 m. Rusijoje, dabartinės Komijos Respublikos teritorijoje. Socialistų revoliucionierių (eserų) partijos gretose aktyviai dalyvavo XX a. pradžios Rusijos politiniuose įvykiuose – 1905–1907 m. revoliucijoje bei 1917 ir 1918 metų batalijose. Po Vasario revoliucijos prisidėjo įkuriant Rusijos valstiečių tarybą, redagavo laikraštį „Liaudies valia", buvo Rusijos Respublikos tarybos narys, Steigiamojo susirinkimo deputatas, ėjo Laikinosios vyriausybės vadovo Kerenskio sekretoriaus pareigas. Tiek prieš Spalio revoliuciją, tiek po jos priešinosi bolševikų įsigalėjimui. Pastarieji, 1918 m. rudenį suėmę antrą kartą, nuteisė jį mirties bausme sušaudant. Leninui suteikus malonę ir paleidus iš kalėjimo, iki 1922 m. dirbo Sankt Peterburgo universitete. Ten įsteigė pirmąją Rusijoje sociologijos katedrą ir jai vadovavo. 1922 m. vėl buvo suimtas ir išsiųstas iš Rusijos kaip nepageidaujamas asmuo. Trumpai pabuvęs Europoje (Berlyne ir Prahoje), 1923 m. persikėlė gyventi į Jungtines Amerikos Valstijas. 1924–1930 m. dėstė Minesotos universitete, o nuo 1930 m. iki akademinės karjeros pabaigos 1959 m. – Harvardo universitete. Mirė 1968 metais.

Sorokinas buvo labai produktyvus autorius. Per savo akademinę karjerą, kuri prasidėjo dar Rusijoje, parašė ir publikavo per 30 knygų. Kai kurias paminėsiu. Tai – *Prestuplenie i kara, podvig i nagrada* („Nusikaltimas ir bausmė, žygdarbis ir apdovanojimas", 1913), *Sistema sociologii* („Sociologijos sistema", 1920), *Sociology of Revolution* („Revoliucijos sociologija", 1925), *Social Mobility* („Socialinis mobilumas", 1927), *Contemporary Sociological Theories* („Šiuolaikinės sociologijos teorijos", 1928), *Society, Culture and Personality* („Visuomenė, kultūra ir asmenybė", 1947) bei *The Ways and Power of Love* („Meilės būdai ir galia", 1954). Bene reikšmingiausias Sorokino darbas – *Social and Cultural Dynamics* („Socialinė ir kultūrinė dinamika", 1937–1941). Visa Harvardo laikotarpio kūryba sukasi apie šį monumentalų kūrinį, monumentalų ne tik kokybine, bet ir kiekybine prasme – keturis jo tomus sudaro beveik trys tūkstančiai puslapių (2 982 p.).

Būtent *Social and Cultural Dynamics* veikale atrandame ir muzikai skirtą skyrių (Sorokin 1937: 531–594), kuriame išdėstoma bendroji muzikos tipologija ir remiantis ja papasakojama antikos bei Vakarų muzikos istorija.

1 Parengta remiantis Sorokino autobiografija „Sociology of my mental life" („Mano mentalinio gyvenimo sociologija") (Sorokin 1963).

Muzikos tipologija

Muzika klasifikuojama atsižvelgiant į tai, kokią pasaulėžiūrą ji įkūnija. Sorokinas išskiria tris pagrindinius pasaulėžiūros tipus – ideacinę (*ideational*), juslinę (*sensual*) ir mišrią (*mixed*) pasaulėžiūrą. Šie tipai skiriasi savo prielaidomis apie ontologinį tikrovės pobūdį, tenkintinus poreikius ir jų patenkinimo mastą bei būdus. Ideacinė pasaulėžiūra visos tikrovės pagrindu laiko nekintamą nematerialią būtį, didžiausią reikšmę teikdama dvasiniams poreikiams ir jų maksimaliam tenkinimui juslinių poreikių sąskaita. Juslinėje pasaulėžiūroje, atvirkščiai, pabrėžiamas tikrovės kintamumas, materialumas bei jos pasiekiamumas jusliniais pojūčiais, fiziologiniai žmogaus poreikiai laikomi svarbiausiais, todėl būtina juos kuo labiau patenkinti įsisavinant gamtos išteklius. Mišri pasaulėžiūra apima ideacinės ir juslinės pasaulėžiūros principus ir elementus, nuo pastarųjų išsiskirdama menkesne integracija. Išimtį sudaro tik idealistinė (*idealistic*) pasaulėžiūra, tobulai derinanti ideacinius ir juslinius principus bei elementus. Kaip nurodo Sorokinas, „induizmo, budizmo, džainizmo, daosizmo, sufizmo, ankstyvosios krikščionybės ir daugybės asketinių bei mistinių sektų, grupių ir judėjimų, pavyzdžiui, kinikų, stoikų, gnostikų ir orfikų, mentaliteto sistemos daugiausia buvo ideacinės“ (Sorokin 1937: 112). Juslinį pasaulėžiūros tipą, pasak mokslininko, reprezentuoja įvairių laikų ir kultūrų utilitarinės bei hedonistinės etikos, pagal kurias reikia aktyviai keisti žemiškąjį gyvenimą arba tiesiog pasyviai juo mėgautis. Mišrų tipą geriausiai įkūnija konfucianizmas. Senovės Egipto kultūra yra dar vienas mišrios pasaulėžiūros pavyzdys.

Atitinkamai nurodomi ir trys pagrindiniai muzikos tipai – *ideacinė*, *juslinė* ir *mišri* muzika. Suprasdamas, kad nežinant, kaip pasaulėžiūra reiškiasi muzikoje, klasifikacija turės menką pažintinę vertę, Sorokinas nurodo konkrečius kiekvieno muzikos tipo bruožus.

Pagrindinis skiriamasis juslinės muzikos požymis – hedonistiškumas. Sorokino teigimu, „juslinė muzika iš prigimties yra hedonistiška“ (Sorokin 1937: 540), tai yra orientuota į malonumą. Joje koncentruojamasi į skambesį. „Jei garsai malonūs, muzika laikoma gera, jei ne – prasta“ (ibid.). Ideacinė muzika iš prigimties yra nehedonistinė. Jai svarbu vertybės, perteikiamos garsais; ir ne bet kokios vertybės, o tik neempirinės. Sorokinas rašo: „Ji [ideacinė muzika] neprisirišusi prie garsų. Šie gali būti jusliškai gražūs ar negražūs, neįprasti ar įprasti, tačiau ne jie lemia šios muzikos grožį. Svarbiausia iš vidinių vertybių, kurias tokia muzika ar garsai išreiškia, yra grožis. Jei šis vidinis grožis didžiulis, jo išraiškos priemone gali būti bet koks, net pats bjauriausias garsas. Ir nors pašaliečiui atrodys visiškai „pasibjaurėtina“, tokia muzika „saviškiui“ bus pati žaviausia“ (ibid.). Mišri muzika yra hedonistiškumo ir vertybiškumo mišinys.

Muzikos tipai skiriasi ne tik skambėjimo paskirtimi, bet ir kitais atžvilgiais. Pirmiausia juslinė muzika yra „teatrališka" ir „nukreipta į išorę". Ja siekiama populiarumo ir komercinės sėkmės. Publikos palankumas pelnomas rafinuotomis techninėmis priemonėmis. Koncertai vyksta didžiulėse salėse, muziką atlieka milžiniški orkestrai bei chorai, naudojama daug skirtingų instrumentų, muzika yra techniškai sudėtinga. Antra, juslinės muzikos kūriniams trūksta stilistinės vienovės. Juose eklektiškai jungiami įvairūs stiliai. Trečia, juslinės muzikos kūrėjai siekia pabrėžti savo individualumą. Ketvirta, juslinė muzika funkcionuoja kultūriniu požiūriu heterogeniškoje socialinėje aplinkoje. Ir, penkta, juslinę muziką lydi gausus ekspertų – muzikos teoretikų bei kritikų – būrys.

Ideacinė muzika, atvirkščiai, „nukreipta į vidujybę", todėl jai techninės įmantrybės nereikalingos. Ji apsieina be didelių koncertinių erdvių, be milžiniškų orkestrų, be daugybės įmantrių instrumentų. Nėra čia ir sudėtingos komponavimo ar atlikimo technikos. Vietoj juslinei muzikai būdingos stilistinės eklektikos ideacinė muzika apsiriboja vienu apibrėžtu stiliumi. Iš čia jos nuoseklumas bei vidinė darna. Ideacinės muzikos kūrėjai nesiekia pabrėžti savo individualybės, todėl dažnai lieka nežinomi. Šios muzikos anonimiškumas aiškinamas tuo, kad ji funkcionuoja kultūriniu požiūriu homogeniškoje terpėje. Vertybės, išreiškiamos muzikoje, egzistuoja jau iki individualių kūrėjų, jie jų nekuria, o atranda, tapdami tarsi kokiais kolektyvinių vertybių ruporais. Galiausiai „grynai ideacinei muzikai nereikia jokio specialaus estetinio teoretizavimo, meno kritikos bei profesionalių meno vertintojų. Vietoj to ji paprastai turi religinius bei moralinius *cenzorius*, kurių pareiga įsitikinti, ar ji [muzika] tinkamai perteikia viršempirines bei kitas vertybes, glūdinčias už garsinių simbolių" (Sorokin 1937: 544).

Mišrios muzikos atveju šie papildomi bruožai, kaip ir pagrindiniai, yra susimaišę tarpusavyje įvairiomis dalimis. Ir tai suprantama. Mat papildomi bruožai yra loginiai pagrindinių savybių tęsiniai, todėl maišantis pagrindiniams susimaišo ir papildomi.

Vienas mišrios muzikos tipas, Sorokino teigimu, yra ypatingas – tai *idealistinė muzika*. Ji yra išskirtinė tuo, kad ją sudarantys ideaciniai ir jusliniai principai bei elementai yra pasiekę tobulos pusiausvyros būseną. Kitaip tariant, jų yra po lygiai ir jie integruoti į loginiu požiūriu nepriekaištingą visumą. To negalima pasakyti apie kitus mišrios muzikos tipus.

Muzikos raida

Antikos muzikos istorija prasideda, pagal Sorokiną, *ideacine muzika*, ir ji vyrauja iki V a. pr. m. e. vidurio. Ją reprezentuoja tokie muzikai kaip Archilochas, Klonas ir Aristonikas iš Argo, Simonidas iš Samo, Taletas, Olimpas ir kiti. Remdamasis to meto

muzikinių žodžių etimologija, autorius daro prielaidą, jog muzika iš esmės yra susijusi su religinėmis ar religinėmis-pilietinėmis ceremonijomis. „Aukuras, šventykla ar religinis teatras buvo jų [ceremonijų] atlikimo vieta“ (Sorokin 1937: 554).

Nuo VI a. pr. m. e. auga *juslinės muzikos*, iki tol egzistavusios tik ideacinės muzikos šešėlyje, įtaka, kol galiausiai V a. viduryje daugiau ar mažiau prilygsta ideacinei muzikai. Jų pusiausvyra pagimdo *idealistinę muziką*, lydėjusią Pindaro poeziją ir Eschilo, Sofoklio, Euripido bei Aristofano dramas. Kiti garsūs jos vardai – Agatoklis, Melanipidas Vyresnysis, Bachilidas, Lamproklis, Diagoras, Likimnas ir Damonas.

Pusiausvyra tarp ideacinės ir juslinės muzikos trunka neilgai. Juslinės muzikos reikšmė toliau auga ir IV a. pr. m. e. persveria ideacinę muziką vis labiau ją užgoždama. Taip tęsiasi iki krikščioniškosios muzikos atsiradimo. Ankstyvosios krikščionybės askezė atsiliepė ir jos požiūriui į muziką. Siekiant muziką apvalyti nuo visokių juslumo priemaišų, sukuriamas *giedojimas* be jokio instrumentinio akompanimento. Kaip teigia Sorokinas, „giedojimu krikščionybė nutraukė juslinės muzikos aštuonių šimtų metų (apytikriai nuo 400 metų pr. m. e. iki 400 m. e. metų) viešpatavimą ir paskelbė apie ideacinės muzikos įsivyravimą“ (Sorokin 1937: 565). Giedojimo krikščionims užteko ilgai: autoriaus skaičiavimais, 800–900 metų, iki pat 1300–1400 metų.

Apie 1300–1400 m. ima stipriau reikštis juslinė muzika, tačiau pirmuosius jos atsigavimo ženklus Sorokinas regi gerokai anksčiau – nuo XI a. pabaigos. Kaip žinome iš istorijos, tuo metu pasirodo trubadūrai.

Savo galia juslinė muzika prilygsta ideacinei apie XVI amžių. Prasideda idealistinės muzikos laikotarpis. Palestrinos, Vitorijos, Bachų, Glucko, Händelio, Rameau, Mozarto ir Beethoveno kūrybą Sorokinas priskiria ryškiausiems idealistinės muzikos pavyzdžiams. Jo manymu, šio laikotarpio idealistai pasiekia didžiausias kūrybines aukštumas. Sukuriami šedevrai, kuriuose tobulai dera įsipareigojimas neempirinėms vertybėms ir dėmesys muzikos skambesiui.

XIX a. pradžioje pusiausvyra tarp ideacinės ir juslinės muzikos suardoma ir muzikoje vis labiau įsivyrauja jusliškumas. Kaip sako mokslininkas, „Wagnerio ir kitų romantikų muzikoje tikriausiai ji [juslinė muzika] pasiekė savo aukščiausią tašką“ (Sorokin 1937: 568).

Toliau vėl turėtų iškilti ideacinė muzika. Pirmuosius jos ženklus Sorokinas mato XX a. pradžios muzikoje, kurią pavadina „kubistine“. Nedrąsias pastangas atmesti juslumą sociologas įžvelgia, pavyzdžiui, Stravinskio ir Honeggerio kūryboje. Tačiau, pasak jo, kol kas negalima tiksliai pasakyti, kiek laiko prireiks, kad būtų įveiktas juslinės muzikos viešpatavimas.

Muzikos istorijos metodologijos kritika

Minėtoje istorijoje atskleistos tik ilgalaikės muzikos raidos tendencijos. Už tyrimų lauko lieka trumpalaikiai pokyčiai. Sorokinas rašo: „Kaip dailės, skulptūros, architektūros bei literatūros, taip ir muzikos atveju, kalbant apie šias formas [muzikos tipus – *A. N.*], skirtingose kultūrose ar įvairiose tos pačios kultūros vystymosi stadijose tuo pat metu vyrauja nevienodi stiliai. Minėta, kad abi formos praktiškai atrandamos visose kultūrose ir visose jų raidos stadijose, tačiau kiekvienai formai tenkanti dalis bei jos grynumas nėra pastovus. Vienoje kultūroje ar vienu laikotarpiu gali vyrauti ideacinė forma, o kitoje kultūroje ar kitu laikotarpiu juslinė muzika gali būti pagrindinė forma. Kartu su šiais ryškiais skirtumais gali svyruoti ir kiekvieno stiliaus grynumas ar intensyvumas. Taigi mes turime trumpalaikes ir ilgalaikes, stiprias ir silpnas tai vienos, tai kitos formos vyravimo bangas. <...> Savo užduotį turime apriboti didžiosiomis kiekvieno tipo bangomis <...>“ (Sorokin 1937: 546–547).

Be abejo, kiekvienas tyrėjas priklausomai nuo keliamų tikslų yra laisvas pasirinkti, ką nagrinėti, – ar susitelkti tik į vieną didesnį ar mažesnį istorijos epizodą, ar siekti aprėpti visą istoriją ir joje domėtis viskuo ar tik pačiais bendriausiais ir nuolat išnyrančiais dalykais. Kiekvienas pasirinkimas (ne tik visapusiškas istorijos pažinimas, kuris yra aukščiausias istorinių tyrimų tikslas), jei darbas sąžiningai atliktas, yra savaip prasmingas bei vaisingas.

Vis dėlto mikro- ir makroanalizė turi ne tik privalumų, bet ir trūkumų. Sorokino muzikos istorijos aprašymas pasižymi bene didžiausia tokioms makroanalizėms būdinga yda – *schematiškumu*. Ieškant bendrų ir pasikartojančių dalykų, *reguliarumo*, neišvengiamai tenka paprastinti sudėtingus reiškinius, tačiau pernelyg supaprastinus schemos atrodo dirbtinės ir prasilenkiančios su realia istorija. Dirbtinumo mokslininkas siekia išvengti gausiomis nuorodomis į konkrečius autorius bei kūrinius, tačiau, deja, ne visai sėkmingai. Šiuo atveju užtenka palyginti Sorokiną su, pavyzdžiui, vengrų kilmės amerikiečių muzikologu Pauliu H. Langu, parašiusiu panašios istorinės bei tematinės apimties pasakojimą apie muzikos vystymąsi (Lang 1941), kad išryškėtų Sorokino schemų formalumas. Platesnis pasirinktų pavyzdžių nagrinėjimas, papildytas trumpalaikių pokyčių analize, šioms schemoms būtų įpūtęs daugiau gyvybės.

Nustatinėdamas bendrąsias muzikos raidos tendencijas – kaip istorijos eigoje kito religinės ir nereliginės muzikos santykis ar kaip įvairavo kūrinių turinys, Sorokinas naudoja statistinį metodą. Pavyzdžiui, mokslininkas teigia, kad 1680–1700 m. Europoje buvo 64 religiniai ir 64 nereliginiai kompozitoriai, iš kurių pirmieji parašė 54, o antrieji – 64 kūrinius. 1880–1900 m. proporcijos gerokai pasikeitė: 35 religinės pakraipos kūrėjai ir 163 pasauliečiai, atitinkamai 25 ir 163 kūriniai (Sorokin 1937: 575–576).

Kiekybinių metodų taikymas istoriniuose tyrimuose kelia daugybę problemų. Amerikiečių sociologės Matilda White Riley ir Mary E. Moore, nagrinėjusios Sorokino statistinės analizės ypatybes, mano, kad pagrindiniai jos trūkumai slypi taikomose procedūrose. Jos rašo: „Techniniu lygmeniu daugelis sunkumų, su kuriais susidurta šiame darbe trečiajame ir ketvirtajame dešimtmetyje, dabar yra įveikiami. Jei Sorokinas savo tyrimus pradėtų šiandien, šiuolaikiniai atrankos metodai ir duomenų apdorojimo technikos leistų sumažinti medžiagos kiekį ir sutrumpinti jos analizei reikalingą laiką. Be to, išaugęs matematinės statistikos rafinuotumas pašalintų didžiąją dalį Sorokino eksperimentavimo ir iš jo kylantį pasimetimą dėl to, kurios rūšies statistinį vidurkį pasirinkti ar kokį matų rinkinį naudoti derinant įvairias dimensijas“ (Riley, Moore 1963: 221).

Vis dėlto žvelgiant į istoriją iš statistikos pozicijų daugiausia keblumų kelia ne skaičiavimo technikos, bet tai, ką reikia skaičiuoti, – *duomenys*. Jų dažniausia būna per mažai, ypač tai pasakytina apie laikotarpį iki XVIII amžiaus. Retkarčiais Sorokinas pripažįsta duomenų trūkumą, tačiau daugeliu atvejų mano, kad jų turi pakankamai. Atsakydamas Riley ir Moore dėl atrankos metodų sociologas teigia: „Ypač *Dinamikoje* aš ignoravau atranką, kadangi ilgalaikės nagrinėjamų reiškinių serijos apėmė visas *žinomas išsamias tokių reiškinių serijas ar visą universumą*: ne imtis, bet *visus žinomus* mokslinius atradimus ir išradimus, visus graikų ir romėnų bei Vakarų filosofus, paminėtus išsamiausiose filosofijos istorijose, visus etinius mąstytojus, *beveik visus* žinomus Europos paveikslus ir skulptūras (daugiau nei 100 000), *beveik visus* prancūzų, vokiečių ir rusų baudžiamosios teisės kodeksus, pradedant barbariškais šešioliktojo amžiaus ir baigiant sovietų, nacių bei fašistų kodeksais, *visus* graikų ir romėnų bei Vakarų karus ir vidinius neramumus, užrašytus analuose, ir t. t. Akivaizdu, kad nagrinėjamų reiškinių *viso universumo* ar *visos klasės* tyrimas bei matavimas teikia išsamesnį ir adekvatesnį tokių reiškinių pažinimą nei jų *dalies* ar *tik imties* tyrimas bei matavimas“ (Sorokin 1963: 443).

Kalbant apie muzikos istoriją, galima suabejoti, ar tikrai Sorokinas nagrinėja „visą universumą ar visą klasę“. Jis naudoja tik tuos duomenis, kuriuos randa paminėtus savo gyvenamojo laikotarpio sintetiniuose veikaluose, enciklopedijose bei žinynuose, kitaip sakant, „žinomus“ duomenis. Siekiant apibendrinti vieno ar kito laikotarpio muziką, šito per maža. Juk į juos buvo įtraukti ne visi kompozitoriai bei kūriniai, o daugiausia tik tie, kurie tuo metu atrodė reikšmingi. Siekiant nustatyti kuo tikslesnį kompozitorių bei kūrinių skaičių ir jų vietą savo epochos kontekste, būtina atsigręžti į pirminius šaltinius ar bent jau remtis detaliomis atskirų atvejų studijomis[2]. Šito Sorokinas kaip tik ir nedaro...

2 Bene geriausias tokios išsamios ir pirminiais šaltiniais paremtos statistinės meno istorijos analizės pavyzdys būtų Harrisono C. White'o ir Cynthia'os A. White atliktas XIX a. prancūzų dailės pasaulio transformacijos tyrimas (White, White 1993).

Bendrąsias muzikos raidos tendencijas jis siekia nustatyti remdamasis ne visa reiškinių klase, o tik kitų tyrėjų išskirtomis jos dalimis.

Kad Sorokino statistiniai duomenys nepakankamai reprezentatyvūs, patvirtina ir tai, jog jo analizėje praktiškai neatsiranda vietos *populiariajai (neelitinei) muzikai*. Apie ją arba iš viso nekalbama, arba apibūdinama labai bendrais žodžiais, pavyzdžiui, XX a. pradžios populiariąją muziką įvardijant kaip paskutinę juslinės muzikos stadiją ir jai taikant atitinkamus epitetus. Iš dalies tokį Sorokino elgesį galima suprasti. Ilgus amžius populiarioji muzika, skirtingai nei elitinė, nebuvo kodifikuojama ir saugoma. Todėl ją, galbūt išskyrus *liaudies (valstietišką) muziką*, tyrinėti, ypač naudojant kiekybinius metodus, yra keblu, tačiau įmanoma. Kad ir nedaug, vis dėlto yra išlikę užrašytų populiariosios muzikos pavyzdžių, kaip kad viduramžių dainų rinkinys *Carmina Burana*. Be to, mus pasiekia netiesioginiai liudijimai – populiariosios muzikos vaizdavimas nemuzikiniuose šaltiniuose, oficialių institucijų potvarkiai, reglamentuojantys jos veiklą, bei jos poveikis elitinei muzikai. Šiuo klausimu britų muzikos istorikas Henry'is Raynoras sako: „Kas yra užrašyta, prieinama mūsų tyrimui, ateina iš bažnyčios, kadangi anapus bažnyčios rašytiniai dokumentai netgi apie dalykus, turinčius tiesiogiai didesnę praktinę reikšmę nei muzika, vargu ar egzistuoja. Pavyzdžiui, tikėtina, kad apie 1000 metus pasaulietinės muzikos kūrimas darė stiprią įtaką bažnytinės muzikos vystymuisi. Atrodo, kad naujai atsiradęs bažnytinių muzikantų susidomėjimas tiek pasaulietinei muzikai priklausančiais instrumentais, tiek populiariems šokiams būdingais ritmais suponuoja skylę sienoje, kuri pasaulietinę muziką saugojo nuo garbinimo. Prielaida lieka prielaida, tačiau viskas, ką mes norime pasakyti apie pasaulietinės muzikos technikas ir stilius Tamsiųjų amžių pabaigoje, gali būti atrasta tik netiesiogiai remiantis kodifikuotos, užrašytos bažnytinės muzikos raida“ (Raynor 1972: 16).

Galbūt surinkus visus tiesioginius ir netiesioginius duomenis apie populiariąją muziką Sorokino nubraižytos muzikos raidos kreivės ir nepasikeistų, tačiau jų ignoravimas atskleidžia kitą „tamsų“ autoriaus pateiktų apibendrinimų aspektą. Sociologo teiginiai pretenduoja į universalumą, tačiau, žinant populiariosios muzikos ignoravimą, vargu ar pagrįstai. Jie apibūdina ne visos visuomenės muzikinę kultūrą bei jos įkūnijamą pasaulėžiūrą, o tik jos dalies – *elito*. Elitinį savo nagrinėjamos muzikos pobūdį netiesiogiai pripažįsta ir Sorokinas, apibūdindamas ideacinės ir liaudies muzikos santykį viduramžiais: „Šios muzikos vyravimo amžiais paprastų žmonių grupėse cirkuliavo kito – labiau juslinio – tipo muzika, liaudies dainos. Tačiau jos nepriklauso didžiajai muzikai, necharakterizuoja integruotos to laikotarpio kultūros. Be to, netgi jos buvo paveiktos giedojimo formų bei dvasios. Dėl šios priežasties pastarosios yra už mūsų tyrimo lauko“ (Sorokin 1937: 570).

Statistinė analizė įpareigoja tyrėją susilaikyti nuo moralinių vertinimų. Be abejo, ne visada to paisoma. Sorokinas kaip tik yra toks atvejis. Jis atvirai reiškia simpatijas ideacinei bei idealistinei muzikai, ypač pastarajai, ir antipatiją juslinei muzikai. Kalbėdamas apie juslinę muziką sociologas vartoja tokius terminus, kaip „disorganizacija", „demoralizacija", „degeneracija", „vulgarizacija", ir panašius.

Kodėl būdamas išsilavinęs ir reflektyvus mokslininkas Sorokinas neatsispyrė pagundai vertinti muziką? Atsakymas į šį klausimą – Sorokino nusivylimas XIX a. antrojoje pusėje–XX a. pradžioje vyravusia *optimistine liberalia pasaulėžiūra*. Tikėjimą šia pasaulėžiūra sudaužo žiaurūs istoriniai įvykiai: „Jau Pirmasis pasaulinis karas padaro keletą įtrūkių mano optimistiniame *Weltanschauung* ir mano istorinio proceso kaip pažangos sampratoje. 1917 metų revoliucija labai išplėtė šiuos įtrūkius ir galiausiai sugriovė šį pasaulėvaizdį kartu su jo vertybių sistema bei „progresyvia" racionalistine-pozityvistine sociologija. Vietoj vis labiau apšviestos ir moraliai kilnėjančios žmonijos šie istoriniai įvykiai žmoguje prabudino „patį didžiausią žvėrį" ir istorijos scenoje šalia kilnios ir išmintingos mažumos išstatė milžiniškas iracionalių žmogiškų gyvulių, aklai žudančių vienas kitą bei be atrankos naikinančių visas puoselėtas vertybes, mases, vadovaujamas trumparegių ir ciniškų „lyderių", naikinančių kūrybinius žmogiškojo genijaus pasiekimus. Šis netikėtas pasaulinio masto mirties, nežmoniškumo ir tamsumo jėgų sprogimas tariamai civilizuotoje ir apsišvietusioje dvidešimtojo amžiaus žmonijoje privertė mane, kaip ir kitus, griežtai permąstyti savo „saldžias ir mielas" žmogaus, visuomenės, kultūros ir vertybių pažiūras, pagal kurias viskas harmoningai juda nuo nemokšiškumo prie išminties ir mokslo, nuo barbarybės prie didingos civilizacijos, nuo „teologinės" prie „pozityviosios" stadijos, nuo tironijos prie laisvės, nuo skurdo prie neribotos gerovės, nuo bjaurumo prie vis subtilesnio grožio, nuo gyvuliškumo prie kilniausio žmoniškumo bei moralumo" (Sorokin 1963: 28–29). Nusivylimas optimistine liberalia pasaulėžiūra tampa ir neigiamo požiūrio į juslinę pasaulėžiūrą bei visa, kas su ja susiję, įskaitant ir muziką, pagrindu. Mat Sorokinui jos abi iš esmės sutampa.

Panašios po Pirmojo pasaulinio karo vyravusios nuotaikos savo išraišką randa *civilizacijos žlugimo temoje*, išpopuliarintoje vokiečių filosofo Oswaldo Spenglerio. Daugelis nusivylusių vakariečių gyvai reaguoja į Spenglerio mintis, kad visos kultūros neišvengiamai miršta, Vakarų kultūra jokia išimtis, jau matyti visi jos saulėlydžio ženklai. Tačiau ne visi joms be išlygų pritarė. Vienas iš tokių buvo Sorokinas. Jis siekė įrodyti, kad tai, ką Spengleris palaikė Vakarų saulėlydžiu, tėra tik vieno kultūros tipo merdėjimas – būtent, juslinės kultūros. Tačiau su jusline kultūra Vakarų civilizacija nepasibaigs, į jos vietą ateina ideacinė kultūra. Tokia sociokultūrinės dinamikos logika. Sorokino manymu, civilizacijos raida – tai nuolatinis pagrindinių sociokultūrinių sistemų tipų pasikartojimas.

Kadangi pasikartojančios sociokultūrinės sistemos iš dalies yra *tos pačios* (savo principais), o iš dalies *kitokios* (savo antrinėmis savybėmis), tai formos požiūriu civilizacijos raida yra *kintančiai pasikartojantis procesas* (*varying recurrent process*). Įdomu tai, kad nors vienoje plotmėje Sorokinas oponuoja Spengleriui, kitoje – dėl iki Pirmojo pasaulinio karo vyravusios pasaulėžiūros – jų pozicijos sutampa.

Nepaisant minėtų trūkumų, Sorokino pateiktas Vakarų muzikos raidos aiškinimas yra reikšmingas indėlis į istorines muzikos studijas, o jo svarba susijusi su analizės mastu. Muzikos sociologas K. Peteris Etzkornas rašo: „Mano žiniomis, jis yra pirmasis sociologas, kuris eksplicitiškai įtraukė muziką į sisteminę daugiatomę sociologinių visuomeninės ir kultūrinės integracijos problemų analizę“ (Etzkorn 1979: 27).

Išvados

Teorinį Sorokino muzikos sociologijos pagrindą sudaro pasaulėžiūrinė muzikos tipologija. Pagal ją muzika skirstoma į *ideacinę*, *juslinę* ir *mišrią*. Ideacinė muzika orientuojasi į neempirinių vertybių raišką, juslinė – į skambesį, o mišri muzika siekia savyje suderinti abi orientacijas.

Sorokino antikos ir Vakarų muzikos istorija, paremta minėta tipologija, pasižymi įvairiais metodologiniais trūkumais. Pirma, ignoruojant mikroanalizę bei detaliai nenagrinėjant pateikiamų pavyzdžių, Sorokino išskirtos ilgą laiką trunkančios muzikos raidos tendencijos pasižymi schematiškumu. Antra, siekiant statistiniu metodu nustatyti šias tendencijas, remiamasi ne visais įmanomais surinkti duomenimis. Trečia, nepasitelkus duomenų apie neelitinę muziką, pateikti apibendrinimai apima ne visos visuomenės muzikinę kultūrą, o tik jos dalies – elito. Ketvirta, neišvengiama vertybinio angažuotumo. Juslinė muzika laikoma vertybiškai menkesnė už ideacinę bei mišrią (idealistinę) muziką.

Nepaisant visų trūkumų, Sorokinas išlieka reikšminga muzikos sociologijos figūra. Jis pateikia pirmąjį makrosociologinį Vakarų muzikos raidos aiškinimą. Šiame aiškinime naudotas instrumentarijus yra vertingas iki mūsų dienų. Muzikos tipologija, derinama su sisteminiu požiūriu, sudaro sąlygas analizuoti muziką ne kaip izoliuotą reiškinį, bet kaip sudėtinę tam tikros socialinės bei kultūrinės visumos dalį.

Šiuolaikinės muzikos sociologijos kontekste Sorokino muzikos tipologija svarbi ir kaip mokslinio mąstymo pavyzdys. Jos sudarymo principai galėtų būti panaudoti kuriant naujas tipologijas, kurios leistų užčiuopti ne tik pačius bendriausius, bet ir konkretesnius pasaulėžiūrinius muzikos bruožus.

Įteikta 2014 07 14
Priimta 2015 09 29

LITERATŪRA

Etzkorn, K. P. Sociologists and Music. *Music and Society: The Later Writings of Paul Honigsheim*. Ed. by K. P. Etzkorn. New York: John Wiley & Sons, 1979, p. 23–28.

Lang, P. H. *Music in Western Civilization*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1941.

Raynor, H. *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*. New York: Schocken Books, 1972.

Riley, M. W.; Moore Mary, E. Sorokin's Use of Sociological Measurement. *Pitirim A. Sorokin in Review*. Ed. by Ph. J. Allen. Durham, N. C.: Duke University Press, 1963, p. 206–224.

Sorokin, P. A. *Social and Cultural Dynamics.* Vol. I. *Fluctuation of Forms of Art*. New York: American Book Company, 1937.

Sorokin, P. A. Reply to my Critics. *Pitirim A. Sorokin in Review*. Ed. by Ph. J. Allen. Durham, N. C.: Duke University Press, 1963, p. 369–496.

Sorokin, P. A. Sociology of My Mental Life. *Pitirim A. Sorokin in Review*. Ed. by Ph. J. Allen. Durham, N. C.: Duke University Press, 1963, p. 1–36.

White, H. C.; White, C. A. *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Pitirim A. Sorokin's Sociology of Music – in the Trap of Statistical Macroanalysis

SUMMARY. The article deals with the theoretical and methodological presuppositions of the Russian-American sociologist Pitirim A. Sorokin's study of music. It is argued that Sorokin's sociology of music is based on an ideological typology of music. According to its ideological content, music is divided into *Ideational*, *Sensate* and *Mixed* music. In the view of the scientist, Ideational music is oriented towards the expression of super-empirical values, Sensate music concentrates on sound, whereas Mixed music comprises both orientations. Sorokin's interpretation of the history of Western music and its methodological shortcomings are discussed as well. It is argued that its basic methodological faults are schematicism, an overly limited sample of data, disregard of popular music and ideological partiality.

KEYWORDS: sociology of art, sociology of music, history of music, ideological types of music, statistical analysis of music.

Ramunė KRYŽAUSKIENĖ
Alina VLADYKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Sergejaus Okruško atlikimo menas: rusų pianizmo tradicija

ANOTACIJA. Sergejus Okruško – ryškus ir produktyvus nūdienos pianistas, kelių tarptautinių konkursų laureatas ir diplomantas, lig šiol aktyviai dalyvaujantis Lietuvos kultūriniame gyvenime. Išsamios mokslinės studijos apie reikšmingą pianisto, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Fortepijono katedros profesoriaus meninę veiklą nėra. Pavienės koncertų recenzijos periodinėje spaudoje anaiptol neatspindi jo įnašo į Lietuvos fortepijoninės kultūros plėtrą. Tai ir nulėmė tyrimo tikslą – išanalizuoti ir apibendrinti S. Okruško atlikimo meną, aptarti pedagoginės veiklos gaires.

Straipsnyje trumpai aptariamos rusų fortepijono mokyklos paveiktos atlikimo meno ir fortepijono dėstymo metodikos nuostatos Lietuvoje, apibendrinama pianisto S. Okruško kūrybinio kelio evoliucija, akcentuojami veiksniai, formavę jaunojo pianisto asmenybę, analizuojama koncertinė veikla solo ir kamerinių ansamblių sudėtyje, įrašai, indėlis į lietuvių fortepijono meno istoriją.

Rengiant straipsnį, taikyti tradiciniai tyrimo metodai: istorinis, aprašomasis, lyginamosios analizės ir interviu. Kultūrinį kontekstą padėjo atskleisti lietuvių fortepijoninės kultūros tyrėjų – E. Ignatonio (1997, 1998, 2010), L. Drąsutienės (1985, 1996, 2004), L. Melniko (2006), L. Navickaitės-Martinelli (2013) ir kitų parengtos monografijos bei moksliniai straipsniai, koncertų recenzijos periodikoje, interneto svetainių informacija, archyvinė medžiaga iš asmeninio S. Okruško archyvo, pasisakymai interviu metu. Straipsnyje taip pat apibendrinamos autorių mokslinės įžvalgos, stebėjimai lankant žymaus lietuvių atlikėjo bei jo studentų koncertus, nuolat bendraujant profesiniu lygmeniu.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Sergejus Okruško, fortepijonas, atlikimo menas, rusų fortepijoninė mokykla, pianistai, repertuaras, koncertai, įrašai, tradicijų plėtra.

Įvadas

Lietuvių fortepijono kultūros raidai turėjo įtakos Rytų ir Vakarų pianizmo tradicijos. Įvairiais istorijos tarpsniais kito jų vaidmuo ir svarba. Šalies istorinis kontekstas, politinės aplinkybės lėmė itin ryškią rusų fortepijoninės mokyklos įtaką įvairiais raidos etapais, turėjo įtakos mokymo sistemos struktūrai, interpretacinėms nuostatoms, bendrai kultūrinei terpei, kurioje augo ir brendo lietuvių pianistai.

Po Antrojo pasaulinio karo į Tarybų Sąjungos sudėtį įtraukta Lietuva ilgus dešimtmečius patyrė kultūrinę izoliaciją. Užsidarius keliams į Vakarų Europos meno centrus bei aukštąsias muzikos meno mokyklas, sustojus kultūriniams mainams, muzikams nebeliko galimybių koncertuoti ir mokytis svetur. Tai nulėmė rusų muzikinės kultūros įsitvirtinimą kelis dešimtmečius mūsų šalyje.

Po karo daugelis žymių lietuvių menininkų emigravo į Vakarų Europą, JAV, todėl Lietuvoje trūko muzikos pedagogų ir atlikėjų. Atsiradusį specialistų stygių kompensavo iš Maskvos pakviesti rusų fortepijoninės mokyklos atstovai – Jakovas Ginzburgas[1], Olga Šteinberg[2], Mariam Azizbekova[3]. Šie Maskvos P. Čaikovskio konservatorijos auklėtiniai buvo ryškūs rusiškos fortepijoninės mokyklos puoselėtojai Lietuvoje. Visi jie buvo plačios erudicijos menininkai, sukaupę didžiulį asmeninį atlikėjo repertuarą, daug koncertavę solo ir įvairių kamerinių ansamblių sudėtyje. Savo aktyvia veikla ir pasiaukojamu darbu kartu su mūsų krašto pianistais Baliu Dvarionu, Stasiu Vainiūnu, Jurgiu Karnavičiumi ir kt. jie sudarė pianistinės kultūros branduolį, toliau formavo savitą lietuvių fortepijono atlikimo meno ir pedagoginės mokyklos veidą.

Šie menininkai ugdė jaunuosius pianistus kūrybiškumo ir pasiaukojimo menui dvasia, skatino plataus repertuaro ir metodinės literatūros studijas, norą pažinti turtingą fortepijono muzikos palikimą. Šalia fundamentalių J. S. Bacho, L. van Beethoveno kūrinių daug buvo skambinama rusų kompozitorių – A. Skriabino, N. Metnerio, P. Čaikovskio, S. Rachmaninovo – veikalų. Pedagogai gebėjo sužadinti meilę ir šiuolaikinei fortepijoninei muzikai, į auklėtinių programas įtraukdami XX a. klasikų – S. Prokofjevo, D. Šostakovičiaus, P. Hindemitho, F. Poulenco ir kitų autorių kūrinius.

Tęsdami rusų atlikėjų interpretavimo tradicijas, iš Maskvos atvykę pedagogai ugdė mokinių pagarbą kompozitorių meniniams sumanymams, mokė tiksliai atkurti autoriaus tekstą, įprasminti įvairias nuorodas. Individuali jų dėstymo metodika rėmėsi

1 J. Ginzburgas (1900–1963) – Maskvos konservatorijos A. Goldenveizerio fortepijoninių tradicijų tęsėjas. Jo auklėtiniai: Leopoldas Digrys, Irena Mikšytė, Sulamita Gelpernienė ir kt.

2 O. Šteinberg (1920–2005) 1933–1939 m. mokėsi Odesos Stoliarskio mokykoje, 1947 m. Maskvos konservatorijoje baigė prof. Jakovo Zako fortepijono klasę. 1948–1973 m. – Lietuvos filharmonijos solistė, 1948–2002 m. dėstė Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 1950–1998 m. lygia greta dirbo M. K. Čiurlionio menų mokykloje. Mokiniai: Veronika Vitaitė, Aleksandra Juozapėnaitė-Eesmaa, Gintautas Kėvišas, Dalia Balsytė, Aleksandra Žvirblytė, Indrė Baikštytė, Jonė Punytė, Jonas Korys, Polina Kogan ir kt.

3 M. Azizbekova (1919–2012) į Lietuvą atvyko 1950 m., dirbo LMTA Fortepijono katedroje, skambino solo, bendradarbiavo su smuikininkais Viktoru Radovičiumi, Kornelija Kalinauskaite, Petru Kunca, violončelininku Michailu Šenderovu, klarnetininku Algirdu Budriu. Jos auklėtiniai – Birutė Vainiūnaitė, Aldona Dvarionaitė, Saulius Šiaučiulis, Ričardas Biveinis, Zacharijus Plavinas, Arūnas Šlaustas, Audronė Kisieliūtė ir kt.

griežta jaunojo pianisto ugdymo strategija. Pamokose pedagogai daug dėmesio skyrė kompleksinei kūrinių analizei – formos savitumų suvokimui, muzikos raiškos priemonių aptarimui.

Pedagogus vienijo muzikos kūrinio rengimo eiga: suvokus visumą, nagrinėti kūrinio detales, o perpratus pastarųjų svarbą vėl „kurti" visumą. Atlikėjo prigimtis netrukdė jiems būti racionaliems, objektyviai dirbti pagal iš anksto suplanuotą taktiką. Daugelį auklėtinių jie stebino kantrumu, taktiškumu siekiant tuoj pat įveikti užsibrėžtą meninį tikslą. Rusų pianistinei mokyklai būdingas pedagoginis metodas, padedantis įgyvendinti užduotis čia pat klasėje, mobilizuoja auklėtinių kūrybines galias, dėmesį, skatina greitai prisitaikyti prie naujų aplinkybių.

Siekiant suaktyvinti jaunųjų atlikėjų rengimo procesą, Lietuvoje buvo diegiamos iš Maskvos atsivežtos jaunųjų menininkų rengimo tradicijos. Studentų meninis akiratis buvo plečiamas skaitant naujas fortepijono meno istorijos ir teorijos, fortepijono dėstymo metodikos paskaitas, suaktyvinta studentų pedagoginė praktika.

Septintajame XX a. dešimtmetyje itin sustiprėjo bendradarbiavimas su didžiaisiais rusų pianizmo centrais. Talentingiausi lietuvių atlikėjai, gavę tikslines respublikines vietas, turėjo galimybę studijuoti prestižinėse Maskvos ir Leningrado (dabar Sankt Peterburgas) konservatorijose, ryškių fortepijono pedagogų klasėse semtis atlikimo meno patirties.

Įgiję aukštąjį išsilavinimą Maskvoje, lietuvių pianistai gerai pažino ir perėmė ryškiausius rusų fortepijoninės mokyklos bruožus, instrumento mokymo metodikos principus, kuriuos vėliau kūrybiškai plėtojo atlikimo mene ir pedagoginėje veikloje. Virtuozinė technika, padedanti išreikšti emocingumą, sodrus lokalizuotas fortepijoninis garsas, ypatingas dėmesys kompozitoriaus užrašytam tekstui, – šie skiriamieji rusiškos mokyklos bruožai tapo svarbūs lietuvių pianistų interpretacijos mene. Kiekvienas atlikėjas siekė pajausti kūrinio stilistiką ir kartu išlikti individualiu interpretatoriumi. Jaunatviškas artistiškumas, asmeniškas kūrinio išgyvenimas, gebėjimas sunkiausius techninius epizodus skambinti lengvai ir tiksliai, pabrėžiant jų meninę prasmę, ženklino lietuvių pianistinės mokyklos pasiekimus.

Pianisto Sergejaus Okruško kūrybinis kelias

Pianisto Sergejaus Okruško fortepijono menas atskleidžia itin glaudžius ryšius su rusų pianizmo mokykla, jaunųjų atlikėjų rengimo tradicija tuometinėje Tarybų Sąjungoje.

S. Okruško gimė 1956 m. Odesoje, muzikų šeimoje[4]. Jis mokėsi Kauno XX vidurinėje mokykloje, lygia greta lankė I vaikų muzikos mokyklą. Buvo gabus ir smalsus mokinys, jam gerai sekėsi visi mokomieji dalykai, ypač matematika ir fizika. Muzikos mokykloje jis taip pat buvo išskirtinė asmenybė. Fortepijono mokytoja Mariam Šragienė nuosekliai ugdė jaunąjį pianistą – į mokyklinį repertuarą įtraukdavo sudėtingus virtuozinius kūrinius, daug dėmesio skyrė baroko epochos polifoniniams opusams, Vienos klasikų kūrybai, romantinėms pjesėms[5].

Kauno Juozo Gruodžio konservatorijoje tolesnėms jaunojo pianisto studijoms (1971–1975) vadovavo mama Rikka Okruško – Odesos A. Neždanovo konservatorijos auklėtinė, įtaigi ir savita atlikėja, profesionali pedagogė. Studijų metais jaunojo pianisto atlikimo menas laipsniškai evoliucionavo – išorinis virtuoziškumas įgavo intelektualumo atspalvį, o kūrinių stilistinės paieškos brandino individualų atlikimo stilių. Įsimintini buvo 1974 m., kai pianistas surengė pirmąjį dviejų dalių rečitalį. Stilistiškai įvairi programa liudijo plačius pianisto interesus, siekį kuo geriau pažinti ryškiausius fortepijoninės literatūros šedevrus[6]. Kita vertus, sukauptas platus repertuaras, gerokai viršijantis mokomąsias programas, skatino techninį tobulėjimą, intelekto ir emocijų sintezę, ugdė koncertinę ištvermę bei pasitikėjimą savo jėgomis, o entuziastingas bendradarbiavimas su įvairiais instrumentiniais ansambliais praplėtė kamerinio muzikavimo galimybes, padėjo ryžtingai lipti profesionalaus atlikėjo karjeros laiptais.

Tolesnės fortepijono studijos Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA) buvo tęsiamos profesorės M. Azizbekovos fortepijono klasėje. Prof. Azizbekova, iškilaus Maskvos P. Čaikovskio konservatorijos profesoriaus Samuilo Feinbergo (1890–1962) tradicijų tęsėja, savo auklėtiniams diegė rusiškos fortepijoninės mokyklos nuostatas: raiškų muzikinės frazės intonavimą, pagarbą autoriaus tekstui ir jo nuorodoms, virtuozinį kūrinių atlikimo išbaigtumą. Daug dėmesio skyrė kūrinio analizės įgūdžių formavimui, muzikinės esmės suvokimo metodams, akcentavo pianisto intelektualaus ir kūrybiško darbo svarbą.

4 Mama Rikka Okruško buvo talentinga koncertuojanti pianistė bei ilgametė fortepijono pedagogė, tėtis – choro dirigentas, neretai bandydavęs kūrybines jėgas ir kompozicijoje. 1965 m. šeima persikėlė gyventi į Kauną. R. Okruško ilgus metus dirbo pedagoge ir koncertmeistere Kauno J. Naujalio muzikos gimnazijoje ir J. Gruodžio konservatorijoje. Kaip pedagogė ji parengė per 50 jaunųjų pianistų.

5 Sukauptą solidų mokyklinį repertuarą rodo šeštoje klasėje sėkmingai skambinta L. van Beethoveno Patetinė sonata, S. Rachmaninovo Preliudas fis-moll, op. 3.

6 M. Clementi Sonata fis-moll, L. Beethoveno *Andante* F-dur, F. Chopino Etiudai op. 25: Ges-dur, Nr. 9, e-moll, Nr. 5, a-moll, Nr. 11, S. Prokofjevo Sonata Nr. 3, C. Debussy preliudai: „Žingsniai sniege“, „Paskendusi Katedra“, „Nutraukta serenada“ ir F. Liszto Rapsodija Nr. 12.

Savo klasės teminiuose vakaruose M. Azizbekova patikėdavo S. Okruško sudėtingiausius opusus: L. van Beethoveno Sonatą op. 111, Lietuvoje vis dar menkai pažįstamų autorių O. Messiaeno pjeses iš „20 žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų", Ch. Iveso „Trijų puslapių sonatą su varpeliais", A. Bergo Sonatą ir kt. Profesorė savo auklėtinį apibūdino kaip puikų ir itin produktyviai dirbantį atlikėją: „Sergejus tartum sudėtingas kompiuteris, kurį galima užprogramuoti įvairiausio pobūdžio muzikai. Mano klasėje jis buvo savotiškas rekordininkas – visus bendramokslius lenkė rečitalių kiekiu, jų įvairove, pasirodymais fortepijoninės muzikos vakaruose" (Kryžauskienė 1990: 3).

Įvairūs atlikėjų konkursai, itin įsibėgėję ir suklestėję XX a., įsimintini daugelio ryškių muzikų profesinėje karjeroje. S. Okruško jėgos studijų metais išbandytos ne tik koncertuose, jaunųjų atlikėjų festivaliuose, bet ir IV tarprespublikiniame M. K. Čiurlionio pianistų konkurse. Čia pelnytas laureato vardas ir antroji premija[7] suteikė pasitikėjimo meninėmis tiesomis, skatino siekti didesnių atlikimo meno aukštumų. Konkurso vertintojai, tuomet pastebėję atlikėjo profesinį įžvalgumą, gerą techniką, muzikinę nuovoką ir įtaigą, ateityje linkėjo siekti didesnio laisvumo, daugiau dėmesio skirti skambesio atspalviams, formos kontūrams.

Pianisto meninio braižo evoliucijai didelę įtaką padarė dvejų metų asistentūra-stažuotė Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje[8]. Kūrybinė bičiulystė su profesoriumi Viktoru Meržanovu (1919–2012)[9] kėlė itin aukštus studijų tikslus ir uždavinius, paskatino repertuarą praplėsti monumentaliais cikliniais fortepijoniniais opusais. Studijų metais parengti J. S. Bacho „Gerai temperuoto klavyro" I tomo preliudai ir fugos, visi S. Rachmaninovo op. 33 fortepijoniniai kūriniai vėliau skatino parengti ir kitus ciklinius kūrinius: P. Hindemitho *Ludus tonalis*, visus F. Chopino preliudus, F. Schuberto ekspromtus ir kt.

Studijuodamas aspirantūroje S. Okruško dalyvavo Maskvoje vykusiame Tarptautiniame S. Rachmaninovo pianistų konkurse. Tam tikslui savo repertuarą papildė šio kompozitoriaus kūryba – buvo parengti 33 opuso kūriniai, Etiudai-paveikslai, Preliudai, Antroji sonata, Variacijos Corelli tema. Rengiantis konkursui, teko daug ką permąstyti,

7 Tais metais pirmąją vietą pasidalijo Jurgis Karnavičius ir Juris Kalnciems. (Šiuo metu abu pianistai yra savo šalies akademijų fortepijono katedros vedėjai, profesoriai.) III premija apdovanotas pianistas Vytis Buivydavičius.

8 1980 m. pianistas su pagyrimu baigė LTSR valstybinę konservatoriją ir įgijo solisto, koncertmeisterio, kamerinio ansamblio artisto ir pedagogo kvalifikacijas. Už puikų mokymąsi buvo skirta tikslinė respublikinė vieta studijoms Maskvoje.

9 V. Meržanovas (kaip ir Azizbekova) buvo S. Feinbergo auklėtinis ir jo tradicijų tęsėjas. 1945 m. kartu su Sviatoslavu Richteriu Sąjunginiame pianistų konkurse pasidalijo I premiją. Vėliau Richteris intensyviai koncertavo, o Meržanovas daugiau laiko skyrė fortepijono pedagogikai.

įsigilinti į šio kompozitoriaus stilistiką, nuosekliai suvokti jo estetinius idealus, perteikti nepakartojamą kūrinių charakteristiką. Nors konkurse teko skambinti tik pirmajame ture (į antrąjį nepateko), pianistas ir šiandien džiaugiasi įgijęs didelę rusų romantinės muzikos interpretavimo patirtį.

Platus ir sudėtingas repertuaras vertė intensyviai dirbti, ugdyti profesinį meistriškumą, stiliaus jautrumą, plėsti pianistinės raiškos priemonių arsenalą. S. Okruško aspirantūros-stažuotės studijas Maskvoje sėkmingai baigė 1983 metais. Jis teigė: „profesorius Meržanovas įtikino, kad žmogaus galimybės yra neribotos. Jis atpalaidavo mane kaip asmenybę, galinčią ne tik pagalvoti, bet ir leisti užduoti sau ypač sunkius uždavinius ir juos įvykdyti" (iš pokalbio 2015 m.).

Aptartų S. Okruško fortepijono pedagogų individuali dėstymo metodika diegė rusų fortepijoninės mokyklos tradicijas, skatino taikyti įvairiapusę atlikimo techniką, ieškoti autentiškos interpretacijos, paremtos gilumine studijuojamo kūrinio teksto analize, autoriaus estetinėmis ir teorinėmis nuostatomis.

Koncertinės veiklos išraiška

Šiuo metu S. Okruško pasiekė meninę brandą, turi ištikimų muzikos klausytojų. Pianisto repertuarą sudaro įvairių epochų kūriniai – pradedant ankstyvuoju baroku ir tęsiant repertuarą iki šių dienų kompozitorių fortepijoninių opusų. Jis nuolat kviečiamas rengti naujų kūrinių premjeras, dalyvauti įvairiuose festivaliuose, muzikiniuose projektuose. Pianisto mėgstamiausias muzikinės saviraiškos būdas – rečitaliai ir kamerinis muzikavimas. Jis noriai dalyvauja tokiuose Lietuvos naujosios muzikos festivaliuose kaip „Gaida", „Marių klavyrai", „Balsas", Thomo Manno, Šv. Kristupo vasaros, Būgnų ir perkusijos ir kituose. Platus atlikėjo koncertinių maršrutų kelias: koncertuota ne tik Lietuvoje, bet ir daugelyje Rusijos miestų, sėkmės sulaukta Vokietijoje, įvairiuose JAV miestuose.

Kiekvieną kartą pianistas intriguoja retai atliekamų kūrinių programomis, ryškėja kaip puikus baroko ir šiuolaikinės muzikos interpretatorius. Jis vienas iš nedaugelio lietuvių atlikėjų, propaguojančių monografines rečitalių programas, vieno koncerto metu klausytojams pateikia monumentalius polifoninius ciklus – J. S. Bacho „Gerai temperuotą klavyrą" ar P. Hindemitho *Ludus tonalis*. Pianistas teigė: „daug kas į mūsų amžiaus muziką eina per klasiką. Mano kelias kitas: į klasiką – per šiuolaikinę muziką" (Okruško 2015).

Pianisto repertuare – H. Purcello siuitos, J. S. Bacho „Gerai temperuotas klavyras", L. van Beethoveno sonatos, F. Chopino, R. Schumanno, S. Rachmaninovo, M. Ravelio,

C. Debussy, S. Prokofjevo, D. Šostakovičiaus kūriniai, daug šiuolaikinių užsienio kompozitorių muzikos. Greta muzikinių opusų, kuriems būtinos plačios techninės išgalės, aiškus architektoninis planas, pianistas noriai skambina kamerines miniatiūras, kupinas subtilios lyrikos, intymių išgyvenimų.

Studijų metais prof. M. Azizbekovos skatinimai ieškoti mažiau žinomų ar visai koncertinėje estradoje neskambėjusių kūrinių ilgainiui tapo kasdiene būtinybe. S. Okruško koncertuose skamba Lietuvoje ganėtinai retai atliekama šiuolaikinių kompozitorių fortepijoninė muzika – L. Berio, G. Ligeti, A. Bergo, A. Schönbergo, I. Stravinskio, G. Lentzo ir kitų modernių kūrėjų opusai, įrodantys platų atlikėjo muzikinį mąstymą.

Daugeliui įsiminė pianisto atliekamas Lietuvoje vis dar ne itin populiaraus kompozitoriaus G. Ligeti (1923–2006) kūrinys „Etudes pour piano – premier livre" (1985). Laki atlikėjo vaizduotė, savitų tembrinių spalvų paieškos, spontaniškas minties polėkio žaismas, techniškai tobulai parengtas opusas turėjo klausytojams didelį meninį poveikį.

S. Okruško itin mėgsta savo amžininkų kūrybą. Jis yra aktyvus lietuvių kompozitorių kūrybos propaguotojas, dažnai – pirmasis naujų kūrinių atlikėjas. Pianisto dėka koncertinėje estradoje raiškiai suskambo V. Barkausko, A. Šenderovo, K. Bieliuko, R. Janeliausko, A. Malcio ir kitų lietuvių kompozitorių kūriniai. Pasak jo, šalia mūsų, toje pat aplinkoje gyvenantis kompozitorius neretai kur kas jautriau ir giliau suvokia mus supantį pasaulį (Kryžauskienė 2002). Su jais bendraudamas atlikėjas mokosi universaliau mąstyti, analizuoja ir siekia perprasti jų muzikinės raiškos ypatumus. Visa tai padeda formuoti kūrinio interpretacinį modelį, suteikia impulsą meninės koncepcijos įprasminimui, praplečia pasaulio sampratą.

Naujausių opusų pianistas imasi su didžiule menininko aistra, nesvarbu, ar tai būtų meistro, ar tik pradedančio autoriaus kūrybinis bandymas. Atlikėjui artimas kompozitoriaus mąstymas, pasaulėjauta, grindžiama šio amžiaus meninėmis nuostatomis, šiuolaikine problematika. Pavyzdžiui, suvokti Rimanto Janeliausko Fortepijoninę sonatą atlikėjui padėjo kompozitoriaus estetinės pažiūros, teoriniai svarstymai, taip pat turima šiuolaikinės muzikos interpretavimo patirtis, nuolatinis domėjimasis B. Bartóko, P. Hindemitho, I. Stravinskio kamerine instrumentine muzika. R. Janeliausko Sonata ne kartą muzikologų buvo kritikuojama už jos racionalumą. „Atlikėjo nuomone, šie priekaištai neteisingi kūrinį vertinant XX a. kontekste – kompozitoriaus muzikinis mąstymas, pasaulėjauta grindžiami šio amžiaus meninėmis nuostatomis, nūdiene filosofine problematika, ir emocinis kodas yra nutolęs nuo įprastos mums išraiškos, kurios pradai glūdi XIX amžiuje" (Okruško 2013).

Daug dėmesio atlikėjas skiria Vytauto Barkausko kūrybos propagavimui. Pažintis su lietuvių autoriais, prasidėjusi studijuojant tuometinės Lietuvos konservatorijos trečiame

kurse, kai kompozitorius V. Barkauskas jam patikėjo „Mažosios“, vėliau – „Polifoninės“ siuitų premjeras, įgavo pagreitį. S. Okruško taip pat noriai skambina tris „Legendas apie Čiurlionį“, Tris koncertinius etiudus, kitas kompozitoriaus pjeses. Šio autoriaus kūriniai žavi meninių priemonių įvairove, autoriaus ir atlikėjo siekiu atskleisti dideles instrumento tembro ir faktūros išgales. Meistriškas įvairiausių štrichų valdymas, subtilios *rubato* gradacijos, meninių vaizdų plastika, jautriai fiksuojamos nuotaikos teikia pasigėrėjimą. Šio autoriaus kūrinių interpretavimas išryškina atlikėjo pianistinį meistriškumą, lakią fantaziją, spontanišką ir nevaržomą minčių kaitą.

2005 m. Arvydas Malcys parašė fortepijoninį koncertą ir dedikavo jį pirmajam kūrinio atlikėjui pianistui S. Okruško. Šį kompozitoriaus opusą pianistas kartu su Šv. Kristoforo kameriniu orkestru, diriguojamu Donato Katkaus, atliko Juozo Karoso kompozitorių konkurse. Kūrinys, tuomet įvertintas I premija, išsiskyrė efektingu, postmoderniu šiuolaikinio fortepijoninio koncerto modeliu.

S. Okruško yra dėmesingas ir vyresnės kartos lietuvių kūrėjų fortepijoniniams opusams. Jo parengti ir atlikti Stasio Šimkaus „Lietuvos siluetai“, K. V. Banaičio variacijos fortepijonui „Sutemos giesmės ir vizijos“ – tai nepelnytai užmiršti ir naujam gyvenimui prikelti lietuvių autorių fortepijoniniai opusai. Muzikos kritikas E. Gedgaudas rašė: „Okruško festivaliui paruošdavo naujus kūrinius fortepijonui, kurių vėliau niekur (taip manau) nebeatlikdavo. Kitiems juk stigtų tam laiko. Turime tam žmogui nusilenkti. Kas jį skatina? Muzikinis idealizmas? Įsipareigoja, parengia. Ir dar kokiu lygiu!“ (Gedgaudas 2006: 3).

Vis daugiau dėmesio pianistas skiria garso įrašams, kurie mums leidžia keletą kartų išklausyti pasirinktą kūrinį, išsamiai analizuoti jo interpretacinį meną, atskleisti interpretacines nuostatas. Pianisto įrašai įprasmina ir reprezentuoja tiek solo veiklą, tiek kamerinį muzikavimą.

2010 m. S. Okruško įrašė Henry'io Purcello (1659–1695) siuitas klavyrui[10]. Klausantis įrašo, jaučiamas atlikėjo dėmesingumas autoriaus tekstui, giluminis stiliaus suvokimas, ir tai palieka aukščiausio profesionalumo įspūdį. H. Purcello siuitos klavyrui – sunkus uždavinys atlikėjui. Šių kūrinių interpretavimui reikalingos didelės intuicijos ir įžvalgos, baroko muzikos stilistikos žinios, taip pat meninės fantazijos, kad kūrinys suskambėtų įdomiai, savitai ir įtaigiai. S. Okruško intelekto ir muzikos pajautos dėka pavyko įprasminti baroko muzikos spalvų žaismą, vyraujančią graciją ir muzikos plėtros logiką.

10 Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras, LMPIC CD 003.

Lietuvių diskografijos raidoje svarbią vietą užima P. Hindemitho (1895–1963) polifoninio ciklo *Ludus tonalis*[11] (1942) įrašas[12]. Pasak T. Bakučionio, „pianistas S. Okruško prie šio ciklo ėjo tarsi nuosekliais chronologiniais etapais. Jis yra atlikęs ir J. S. Bacho „Gerai temperuotą klavyrą", D. Šostakovičiaus Preliudus op. 34. Akivaizdus šio pianisto polinkis į monumentalias ciklines programas liudija tam tikrą jo kūrybinį *credo*, atsidavimą aukštajam, intelektualiajam, elitiniam pianizmui" (Bakučionis 2004: 23).

Parengti monumentalų kūrinį, apimantį dvylika tribalsių fugų, kurias skiria kontrastingi interliudai, o ciklą pradeda preliudas ir baigia postliudas, reikia tiek pianisto meistriškumo, tiek nepaprastos kantrybės, psichologinio nusiteikimo[13]. Kūrinio interpretacija skatina įsiklausyti į faktūros pokyčius, įdomius sąskambius. Pianistas, garsėjantis savitu muzikiniu mąstymu, sudomina ir įtraukia klausytojus nuo pat pirmųjų ciklo garsų. Jis geba sujungti ciklą ir kartu išryškinti kiekvienos mikrociklo dalies svarbą bei charakterį. Kontrastingos ciklo dalys atsiskleidžia tiek švelnia, santūria melancholija, tiek veržlia ritmika, vidine jėga ir energija. „S. Okruško Hindemitho muziką interpretavo pasirinkdamas įdomų garsinį sprendimą. Jeigu fortepijono skambesys gali būti apibūdinamas kaip „sidabrinis", „šiltas", „dainuojantis", „perlinis", „deimantinis" ar pan., tai šiuo atveju norėjosi jį pavadinti „matinio metalo", tinkančios šios polifoninės minties solidumui perteikti" (Radvilaitė 2001).

Nemažiau svarbi pianisto atlikėjo veikla yra kamerinis muzikavimas. Jo kūrybiniais partneriais buvo įžymūs muzikos atlikėjai: smuikininkas R. Katilius, altininkai A. Shiffas (JAV), R. Romoslauskas, A. Statkus, klarnetininkai A. Budrys, G. Chadaschas (JAV), vokalistai R. Maciūtė, G. Grigorianas, J. Leitaitė, O. Kolobovaitė, A. Mizrahi (Čikaga) ir kt. Pianistas yra nuolatinis kamerinio ansamblio „Vilniaus arsenalas" narys, koncertuoja su M. K. Čiurlionio styginių kvartetu, kameriniu ansambliu „Sostinės trio", surengė bendrus projektus su perkusininku P. Giunteriu, marimbininke L. Maxey (JAV), violončelininku M. Drobinskiu (Prancūzija). Dalyvavimas kameriniuose ansambliuose įprasmintas įrašuose: „Paskutiniai Raimundo Katiliaus įrašai"[14], Ryčio Mažulio „Form

11 *Ludus tonalis* (lot. žaidimas tonacijomis) – praktinė P. Hindemitho harmonijos ir tonalumo teorijų išraiška, savotiški kontrapunktų rašymo pratimai pasitelkus išplėstinę tonacijos sistemą. Tai akivaizdžiai rodo kūrinio paantraštė – tonalumo, kontrapunkto ir pianistinės technikos pratimai (vok. *Tonale, kontrapunktische und klaviertechnische Übungen*).

12 Paul Hindemith. *Ludus tonalis* (LNF 006, 2005).

13 1958 m. Maskvos P. Čaikovskio konservatorijos studentas Aloyzas Končius parengė ir vieno koncerto metu sėkmingai atliko tuo metu menkai težinomą P. Hindemitho ciklą *Ludus tonalis.*

14 LNF 006, 2005.

is Emptiness“[15], Vytauto Barkausko „Gidon Kremer, Yuri Bashmet“[16], Arvydo Malcio „Nepaklusniųjų žemė“, „Erškėčių akys“[17] ir kt.

Pianisto kamerinės muzikos repertuaras platus ir įvairiapusis. Tai – baroko muzikos kūrėjų (J. S. Bacho, G. F. Händelio, J. Ph. Rameau), Vienos klasikų, romantikų (F. Mendelssohno-Bartholdy, R. Schumanno, F. Schuberto, J. Brahmso, C. Saint-Saënso) kameriniai opusai, XX a. kompozitorių (D. Milhaud'o, C. Debussy, G. Enescu, A. Bergo, P. Hindemitho, F. Poulenco, B. Bartóko ir kt.) kompozicijos. Šį pasaulinės kamerinės muzikos repertuarą gausiai papildo lietuvių kompozitorių kūriniai, pianistas S. Okruško talkino daugeliui kompozitorių rengiant jų kūrinių premjeras.

Kamerinis ansamblis „Vilniaus arsenalas“, susibūręs 1986 m., jau surengė per 1 000 koncertų. Pianistas, klavesinininkas S. Okruško, kaip teigia jo kolegos, ansamblyje yra pats racionaliausias ir matematiškai tikslus. Atlikėjo iš pusiausvyros neišveda jokie netikėti interpretacijos ekspromtai. Pagrindinė ansamblio repertuaro kryptis – šiuolaikinė muzika, dažniausiai lietuvių kompozitorių kūryba. 2011 m. pasirodė ansamblio įrašyta kompaktinė plokštelė „Erdvės ir laiko atspindžiai 4“, kurioje pateikiama atlikėjų inicijuotų septynių šiuolaikinių lietuvių kompozitorių instrumentinė muzika, sukurta 2008–2010 metais[18].

Muzikavimas kameriniame duete su altininku Rolandu Romoslausku gerokai praplėtė pianisto S. Okruško kamerinio repertuaro horizontus. Brandūs kamerinės muzikos atlikėjai geba atskleisti abiejų instrumentų specifines savybes bei lygiavertę partnerystę. Periodiškas naujų programų rengimas, aktyvi koncertinė veikla, įsimintinos meniškai brandžios kamerinės muzikos interpretacijos ne vieną lietuvių kompozitorių paskatino kurti šiam ansambliui naujus kamerinės muzikos opusus.

Pianistas S. Okruško taip pat koncertuoja su vienu žymiausių Lietuvos perkusininkų virtuozu Pavelu Giunteriu bei ansambliu „Giunter Perkussion“. Šis netradicinės instrumentinės sudėties ansamblis sėkmingai dalyvavo Trečiajame tarptautiniame būgnų ir

15 Megadisc, MDC 7800.
16 Vilniaus plokštelių studija, Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, VSCD-101, 2001.
17 VSCD-107, 2004, ARVUS-002, 2012.
18 Tai V. Bartulio, Z. Bružaitės, O. Balakausko, F. Bajoro, M. Urbaičio ir G. Kuprevičiaus kameriniai kūriniai. Įrašant M. Urbaičio kompoziciją „Behold, My Love“ („Pažvelk, mano meile“) sopranui, fleitai ir klavesinui, sukurtą 2010 m. pagal „Giesmių giesmės“ tekstus iš Šventojo Rašto, kartu su ansambliu „Vilniaus arsenalas“ muzikavo operos solistė Ona Kolobovaitė. Plokštelėje taip pat galima išgirsti Giedriaus Kuprevičiaus kompoziciją „Bėgantys metai“ fleitai ir fortepijonui. „Erdvės ir laiko atspindžiai 4“ įrašyti kūriniai: V. Bartulio *Pas de Trois* fleitai, altui ir klavesinui, Z. Bružaitės *Sonnet VI* fleitai, altui ir fortepijonui bei *Aria* fleitai, altui ir fortepijonui, F. Bajoro *Wefts* altui ir fortepijonui, O. Balakausko *Trio concertante* fleitai, altui ir klavesinui, M. Urbaičio „Behold, My Love“ sopranui, fleitai, altui ir klavesinui, G. Kuprevičiaus „Bėgantys garsai“ fleitai ir fortepijonui.

perkusijos festivalyje. Pianistas čia pasirodė naujame amplua, talkindamas P. Giunteriui perkusiniu instrumentu – kabančiuoju būgnu.

Nors ir netolygi, tačiau kūrybiškai puoselėjama meninė veikla su M. K. Čiurlionio styginių kvartetu davė akivaizdžių rezultatų. 2005 m. įvykusi B. Bartóko Fortepijoninio kvinteto Sz 23 premjera Lietuvoje buvo tikra dovana vakaro klausytojams. M. K. Čiurlionio kvarteto atlikėjai ir pianistas S. Okruško puikiai perteikė kūrinyje įprasmintus šmaikščius ir gana savarankiškus fortepijono ir styginių kvarteto dialogus, atskleidė vidinę energetiką, būdingą B. Bartóko kūrybai. Pasigėrėjimą teikė vientisas kūrinio stilistikos supratimas, fortepijono ir styginių kvarteto pasiektas ansamblinis meistriškumas.

Svarbus pianisto S. Okruško kūrybinės biografijos puslapis – bendradarbiavimas su dainininkais Regina Maciūte, Gehamu Grigorianu, Judita Leitaite, Ona Kolobovaite ir kitais, kartu parengtas stilistiškai platus repertuaras, apimantis baroko, romantizmo ir šiuolaikinės muzikos opusus, tarp jų ir lietuvių kompozitorių kūrinius.

Pedagoginis darbas: saviti fortepijono dėstymo metodikos ypatumai

S. Okruško daugiau nei tris dešimtmečius (nuo 1983 m.) dėsto LMTA Fortepijono katedroje. Individuali jo fortepijono dėstymo metodika remiasi pianistinėmis tradicijomis, epochos samprata, pagarba kompozitoriui, dėmesingumu autoriaus tekstui, pasižymi profesionaliais, kartais spontaniškais sprendimais. Pedagogas taikliai pastebi studento trūkumus, problemas ir, atsižvelgdamas į jo individualybę, kompetenciją ir gebėjimą savarankiškai dirbti, pritaiko individualaus mokymo metodus.

Fortepijono pamokoje pedagogas uždega studentą savo entuziazmu, gera nuotaika ir kūrybiškumu. Mažiau pažengusiems auklėtiniams jis skiria ypatingą dėmesį ir globą, kruopščiai parenka repertuarą, smulkiai aptaria studijuojamo kūrinio detales. Daugiau pažengusiam auklėtiniui, gebančiam savarankiškai išanalizuoti kūrinio formą, pedagogas suteikia didesnę laisvę. Studentas gali pasirinkti norimą repertuarą, su juo plačiai diskutuojama muzikos atlikimo klausimais, ieškoma bendro interpretacinio sprendimo.

S. Okruško metodikoje ypatingas dėmesys skiriamas teisingam muzikinio teksto ir estetinių bei stilistinių epochos nuostatų suvokimui. Preciziška teksto analizė (natos, alteracijos, štrichai, pauzės, ritmas), anot pedagogo, – svarbi pradžia, leidžianti teisingai suvokti kompozitoriaus sumanymą. „Tai savotiški kūrinio pamatai, kurių pagrindu ruošiamas tolesnis kūrinio rengimo etapas. Tačiau nemažiau svarbu, kad skambinimas fortepijonu nevirstų formaliu, automatiniu“ (Okruško 2013).

Profesorius nuodugniai sprendžia auklėtinių technikos problemas. Sudėtingus virtuozinius epizodus jis pataria išskaidyti į mažesnes atkarpas ar net motyvus, skambinti atskiromis rankomis, transponuoti, vėliau juos jungti į visumą. Pedagogas nuolat pabrėžia, kad techniniai elementai nėra tik pirštų miklumo patikrinimas ar formalus smulkių natų verčių judėjimas, tai meninės išraiškos priemonės, reikalingos kūrinio nuotaikai sukurti. Jis įsitikinęs, kad, įsigilinus į kūrinio prasmę ir nuotaiką, pamažu sprendžiamos ir techninės problemos.

Fortepijono pamokose profesorius nuolat pabrėžia teisingos aplikatūros svarbą. Remdamasis individualia studento rankos fiziologija, jis geba pasiūlyti itin patogią pirštuotę. Tai leidžia įsisavinti nepatogius techninius epizodus, raiškiai intonuoti lyrines kūrinio atkarpas, lanksčiai perteikti stilistinius kūrinio aspektus. Pasak profesoriaus, kiekvienas pirštas turi savo paskirtį. Kiek turime pirštų, tiek egzistuoja skirtingų skambėjimo būdų. Užduotis – gebėti tikslingai panaudoti aplikatūrą (ibid.).

Ypatingą dėmesį S. Okruško skiria garso išgavimo kultūrai. Jis nuolat stebi studento sėdėseną, jo rankų ir kūno laisvę. Siekdamas paaiškinti įvairaus garso išgavimo principus, pedagogas pradeda nuo gebėjimo teisingai, natūraliai valdyti rankų svorį, nes tik taip išgaunamos savitos dinamikos bei tembro spalvos. Garso išgavimo kultūra glaudžiai siejasi su klausos jautrumu. Profesorius skatina išgirsti kiekvieną garsą, melodijos vingį, tikslingai jį intonuoti. Meistriškas pedalo valdymas – svarbus aspektas prof. S. Okruško individualioje fortepijono pamokoje. Profesorius subtiliai išsprendžia tiek dešiniojo, tiek kairiojo pedalo naudojimo klausimus, o esant būtinybei nevengia eksperimentuoti vidurinio pedalo paskirtimi ir pasiūlo studentams išmokti jį naudoti atlikimo metu.

Dirbdamas su studentais S. Okruško daug dėmesio skiria kūrinio formos, visumos pajautimui bei įprasminimui. Jo manymu, labai svarbu apskaičiuoti tikslingą viso kūrinio ir atskirų dalių tempą, įprasminti jų paskirtį (temų plėtojimas, repriza, koda ir pan.). Pamokoje nagrinėdamas R. Schumanno fortepijoninių pjesių ciklą „Karnavalas“ S. Okruško išskyrė kiekvienos pjesės individualią formą bei skirtingą charakterį, tačiau pabrėžė, kad šios miniatiūros turi sietis viena su kita, jungdamos pjesių ciklą į visumą. Profesorius teigė: „labai svarbu, kad visas ciklas sudarytų vientisumo įspūdį, o ne atskirų, skirtingų pjesių samplaiką, juk kompozitorius ne veltui pjeses įtraukė į vieną ciklą, naudodamas tonacines sąsajas“ (Okruško 2013).

Siekiant objektyviai apibendrinti profesoriaus S. Okruško fortepijono dėstymo metodiką, 2013–2014 m. buvo vykdoma anketinė auklėtinių apklausa, kurioje dalyvavo šeši respondentai nuo 20 iki 24 metų. Didžioji dalis anketos klausimų buvo atviri, taip buvo siekiama respondentams suteikti didesnę laisvę.

Prašymas trumpai aptarti individualią prof. S. Okruško fortepijono pamoką padėjo atskleisti kasdienio darbo ypatumus, pedagogo gebėjimą nuolat įvairinti individualią dėstymo metodiką. Respondentas (toliau – R.) Nr. 1 pabrėžė, kad fortepijono pamokose daug bendraujama, analizuojama. Profesorius kantriai klauso studento paruoštus darbus, vėliau kartu su juo taiso „klaidas“, nurodo tolesnės veiklos gaires.

Daugeliui imponuoja profesoriaus punktualumas, griežta mokymo proceso disciplina: „paskaita visada vyksta laiku, sklandžiai. Profesorius kiekvieną pamoką reikalauja daug, tačiau atsižvelgia į asmenines galimybes ir visa tai daro be streso“ (R. 2). Kaip ir daugelis kitų auklėtinių, paminėjo sklandžią darbo proceso eigą: „paskaitoje pagrojamas repertuaras, išanalizuojamos problemos“. Puikiam mokymo proceso organizavimui pritarė ir kiti: „profesoriaus gerbia kiekvieną studentą, niekada nevėluoja į paskaitas, esant reikalui susitinka papildomai“ (R. 4).

S. Okruško su studentais daug diskutuoja įvairiais meno klausimais. Jis noriai dalijasi savo kaip atlikėjo sukaupta patirtimi, plačiomis muzikologijos literatūros žiniomis, taip auklėtinius nukreipdamas teisinga meninių ieškojimų linkme. Individualioje darbo metodikoje plačiai naudojasi Alfredo Cortot metodiniu veikalu „Apie fortepijono meną“.

Norėdamas geriau atskleisti kūrinio nuotaiką pedagogas dažnai pasitelkia buitinius, vaizdinius elementus. Jo taikliai parinkti vaizdingi palyginimai žadina jaunojo pianisto vaizduotę, padeda nuosekliau suvokti kūrinio esmę. Daugelį savo pastabų iliustruoja klasėje skambindamas tam tikras kūrinio atkarpas (R. 3, 4).

Šiltus ir geranoriškus santykius su studentais liudija pamokų atmosfera. Profesorius visuomet gerai nusiteikęs, kūrybiškas, siekia individualaus mokymo proceso. „Kiekviena paskaita labai kūrybiška ir įdomi, visuomet tvyro geranoriška ir šilta atmosfera. Dėstytojas daug juokauja, bendrauja, diskutuoja. Kūriniai detaliai analizuojami. Sprendžiant interpretacinius klausimus, neretai pasitelkiami gamtos vaizdai“ (R. 5, 6).

Pedagoginį repertuarą dažniausiai lemia studento individualybė, jo patirtis, profesiniai gebėjimai ir asmeniniai pageidavimai. Atsižvelgdamas į kiekvieno jaunojo pianisto galimybes ir esminius trūkumus, „jis parenka programą, kurioje gausu naujų iššūkių, tačiau pagrindinis tikslas – didžiausius studento trūkumus paversti privalumais“ (R. 1). Įveikęs įvairaus sudėtingumo repertuarą, studentas turi galimybę, pasitaręs su dėstytoju, išsirinkti programą pagal savo norus (R. 5). Respondentai Nr. 3, 4 ir 6 atsakymuose išskyrė pažangumo kriterijų: grojimo lygį, mokėjimą greitai išmokti kūrinio tekstą, techninius ir meninius studento gabumus, muzikalumo galimybes, taip pat toleranciją jaunojo atlikėjo pageidavimams.

Aiškinantis pedagoginės veiklos prioritetus, respondentų atsakymai rodo, kad S. Okruško individualioje mokymo metodikoje daugiausia dėmesio (didžioji rodyklė) skiriama muzikiniam mąstymui, garso išgavimo kultūrą pažymėjo keturi respondentai (vidurinė), technines problemas įvardijo pusė respondentų (trumpiausia rodyklė). Dauguma respondentų patikslino, kad tai priklauso nuo studento techninio pasirengimo.

Klausimu, *ar dažnai rengiami prof. S. Okruško fortepijono klasės studentų koncertai*, buvo siekiama išsiaiškinti, kokią vietą mokymo procese užima studentų koncertinės veiklos skatinimas. Įvairūs atsakymai rodo, kad studento koncertinė veikla dažniausiai priklauso nuo jaunojo pianisto entuziazmo ir jo meninių ambicijų: „jei studentas rodo norą, gerai dirba, profesorius noriai organizuoja rečitalius įvairiuose muziejuose, muzikos gimnazijose ir mokyklose“ (R. 5), taip pat „dėstytojas neretai pasiūlo dalyvauti fortepijono katedros rengiamuose koncertuose“ (R. 6). Dar paminėta, kad prieš egzaminus klasėje rengiami programos „pragrojimai“, kuriuose dalyvauja skirtingų kursų studentai (R. 2).

S. Okruško auklėtiniai gerbia ir vertina savo profesorių, nes jis „palaiko labai šiltus santykius su visais studentais. Skatina savo mokinius fantazuoti, įdomiai interpretuoti kūrinius, parodyti savo individualybę“ (R. 1). Keli respondentai atkreipė dėmesį į profesoriaus sąžiningumą ir objektyvumą vertinant savo studentą per egzaminą. Jis „neaukština savo studento balų, bet racionaliai jį įvertina“. „Jis visada sąžiningas studentų atžvilgiu vertindamas per egzaminą. Taip pat jis turi savo nuomonę, nebijo nesutikti su kitais profesoriais dėl kūrinio supratimo“ (R. 3, 5). „Profesorius noriai groja dėstytojų koncertuose, nebijo naujų iššūkių, nebijo būti išskirtinis atlikdamas nežinomų kompozitorių kūrinius“ (R. 4).

Kiti profesorių itin vertina dėl jo būdo savybių, kurias sieja su intelektu, kompetencija, tolerancija, pozityvumu, pareigingumu ir kt. (R. 2, 3), pedagogo gebėjimu įžvelgti ir toliau puoselėti teigiamas kiekvieno auklėtinio savybes.

Baigiamosios pastabos

Studijų metai, kelių dešimtmečių koncertinė veikla, sukauptas solidus solo ir kamerinio muzikavimo repertuaras atspindi esminius pianisto Sergejaus Okruško interpretavimo ypatumus – virtuozinį meistriškumą, loginio ir emocionaliojo pradų vienovę, gebėjimą perteikti kūrinio visumą. Pianisto skambinimas patraukia vyriška energija, stambiu

potėpiu, kartu natūraliu muzikinio audinio alsavimu. Jo interpretacijose visuomet jaučiama gera kūrinio analizė, raiškus harmonijos perteikimas.

Pianisto koncertinis repertuaras atskleidžia polinkį į monumentalias ciklines programas. Jis puikiai suvokia meninę visumą, nuosekliai plėtoja dramaturginę liniją, subtiliai jaučia harmonijos, tematizmo plėtrą. Racionalus, neretai struktūrinis atlikėjo mąstymas, gebėjimas vienu metu išgirsti ir įprasminti daug įvairių faktūros segmentų atsispindi polifoninių kūrinių interpretacijose. Pianisto atliekami J. S. Bacho „Gerai temperuotas klavyras", P. Hindemitho *Ludus tonalis* liudija polifoninio audinio balsavados girdėjimą, kurį pabrėžia įvairiai artikuliuotas garsas, taiklūs dinaminiai niuansai. „Pianisto interpretacinis braižas – išskirtinis, jam būdingas konstruktyvumas, logiškas struktūrinis mąstymas, net savotiškas aštrumas, o kartu atlikėjas skverbiasi į grynojo pianizmo gelmes, subtilybes" (Markeliūnienė 1996).

Pianisto S. Okruško interpretacijos pasižymi įtaigiu valingumu, profesiniu įžvalgumu, meistrišku detalių ir visumos deriniu, puikiai įvaldyta fortepijono technika. Itin intelektualus, nuosekliai į kūrinių prasmę besigilinantis pianistas geba ne tik tiksliai interpretuoti kompozitorių kūrinius, bet ir suteikia jiems savitą meninę potekstę.

Kūrybiškai plėtodamas rusų pianistinės mokyklos tradicijas, menininkas sintezuoja jas su individualia pasaulėjauta, plačiu muzikiniu akiračiu, individualiu atlikimo braižu. S. Okruško vengia romantizuoto kūrinių atlikimo, atidžiai seka autorių nuorodas, o tai muzikavimui suteikia racionalaus stabilumo ir stilistinės tiesos.

Dirbdamas su studentais S. Okruško remiasi asmenine patirtimi, įgyta koncertinėje praktikoje, praturtinta gausiomis muzikinės literatūros studijomis. Pamokose daug dėmesio skiria techninių problemų, netradicinių aplikatūros sprendimų paieškoms, pedalizacijos klausimams, garso išgavimo kultūrai, klausos jautrumo lavinimui, taip pat atliekamo kūrinio formos visumos pajautimui bei įprasminimui. Su studentais dirba noriai, bendrauja profesiniu lygiu, diskutuoja įvairiais meno klausimais. Jis plačiai dalijasi savo kaip atlikėjo sukaupta patirtimi, giliomis meninėmis įžvalgomis, geba studentus nukreipti teisinga meninių ieškojimų linkme.

Įteikta 2015 08 26
Priimta 2015 12 14

LITERATŪRA

Bakučionis, T. Grynojo pianizmo architektas. *Muzikos barai*, 2004 vasaris–kovas, p. 23–24.

Drąsutienė, L. Iš Kauno muzikos mokyklų fortepijono dėstytojų patirties. *Pedagoginės praktikos metodika.* Sudarytojas E. Ignatonis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1985, p. 79–93.

Drąsutienė, L. Rytų ir Vakarų įtaka Lietuvos pianizmo raidai. *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1996, p. 94–100.

Drąsutienė, L. *Fortepijono metodikos tradicijos ir dabartis*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004.

Firkavičiūtė, K. Visatos muzika. *Literatūra ir menas*, 1993 sausio 9.

Gedgaudas, E. Tęsiasi pianistų vakarai. *7 meno dienos*, 2007 vasario 23.

Ignatonis, E. *XX amžiaus pianistai*. Vilnius: Margi raštai, 1997.

Ignatonis, E. Pianistų ugdymo dabartis ir XXI amžiaus vizijos. *Muzikinio ugdymo problemos*: *žvilgsnis į XXI amžių*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1998, p. 89–93.

Ignatonis, E. *Alma Mater ir pianistai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

Kryžauskienė, R. M. K. Čiurlionis ir lietuvių fortepijono pedagogikos raida. *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2000, p. 105–111.

Kryžauskienė, R. Keletas štrichų pianisto portretui. *Muzikos barai*, 2002 vasaris, p. 3.

Kryžauskienė, R.; Rudvalytė, R. *Lietuvos fortepijoninė kultūra*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004.

Kučinskienė, A. *Pro memoria* – Rikka Okruško. *Pianistas*, 2003 lapkritis, p. 13–14.

Markeliūnienė, V. Man artima visa XX amžiaus muzika. *Lietuvos aidas*, 1996 vasario 20.

Melnikas, L. Broliai Ginzburgai ir jų įtaka Lietuvos fortepijono menui. *Menotyra*, 2006, Nr. 1(42), p. 23–30.

Navickaitė-Martinelli, L. „Mokykla“ kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrines tapatybes. *Ars & praxis*, 2013, Nr. 1, p. 106–123.

Radvilaitė, A. Sergejus Okruško – intelektualus pianistas. *7 meno dienos*, 1996 vasario 16.

Radvilaitė, A. Vakaras su Hindemithu. Sergejaus Okruško „Ludus tonalis“ interpretacija. *7 meno dienos,* 2004 vasario 27.

Tumasonienė, V. Tylos ieškojimas. *7 meno dienos*, 1992 gruodžio 18.

KITI ŠALTINIAI

Pokalbis su prof. M. Azizbekova, 1990 09 25, Vilnius, LMTA.

Pokalbiai su S. Okruško, 2013 03 05, 2015 05 23, Vilnius, LMTA.

S. Okruško auklėtinių anketos, 2013 m. gruodis–2014 m. sausis.

The Art of Performance of Sergejus Okruško: the Russian Piano School Tradition

SUMMARY. Sergejus Okruško is a significant and prolific contemporary pianist, winner of prizes and diplomas of several international competitions, until now actively participating in the cultural life of Lithuania. There is no comprehensive study about the significant activity of the pianist and professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre's Piano Department. With this aim in mind, this article presents an analysis and summary of the performance art of Okruško and discusses the guidelines of his pedagogical activity. Years of studying, several decades of concert activity, and a solid repertoire of solo and chamber musicianship reflects the main features of Okruško's interpretation – a virtuoso master of his instrument, a unity of logical and emotional origins, and the ability to express the unity of a piece. The artist's live playing is captivating for his masculine energy and large touch, together with natural intonation of the musical material. His interpretations always offer a perfect analysis of the piece and expressive rendition of harmony.

Now Okruško has reached his artistic maturity. The repertoire of the pianist includes pieces from different epochs, beginning with Early Baroque and leading to piano opuses of contemporary composers. He is constantly invited to prepare premieres of new pieces, participate in various festivals and musical projects. The pianist's favorite way to express himself is to prepare solo recitals and play chamber music. The chamber repertoire of Okruško reveals his propensity for monumental cyclic programs. He perfectly understands artistic unity, consistently develops a dramatic line and has a subtle feeling for the development of harmony and themes. When the pianist plays The Well-tempered Clavier by J. S. Bach or Ludus tonalis by P. Hindemith, it is testimony of the hearing of polyphonic voices, emphasised by an articulate sound and well-aimed dynamic nuances. While working with students, Okruško is guided by his personal experience gained during concert practice, enriched with long studies of musical literature. During the lessons, he devotes a lot of attention to technical problems, searching for unconventional fingering decisions, the questions of pedalisation, and the culture of sound extraction. He willingly works with students, communicates in a very professional way, and discusses various questions of art. The pianist widely shares his performance experience, deep artistic insights and has an ability to direct students along the right paths of their artistic research.

KEYWORDS:
Sergejus Okruško, pianist, pedagogical school, repertoire.

Edukacinio proceso kaita Lietuvos muzikos mokyklose: vadovų požiūris

Giedrė GABNYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Sraipsnyje analizuojamas muzikos mokyklų vadovų požiūris į esamo muzikinio ugdymo situaciją ir galimas ugdymo perspektyvas. Anketinės apklausos rezultatai atskleidė, kad dauguma vadovų gerai suvokia ugdymo pokyčių svarbą, tačiau tik nedaugelyje mokyklų apčiuopiami realūs edukacinio proceso kaitos reiškiniai: vos trečdalyje mokyklų pakito vertinimo sistema, koreguoti pedagoginio repertuaro reikalavimai, atsirado įvairesni ugdymo elementai ir strategijos instrumento pažinimo pamokoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: muzikos mokykla, muzikos mokyklų vadovų požiūris, ugdymo naujovės, edukacinio proceso kaita.

Įvadas

Šiandien plačiai diskutuojama apie muzikinį ugdymą kaip apie galimybę turtinti žmogaus kūrybines galias, intelektualumą, dvasingumą. Europos ir mūsų šalies švietimo erdvėje ypatingas vaidmuo tenka ugdymui, diegiamam muzikos mokyklose. Muzikos mokykla – specifinė, neretai šalies švietimą ir kultūrą reprezentuojanti terpė, kurioje turėtų būti realizuojami ugdytinio meniniai interesai, saviraiškos galimybės, ugdomos pozityvios kultūrinės nuostatos. Ugdymo muzikos mokykloje tyrimai rodo, jog edukacinėje praktikoje vis dar tebesprendžiamas klasikinės ir postmodernios paradigmų konfliktas: siekiama visapusiškai išprususios asmenybės tapsmo, tačiau neretai ugdoma formalizuotai, įsakmiai. Ugdymo(si) erdvėje tebevyrauja orientacija į siaurą profesinių gebėjimų lavinimą, ugdytinio galimybių atžvilgiu ribotą meninę raišką ir pan. Tai liudija mokslinių tyrimų erdvėje gvildenamos temos, aktualios mokslinės įžvalgos, atliktų tyrimų rezultatai. Pasak mokslininkų, keičiantis ugdymo paradigmoms, visų pirma turėtų kisti mokytojo veikla, kurią lemia psichologinės mokytojo bendravimo su mokiniu kompetencijos, nuolatinė profesinių gebėjimų plėtra, poreikis domėtis ir taikyti naujas, ugdymo proceso tyrimais pagrįstas pedagogines strategijas ir pastangos suprasti individualias mokinio preferencijas (Mota 2007). Kyla klausimas – ar to siekiama realioje pedagoginėje praktikoje?

Muzikos mokyklų mokytojų profesinę veiklą tyrusi S. Krychtina (Крыхтина 2009) teigia, kad mokytojo ir mokinio bendravime šiandien dar labai trūksta geranoriškumo, bendradarbiavimo, stebimos ryškios ugdytojo ir ugdytinio meninių interesų ir ugdymo(si) suvokimo priešpriešos. Suomių autoriai M. Anttila, K. Lehtonenas (2007), analizavę šiandieninę muzikos mokyklų situaciją, akcentuoja humanistinio, į mokinio poreikius nukreipto ugdymo svarbą, priešingu atveju mokykloms gresia išnykimas. Neatmestina, kad mokyklų išlikimui ir plėtrai didelę reikšmę turi ir ugdymo turinio patrauklumas. Viena reikšmingesnių muzikinio ugdymo turinio dalių – mokinių atliekamas repertuaras. L. Jegorovos teigimu, individualaus mokinio muzikinio repertuaro parinkimas lemia tolesnę ugdytinio veiklą pamokoje, gali daryti įtaką formuojantis muzikiniam interesui ir muzikiniam skoniui (Егорова 2011–2012). Tarp autorės išskirtų repertuaro parinkimo principų pabrėžiamas šiandienos ugdyme tebevyraujantis žanrinis aspektas, pvz., individualią fortepijono klasėje besimokančiojo programą įprastai sudaro polifoninis kūrinys, išplėtotos formos kūrinys, etiudas, virtuozinė ir kantileninė pjesės. Tačiau ar šis principas yra vienintelis ir pats aktualiausias mokiniui?

Kitas reikšmingas muzikinio ugdymo turinio elementas, susijęs su grojimo įgūdžių formavimu, – pedagogo darbo metodai. Pasak L. Moreiros, S. Carvalho (2010), muzikinio ugdymo praktikoje, deja, tebevyrauja praktiniai informaciniai metodai (susiję su pedagogo praktiniu demonstravimu bei informacijos perdavimu), kurie nėra kūrybiški ir neskatina kūrybiškos mokinio veiklos pamokoje. J. Millso (2007) teigimu, pamokoje apsiribojant tik tokiais metodais, ugdytinis neretai izoliuojamas nuo galimybės muzikuoti ir išgyventi muzikos teikiamus potyrius.

Kiek šiandien aktualūs tradiciniai mokinio muzikinės meninės veiklos būdai instrumento pažinimo pamokoje ir kiek erdvės nūdienos ugdyme skiriama alternatyviems mokinio muzikinės meninės veiklos būdams? Užsienio autorių nuomone, šiandien dar plačiai paplitusi pedagoginė praktika pamokoje mokinį įtraukti tik į tradicines veiklas – muzikinio teksto analizavimą, kūrinio interpretavimą, pasirengimą muzikos kūrinį atlikti viešai. Trūksta tokių mokiniams patrauklių ir aktualių veiklų kaip improvizavimas, skaitymas iš lapo, grojimas iš klausos – pamokoje jos praktiškai nenaudojamos arba naudojamos itin retai (Боровкова 2012; Richardson 2000; Sawyer 2007).

Trumpa užsienio autorių publikacijų apžvalga siekta parodyti pasirinktų temų aktualumą mūsų šalies muzikiniam ugdymui. Džiugina tai, kad Lietuvoje mėginta aktualizuoti būtent tas idėjas, kurios šiandien minimos Europos muzikinio ugdymo erdvėje. Svarbiausia jų – edukacinio proceso kaitos poreikis, grindžiamas individualiais ugdytinių interesais, pedagoginio proceso dalyvių bendradarbiavimu, realiai įgyvendinamomis muzikos pedagogų iniciatyvomis ir kt. Pastaroji idėja ryški G. Balčiūno (2008), V. Alek-

naitės-Bieliauskienės (2011), L. Dubosaitės (2009), E. Ignatonio (2010), G. Gabnytės (2011), A. Kriščiūnaitės ir kt. (2011), A. Lapėnienės, S. Maldžiūnaitės-Valaitienės (2012), V. Zuzevičiūtės, D. Bukantaitės (2012) ir kt. autorių darbuose. Vis dėlto šią idėją pagrindžiantiems probleminiams aspektams trūksta tęstinių tyrimų Lietuvoje ar išsamesnės duomenų interpretacijos, o tai ateityje leistų teikti konkrečius siūlymus ir rekomendacijas švietimo politikai. Tam tikslui buvo atliktas Lietuvos muzikos mokyklų vadovų požiūrio tyrimas, iš dalies padėjęs apibendrinti šalies muzikos mokyklose vykdomo ugdymo ypatumus ir išsiaiškinti, kaip suprantami, modeliuojami ir kaip jose vyksta edukacinio proceso pokyčiai.

Tyrimo objektas – edukacinis procesas Lietuvos muzikos mokyklose.

Tyrimo tikslas – ištirti mokyklų vadovų požiūrį į edukacinio proceso kaitą Lietuvos muzikos mokyklose.

Tyrimo uždaviniai:

1) aptarti svarbiausius ugdymo organizavimo pokyčius Lietuvos muzikos mokyklose;

2) atskleisti vadovų požiūrį į instrumento pažinimo pamokoje naudojamų strategijų ir ugdymo elementų dažnį;

3) išryškinti svarbiausias ugdymo naujoves ir jų sklaidos rezultatus.

Tyrimo metodai: mokslinės literatūros analizė, muzikos mokyklų vadovų anketinė apklausa. Duomenys apdoroti naudojant SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) kompiuterinės programinės įrangos aprašomosios statistikos paketą.

Tyrimo organizavimas

Muzikos mokyklų vadovų apklausą inspiravo 2011 m. atlikto fortepijono dalyko programų muzikos mokyklose kokybinio vertinimo rezultatai, atskleidę, kad šiandieninės muzikinio ugdymo programos Lietuvoje orientuotos į itin aukštais kokybiniais standartais pasižymintį profesinį ugdymą, tačiau muziko profesiją renkasi tik vos keletas procentų ugdytinių (Gabnytė 2011). Daryta hipotetinė prielaida, kad minėtų vadovų nuomonė padės labiau detalizuoti, patikslinti (patvirtinti arba paneigti) ar praplėsti programų vertinimo rezultatus, išryškins naujas erdves duomenų interpretacijoms, giliau atskleis edukacinio proceso ypatumus.

Anketinėje apklausoje dalyvavo 62 respondentai iš įvairių Lietuvos miestų, rajono centrų ir sostinės muzikos mokyklų. Apklausa siekta ištirti: mokyklų vadovų požiūrį į esamą ugdymą ir galimas ugdymo korekcijas; vykstančius edukacinio proceso pokyčius; deklaruojamos edukacinio proceso situacijos ir pedagoginėje praktikoje naudojamų programų dermę.

Tyrimo rezultatai

Siekiant įžvelgti šiandien muzikos mokyklose vykdomo ugdymo bruožus, aiškintasi, kiek edukaciniame procese kinta tradicinės ugdymo organizavimo formos. Anketinės apklausos rezultatai atskleidė pažangesnių, į mokinio poreikius orientuoto ugdymo organizavimo formų sklaidą (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Į mokinio poreikius orientuoto ugdymo organizavimo formos

Eil. Nr.	Ugdymo organizavimo formos	Mokyklos
1.	Moksleivis gali rinktis keletą specialybių	25,8 %
2.	Moksleivis gali lankyti tik specialybės pamokas	25,5 %
3.	Moksleivis gali mokytis pagal skirtingų lygių sistemą	61,3 %
4.	Moksleivis gali pasirinkti sceninės raiškos formas (konkursai, koncertai, projektai ir kt.)	79,0 %

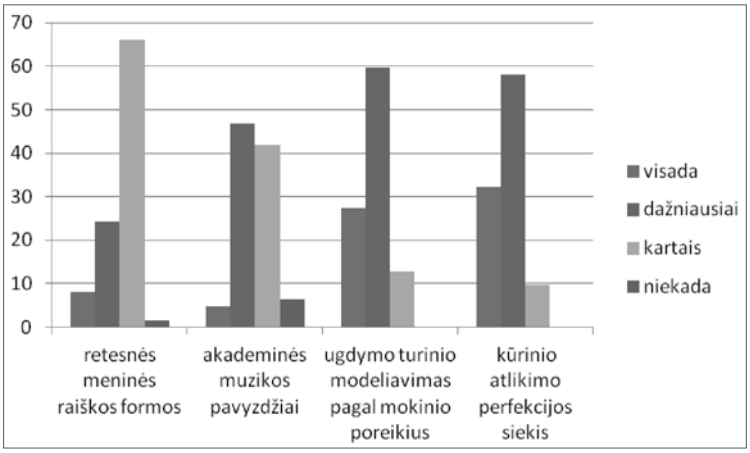
Aiškinantis mokinio galimybes rinktis jam priimtinas sceninės raiškos formas, gauti optimistiniai rezultatai. Duomenys rodo, kad daugumoje mokyklų greta privalomų egzaminų atsiranda naujų, kartais netikėtų sceninės raiškos formų, kurias moksleiviai gali rinktis pagal savo poreikius, interesus ar gebėjimus. Mokyklose vykstantys renginiai, įvairūs meniniai projektai ugdytiniams atveria dar neišnaudotas galimybes, tačiau iškelia ir vis naujų meninių iššūkių, kuriems reikalingi įvairesni gebėjimai, platesnis kultūrinis akiratis.

Galimybė mokytis kelių specialybių vienu metu – žingsnis link gilesnių muzikinių kompetencijų ir „universalesnio“ muzikavimo galimybių, ir tai šiandien gali būti priimtina ir įdomu ugdytiniui. Nors rinktis kelias specialybes kol kas galima kiek daugiau nei 20 % muzikos mokyklų, tikėtina, kad ilgainiui tokių mokyklų atsiras ir daugiau, juolab kad, pasak vadovų, pastaruoju metu tam jaučiamas poreikis.

Tyrimas atskleidė ir kitas praktikoje jau įgyvendintas ugdymo organizavimo formas. Daugiau nei 60 % apklaustų vadovų teigia, kad jų vadovaujamose mokyklose moksleiviai gali mokytis pagal skirtingų lygių sistemą. Nors prieš dešimtmetį sistemos diegimas turėjo tapti privalomas visoms mokykloms, šiandien kiekviena mokykla ją gali taikyti pagal individualius mokyklos poreikius arba sistemos atsisakyti. Galime daryti prielaidą, kad muzikos mokyklose jau atkreiptas dėmesys į skirtingus besimokančiųjų gebėjimus ir ugdymosi tikslus, tad ateityje panašių ugdymo formų turėtų rastis dar daugiau.

Muzikos mokyklų vadovai buvo paprašyti įvertinti, kaip dažnai pamokoje mokytojai naudoja straipsnio autorės suformuluotas pedagogines strategijas ir ugdymo elementus.

Žinoma, pamokos tikslai, eiga ir struktūriniai elementai yra pedagogo profesinių nuostatų, žinių ir patirties išdava, tad galima manyti, kad gauti rezultatai vargiai atspindės šiandienos ugdyme naudojamų strategijų aiškumą ir bendras jų naudojimo tendencijas. Tačiau daryta prielaida, kad pastarųjų elementų naudojimui turi įtakos ir vadovų požiūris bei mokykloje susiformavusios ugdymo tradicijos, vadinasi, tai galima preliminariai apibrėžti ir apibendrinti. Gauti rezultatai leidžia vertinti, kiek mokinio poreikiai svarbūs ugdymo turinio konstravimui, kokios retesnių mokinio meninės raiškos formų pamokoje galimybės, kiek mokinio ugdymui svarbus klasikinis repertuaras, ar svarbūs kūrinio atlikimo išbaigtumas ir perfekcijos siekis (žr. pav.).



Pav. Pamokoje naudojami ugdymo elementai ir strategijos

Analizuojant retesnių mokinio meninės raiškos formų (improvizacijos, skaitymo iš lapo, grojimo iš klausos etc.) galimybes pamokoje išryškėjo, kad kiek daugiau nei 60 % mokyklų instrumento pažinimo pamokoje šios formos kartais yra naudojamos ir tik keli procentai mokyklų pastarųjų meninės raiškos formų pamokose kol kas dar nėra naudoję. Gauti rezultatai verčia mąstyti ir apie mokytojų tobulinimosi klausimus: kiek šiandien dirbantis pedagogas yra kompetentingas mokant improvizacijos, ar jam žinomi skaitymo iš lapo metodai, kaip išmokyti mokinį groti iš klausos? Ateityje profesiniu ir pedagoginiu aspektu sėkmingai įdiegus šias ugdymo formas į ugdymo turinį, tikėtina, pavyks gerokai praplėsti mokinio kompetencijų, gebėjimų spektrą, lavinti jo visuomeniškumą, socialumą, turtinti tolesnę muzikavimo patirtį.

Tyrimas atskleidė, kad daugelio mokyklų ugdymo turinyje atspirties tašku išlieka akademinės muzikos pavyzdžiai – šiandien klasikinės formos ir kūriniai analizuojami,

interpretuojami, jų klausomasi ir apie juos diskutuojama dažniausiai. Procentinis rodiklis, atskleidęs, kad kai kuriose mokyklose suabejota akademinės muzikos pavyzdžių panaudojimo edukaciniame procese nauda ir pamokoje jų apskritai atsisakyta, galėtų būti vertinamas kaip edukacinio proceso kaitos kraštutinumas.

Vienas svarbesnių ugdymo patrauklumą lemiančių elementų – ugdymo turinio pagal mokinio poreikius modeliavimas. Kaip matyti paveiksle, šiandienos ugdymo praktikoje jau susirūpinta skirtingų moksleivių ugdymosi poreikių įgyvendinimu: atkreiptas dėmesys į nevienodas besimokančiųjų galimybes (gabumus, motyvaciją, darbštumą etc.), individualius ugdymosi tikslus (mokomasi savo malonumui / siekiama profesinių tikslų). Šio požiūrio praktinė raiška edukacinėje erdvėje padėtų individualizuoti, diferencijuoti ugdymą: įvairinti, sustiprinti ugdymo turinį turintiesiems meninių profesinių ambicijų, o muzikuojantiesiems savo džiaugsmui šį procesą paversti maloniu, neįpareigojančiu siekti ištobulinto rezultato.

Sunerimti verčia vadovų nuomonė, bylojanti, kad pamokose vis dar orientuojamasi į galutinio ugdymo rezultato kokybę – kūrinio interpretacijos išbaigtumą ir perfekciją. Vadinasi, kol kas edukacinėje erdvėje gajus disciplinuotas, įsakmus, mokytojo vadovavimu grindžiamas ugdymas, padedantis siekti užsibrėžto, estetiškai ištobulinto meninio rezultato.

Siekiant apibendrinti edukacinio proceso muzikos mokyklose bruožus, muzikos mokyklų vadovų teirautasi, kokios ryškiausios ugdymo naujovės jų vadovaujamose mokyklose taikytos pastaruoju metu. Keletas respondentų pažymėjo, kad jų iniciatyva mokyklose buvo įdiegtos papildomos muzikos dalykų programos (vokalo, saksofono, mušamųjų instrumentų ir kt.). Daugiau nei 70 % mokyklų vadovų teigė, kad ugdymo naujovių sklaidą jau pradėjo prieš kelerius metus koreguodami esamas dalykų programas: daugelyje mokyklų tikslinti repertuaro parinkimo reikalavimai, programose formuluoti muzikinio ugdymo tikslai ir uždaviniai, apibrėžti lavinami gebėjimai, įgyjamos kompetencijos ir kt. Tačiau 2011 m. atliktas žvalgomasis fortepijono dalyko programų vertinimas atskleidė, kad beveik nė vienoje iš vertintų programų pastarieji aspektai apskritai nėra paminėti, o repertuaro parinkimo rekomendacijose orientuojamasi tik į akademinius žanrus (Gabnytė 2011). Vertintų programų ir vadovų apklausos rezultatų tarpusavio prieštaravimai rodo, kad inovacijos mokyklose vyksta ganėtinai vangiai, tačiau kartu netiesiogiai atskleidžia apklaustų vadovų norą keistis, būti šiuolaikiškiems, patraukliems ugdytiniui.

Ugdymo naujovių kontekste reikšmingi ir moksleivių pasiekimų vertinimo kriterijų pokyčiai. Gauti duomenys atskleidė, kad pastaruoju metu vertinimo sistema koreguota kiek daugiau nei 20 % mokyklų. Šis palyginti kuklus procentinis rodiklis gali rodyti

dešimtmečius edukacinėje erdvėje egzistuojančių vertinimo tradicijų pozityvių pokyčių užuomazgas. Tyrimas atskleidė, kad šioms korekcijoms įtakos turėjo vadovų baigta aukštoji mokykla (p = 0,00)[1]. Paaiškėjo, kad koreguoti tradicinį vertinimą labiau linkę kelias aukštąsias mokyklas (muzikos ir vadybos studijos) baigę vadovai.

Ankstesni edukologiniai tyrimai (Gabnytė 2008; Viršilienė 2002) rodo, kad, moksleivių požiūriu, vienas svarbesnių muzikinio ugdymo patrauklumo aspektų buvo ir išlieka pedagoginio repertuaro parinkimas. Taigi nors ir nedideli pozityvūs šios srities pokyčiai gali būti traktuojami kaip ugdymo naujovė, leidžianti reikštis individualioms ugdytinių preferencijoms, atverianti meninės saviraiškos galimybes mažiau išlavintus meninius gebėjimus turintiems mokiniams. Tačiau anketinė apklausa atskleidė, kad daugelyje mokyklų kol kas neskubama atsisakyti tradicinių repertuaro parinkimo kriterijų. Vadovų teigimu, supaprastinus pedagoginį repertuarą smuks moksleivių parengimo lygis, nukentės muzikinio intelekto plėtra, galiausiai, muzikos mokyklos virs būreliais ar muzikos mėgėjų klubais. Dėl parenkamo repertuaro griežčiausią nuomonę išreiškia mokytojai ekspertai (p = 0,00). Džiugu, kad kiek daugiau nei 30 % mokyklų vadovų šiuo klausimu nėra tokie kategoriški. Optimistiškai nuteikia tokių vadovų iniciatyva mokyklose vykę ar vykdomi šios srities pokyčiai: kai kuriose mokyklose apskritai nebeliko repertuarinių reikalavimų (mokytojas kūrinius parenka savo nuožiūra arba tardamasis su mokiniu), daugelyje minėtų mokyklų per metus mokiniui privalu išmokti vieną stambiosios formos ir vieną polifoninį kūrinį, visose minėtose mokyklose į repertuarą leidžiama įtraukti po keletą *jazz* ir *pop* stiliaus kūrinių, kai kuriose mokyklose etiudo žanrą leista keisti virtuozinėmis pjesėmis.

Išanalizavus ugdymo naujovių sklaidą ir apibendrinus naudojamus ugdymo elementus bei strategijas, vadovų prašyta pasidalyti nuomone apie realius edukacinio proceso pokyčius jų vadovaujamose mokyklose pastaruoju metu (žr. 2 lentelę).

2 lentelė. Svarbiausi edukacinio proceso pokyčiai

Eil. Nr.	Pokyčio raiška	Mokyklos
1.	Atsirado naujų meninės raiškos formų ne tokiems talentingiems moksleiviams	53,2 %
2.	Mokykloje vykstantys renginiai į veiklą įtraukė daugiau bendruomenės narių	32,3 %
3.	Padidėjo norinčiųjų mokytis skaičius	35,5 %

1 Statistinis reikšmingumas. Statistiniai įverčiai, netenkinantys p ≥ 0,05 sąlygos, traktuoti kaip nepagrįsti (Čekanavičius, Murauskas 2006).

Gauti duomenys atskleidžia, kad daugiau nei pusėje muzikos mokyklų atsirado naujų meninės raiškos formų tiems, kurie nėra apdovanoti visais reikiamais gebėjimais siekti aukštų meninių rezultatų. Vienos įdomesnių formų – muzikavimas ansamblyje su pedagogu ar draugu, bendri dailės ir muzikos projektai, muzikinės iliustracijos dramos spektakliams ir pan. Kiek daugiau nei trečdalis vadovų konstatuoja, kad mokyklos renginiai pastaruoju metu į veiklą įtraukė ir miesto / miestelio bendruomenę. Gana kuklus procentinis rodiklis leidžia teigti, kad mokyklos kol kas vangiai linkusios bendradarbiauti, dalytis meno sklaida, yra gana uždaros visuomenei ir jos kultūriniams poreikiams. Iš dalies tai lemia ir norinčiųjų mokytis skaičiaus kaitą: tik kiek daugiau nei trečdalyje mokyklų stebėtas moksleivių skaičiaus augimas, likusiose mokyklose šis skaičius išlieka stabilus ar truputį mažėja.

Išanalizavus muzikos mokyklų vadovų anketinės apklausos rezultatus, išryškėjo kelios išvadų ir rekomendacijų grupės.

Išvados ir rekomendacijos

1. Remiantis anketinio tyrimo rezultatais galima teigti, kad šiandien muzikos mokyklose stebima ugdymo organizavimo formų kaita. Kai kuriose mokyklose tradicines ugdymo organizavimo formas jau papildė pažangesnės, labiau orientuotos į mokinį, pavyzdžiui, galimybė mokytis tik specialybės ar kelių specialybių vienu metu, rinktis priimtinas sceninės raiškos formas, mokytis pagal pasirinktą lygį. Tačiau pasigesta kur kas platesnio spektro ugdymo organizavimo formų, kurios leistų į muzikinio ugdymo procesą be suvaržymų integruoti norinčiuosius muzikuoti iš įvairių visuomenės sluoksnių. Lietuvoje kol kas nepraktikuojamas suaugusiųjų mokymas (kitose šalyse tokia praktika seniai žinoma ir yra labai populiari), deramo dėmesio dar nesulaukė neįgaliųjų muzikinis ugdymas, nėra aiški ankstyvojo muzikinio ugdymo vieta švietimo sistemoje bei jo tolesnės ateities perspektyva. Šių ugdymo formų integracija padėtų spręsti visuomenės užimtumo, jaunimo kultūrinio akiračio plėtros, socialinių, komunikacinių gebėjimų lavinimo problemas, o muzikinis ugdymas taptų prieinamas ne tik norintiesiems rinktis muziko profesiją.
2. Anketine apklausa išsiaiškintas instrumento pažinimo pamokoje taikomų ugdymo elementų ir strategijų dažnis padėjo geriau suprasti šiandieninio ugdymo tendencijas, įžvelgti koreguotinus jo aspektus. Šiandien ugdymas muzikos mokyklose vis dar turi daug praeito šimtmečio tradicijų bruožų, išreikštų profesinės krypties ugdymui tinkamais standartais. Nors ir mėginama ugdymo turinį modeliuoti pagal moksleivio poreikius, pamažu įvairinama mokinio meninė raiška pamokoje, vis dar vyrauja

nuomonė, kad ugdymo rezultato reikia siekti kryptingu, reikalavimais grindžiamu repertuaro studijavimu, o tam reikalingi gerai išlavinti profesiniai gebėjimai, vadinasi, ir griežta disciplina. Kūrinio išbaigtumas bei interpretacijos perfekcija kol kas išlieka pagrindine ugdymosi siekiamybe, ribojančia mažiau meniniais gebėjimais apdovanotųjų saviraišką. Tokį vadovų požiūrį galbūt suponavo atlikimo meno pedagogus rengiančios studijos: nepaisant sparčių visuomenės kultūros, ugdymo pokyčių poreikio, šiandien atlikimo meno pedagogika kol kas dar orientuota į profesinės krypties pedagoginius standartus. Tad, tikintis spartesnės edukacinio proceso kaitos, būtina tobulinti būsimų muzikos pedagogų rengimą ir sudaryti sąlygas jiems įgyti labiau išplėtotų kompetencijų, o ateityje sistemingai gilinti įgytas profesines žinias ir gebėjimus.

3. Muzikos mokyklų vadovų anketinė apklausa atskleidė, kad edukacinėje erdvėje muzikinio ugdymo naujovės diegiamos pernelyg vangiai: absoliuti dauguma vadovų naujovėmis vadina esamų programų korekcijas, tačiau konkrečių ugdymo inovacijų įdiegta vos viena kita (kinta moksleivio pasiekimų vertinimas, reikalavimai pedagoginiam repertuarui) ir tik mažiau nei trečdalyje mokyklų. Nors ugdymo inovacijų muzikos mokyklose sklaida ganėtinai lėta, fiksuoti tam tikri reikšmingi edukacinio proceso pakitimai. Kai kuriose mokyklose pastaruoju metu šiek tiek išaugo norinčiųjų mokytis skaičius, atsirado įvairesnės meninės raiškos galimybės mažesnių gebėjimų moksleiviams, į mokyklos renginius įsitraukė vietinės bendruomenės, tačiau tai tik labai nedideli, veikiau pavieniai edukacinio proceso pokyčiai. Muzikinio ugdymo naujovių integravimo sėkmei šiandien kol kas dar trukdo gana inertiškas vadovų požiūris į muzikinio ugdymo tradicijas, kurias, pasak vadovų, labai lengva sugriauti. Siekiant, kad edukacinio proceso kaita nebūtų pernelyg drastiška ir staigi, ugdymo naujoves galima išbandyti eksperimentinėse klasėse: čia būtų stebimas ir fiksuojamas inovacijų proceso diegimas, apibendrinami gauti rezultatai, o pasitelkus ekspertų vertinimus teikiamos išvados ir siūlymai tolesnei, tikėtina, sėkmingesnei ugdymo praktikai.

Įteikta 2015 05 04
Priimta 2015 11 05

LITERATŪRA

Aleknaitė-Bieliauskienė, R. Meno proceso suvokimo reikšmė ugdant jaunimo tautinį mentalitetą. *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo.* Mokslinės konferencijos pranešimai ir moksliniai straipsniai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 26–41.

Antilla, M.; Lehtonen, K. Problems in Finnish Music Schools. *Problems in Music Pedagogy*, 2007, Vol. 2, p. 81–93.

Balčiūnas, G. Muzikinis ugdymas: problemos ir galimybės. *Muzikinis ugdymas švietimo kaitos procese.* Respublikinės metodinės-praktinės konferencijos medžiaga. Kaunas: Pedagogų kvalifikacijos centras, 2008, p. 3–11.

Čekanavičius, V.; Murauskas, G. *Statistika ir jos taikymai*. Vilnius: TEV, 2006.

Dubosaitė, L. Mokinių rengimas viešam pasirodymui: psichologiniai palaikymo būdai. *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje.* Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 130–137.

Gabnytė, G. The Reasons and Premises of Changes of Non-Formal Music Training System in Lithuania. Evaluation of Piano Teaching Programmes. *Time of challenges and oppurtunities: problems, solutions and perspectives: international scientific.* Practical conference of young scientists and students. Rezekne: LMA, 2011, p. 219–224.

Ignatonis, E. Pianistų ugdymo dabartis ir XXI amžiaus vizijos. *Alma mater ir pianistai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 72–75.

Kriščiūnaitė, A.; Strakšienė, D.; Deveikytė J. Mokinių pasiekimų vertinimo muzikos mokykloje ypatumai. *Jaunųjų mokslininkų darbai*, 2011, Nr. 4(33), p. 40–46.

Lapėnienė, A.; Maldžiūtė-Valaitienė, S. Mokinių kūrybiškumą skatinančios programos taikymo patirtis muzikos instrumento pažinimo pamokose: atvejo analizė. *Meninio ugdymo realijos ir plėtros perspektyvos.* Mokslinių straipsnių rinkinys. Kaunas: VDU, 2012, p. 87–98.

Mills, J. *Instrumental Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Moreira, L.; Carvalho, S. Exploration and Improvisation: The Use of Creative Strategies in Instrumental Teaching. *International Journal for Cross-Disciplinary Subjects in Education (IJCDSE)*, 2010, Vol. 1(4), p. 248–254.

Mota, G. The Music Educator's Professional Training – Challenges and Consequences in the New European Context. *Problems in Music Pedagogy*, 2007, Vol. 2, p. 5–17.

Richardson, P. Sight – Reading – a Trying Time For Teacher And Pupil. *Music Teachers.co.uk.*, 2000, Vol. 2, p. 1–4.

Sawyer, R. K. Improvisation and Teaching. *Critical Studies in Improvisation*, 2007, Vol. 3(2).

Zuzevičiūtė, V.; Bukantaitė, D. *Muzikinio ugdymo realijos ir muzikos ugdytojų rengimas: dimensijos, tyrimai ir tobulinimo perspektyva*. Mokslo monografija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2012.

Боровкова, Н. Д. Общие рекомендации по проведению урока специальности в музыкальной школе (в помощь начинающему педагогу). *Теория и практика образования в современном мире*. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург: Реноме, 2012, с. 245–248.

Егорова, Л. В. Проблемы выбора репертуара в классе «Фортепиано». *Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»*, 2011–2012. Prieiga per internetą: <http://festival.1september.ru/articles/608810/> [žiūrėta 2014 05 20]

Крыхтина, С. Ю. Анализ работы педагогов с учащимися музыкальной школы. Вестник Московского государственного областного университета. *Педагогика*, 2009, N 1, с. 43–48.

The Shift in the Process of Expression at Music Schools in terms of Leaders' Attitudes

SUMMARY. With changes in the paradigms of contemporary education, the demand for changes in education is becoming obvious, based on the individual interests of students, cooperation among the participants of the pedagogical process, the initiatives of musical teachers being fulfilled in reality, etc. Is the music school for children of late, a "product" of the 1950s, capable of adapting to the new demands of society and educational purposes and ensuring the offering of high quality education? The spread of contemporary education in music schools is an issue concerning not only music teachers, but also the professional and managerial competences of school administrators and leaders and their attitude towards changes in education. Therefore, in order to thoroughly investigate the peculiarities of education carried out in music schools and clarify the way these changes are understood and modelled, the opinion of school leaders was analysed.

The object of the research was the educational process in Lithuanian music schools.

The aim of the research was to investigate school leaders' attitudes towards the shift of educational process in Lithuanian music schools.

The methods used in the research included an analysis of scientific literature and a questionnaire-based survey of school leaders. The data was processed by employing the SPSS (*Statistical Package for Social Science*) computer descriptive statistics software package.

The analysis of the obtained data showed a realistic situation: the education being conducted at music schools is still influenced by traditions formed in the past century and is partly determined by leaders' attitudes. It is frequently isolated from what is topical in society and is rather reserved with regard to the spread of innovations. However, the research conducted also emphasised some positive aspects of this type of education: forms of education that are attractive to students are gradually being included into school curricula, the various demands of students are being taken into consideration, and a more diverse type of artistic expression more acceptable for students is being encouraged.

KEYWORDS:
music school, music school leaders' attitudes, educational innovations, the shift of the educational process.

Vita GRUODYTĖ

Klaipėda University

Nadia Boulanger: from the Centre to the Periphery and from the Periphery to the Centre

ABSTRACT: Nadia Boulanger (1887–1979), a French composer, organist and conductor, was a phenomenon not only for her academic and intellectual life, not only through her influence on the musical world of the 20th century, where she remained an active participant for over 70 years, but also for the extensive geography of her influence. Attracting not only French composers and pianists, but also a large number of young American and European musicians, she became a strong Parisian anchor of the Western musical world.

Her influence on composers from Eastern Europe was probably the most significant. Paris between the two world wars was a Mecca for many of them (due to the government grants policy), so, after 1945, the silent influence of Nadia Boulanger's teaching continued through her alumni within the Soviet bloc, on the other side of the Iron Curtain – a barrier impermeable to Western cultural and artistic innovations. Her musical ideas were transmitted to future generations, thus remaining intact for several decades, as a memory of modern thought, authentic creativity and free spirit.

Our aim is to analyze the phenomenon that was Nadia Boulanger, and the impact of the exchanges between her thoughts and that of her numerous students, who, although geographically distant, remained culturally close. But also to show that during her long academic and musical career, Nadia Boulanger preached another modernism – a modernism, which was not related to technique (very important at the time of serialism) or to a passing fad, but rather to the inherent value of the work: thus, a modernism that is not limited in time.

KEYWORDS: Nadia Boulanger, pedagogy, *École de Paris*, modernism.

Every musician knows the name of Nadia Boulanger, but few know what she was really like, because of her personal reserve, or sometimes because of a lack of documents (some were destroyed, others remained inaccessible until 2006 in the archives of the Paris National Library), or sometimes because of completely contradictory judgments about her personality.

Jérôme Spycket sums her up beautifully: "Venerated, feared or fought, she was as famous worldwide as the most prestigious performers or the best-known composers: although she was both, however, it was not for those talents that she was famous, but for her knowledge of music and her extraordinary ability to transmit it" (Spycket 1987: 9).

Teaching debut

It was precisely her ability to pass on that vast musical knowledge and love of music that left its mark on her countless students, from all over the world. She must have beaten not only the record of the largest number of students that a teacher can teach for a living, but also that of educational longevity: she taught for 75 years, and her workdays sometimes lasted without a break, from 7 a.m. to 10 p.m.: so as not to interrupt her course, she often took her meals at a small table, placed on her right, while continuing to work at the piano with the student. In the year of her death in 1979, she told a reporter: "I love my students, I love teaching... I have a huge, almost crazy pleasure to teach. One must understand and listen to them, and bring them to express themselves" (Spycket 1987: 186).

From 1905, when Nadia Boulanger began her teaching career, she would announce the start of each new school year (Fig., Spycket 1987: 26).

Mademoiselle Nadia BOULANGER reprendra le 15 Octobre ses leçons particulières de piano, orgue, harmonie, fugue et accompagnement, et recevra le Vendredi de 1 heure à 3 heures.

COURS D'HARMONIE
Inspecté par M. Auguste CHAPUIS
Professeur au Conservatoire.

Du 1er Novembre au 30 Juin

PRIX DES COURS :
Quatre cours par mois . . 30 fr.

COURS DE DÉCHIFFRAGE
à 2 mains, 4 mains, 2 pianos
PRIX DES COURS :
Quatre cours par mois . . 20 fr.

COURS D'ACCOMPAGNEMENT
PIANO & VIOLON
PRIX DES COURS :
Deux cours par mois . . . 20 fr.
Quatre cours par mois . . 30 fr.

Mademoiselle BOULANGER admet dans ces cours les pianistes qui ne suivent pas son enseignement, mais désirent faire de la musique d'ensemble.

36, Rue Ballu.

Nadia Boulanger's announcement note for the start of new school year

In her announcement note, the most important was the last sentence: "Mademoiselle Boulanger accepts in these courses pianists who do not attend her classes, but just want to make music together". Thus, right from the beginning, she was already establishing the bases of her educational vision:

First, a school is not a closed circle where only one's own students are admitted; Secondly, music is not only taught, but also shared: so, music is first a personal experience which requires a tremendous amount of work, and then a collective experience which provides pleasure in sharing individual experiences collectively. "Thus were born the group lessons <…>, followed by a break around the samovar and Mrs. Boulanger [Nadia's mother, of Russian origin] offering cups of tea and biscuits to her daughter's students" (Spycket 1987: 26).

Nadia Boulanger immediately had a large number of students thanks to her teacher friends, much older than she was, like Raoul Pugno, Gabriel Fauré and Louis Vierne. Her close friend, Raoul Pugno, also sent to her her first American students.

The role of the United States in her renown as a pedagogue

America has played a major role in the world-renown of Nadia Boulanger. Through word of mouth, young Americans flooded in. During the First World War, in 1915, she created with her sister, composer Lili Boulanger, the "Franco-American Committee" to help musicians who had become soldiers. Thus, naturally, it was Nadia Boulanger that Walter Damrosch, head of the New York Symphony Orchestra, asked to found the American Conservatory in France. It was opened in 1921, in Fontainebleau, and Nadia began to teach harmony. She revolutionized this discipline. "It's no longer dry harmony: it is music. Besides, she herself says at the end of her life: 'I teach music – it's easier to say music'" (quoted by Spycket 1987: 60). In fact, she changed at will all the disciplines which she taught: First, at the *École Normale de Musique* (which was a private higher Conservatory, founded by Alfred Cortot), and later, from 1946 at the *Conservatoire National Supérieur de Paris*, where she eventually held the position of professor of accompaniment.

One could say that the American Conservatory in Fontainebleau was a springboard in Nadia Boulanger's international career: at the invitation of Walter Damrosch, she toured the United States and England. There, as conductor or organist, she gave concerts; as a teacher, lectures and she participated in radio programs. Her lectures were a huge success. Their originality was 'live' music, performed by her own vocal ensemble, which illustrated her words, thus turning her lectures into lecture-recitals. She brought

her vocal ensemble everywhere. It was thanks to this group that Nadia Boulanger could revive the major works of music history, such as the *Madrigals* of Monteverdi, which had remained 'forgotten' for 300 years, or most of J.S. Bach's cantatas , Fauré's *Requiem*, Poulenc's *Concert for organ*, Schütz's *Resurrection*, or Carissimi's *Jephthah* and others.

These various activities of Nadia Boulanger, like the well-reported tours, the first recordings with her vocal ensemble of important works which had so far remained unknown, her radio broadcasts on the BBC, the first performances of contemporary works, concerts with major American orchestras, such as the orchestras of Boston, Washington, Philadelphia or New York, all of this allowed her to be regarded as the greatest pedagogue of her time. For most American composers, Nadia Boulanger was inspiring American music. For Spycket, "it is clear that between 1924 and 1937, the period of her second trip to America, the "*Boulangerie*" (according to an expression invented by one of her students) will become the most world-renowned "club" in the field of music education" (Spycket 1987: 78).

She started to get students from all over the world: a large number coming from Poland and other countries of Central and Eastern Europe but also from Asia, Latin America, etc.

These various activities show several things: for her live music was very important, more important than talking about music, and old music was essential to the understanding of modern music. Her manner of arranging pieces in her concert programs was entirely new. According to Conrad, "she juxtaposes centuries and schools in a way that always surprises and sometimes shocks. She doesn't care about chronology, or so-called 'irreconcilable differences' between composers. Opposing works, comparing them, bringing them close together in a musical or sometimes literary sense, taking into account the relations of their tone and their aesthetic character are the principles which she obeys. She gets outstanding results"; "Her goal was the pleasure of hearing" (Conrad 1995: 57, 84).

Paris between the wars

Paris between the wars was a center of attraction for most young artists; cultural life was extremely rich there. Many countries in Central and Eastern Europe had set up a system of government scholarships for many young artists who wished to improve their standards in the capital of the arts.

It should be noted that Nadia Boulanger, unlike many French people, spoke English, a language she had learned with her first American students, and this allowed her to communicate with a larger number of foreigners. In reading the memoirs of Lithuanian

composer Jonas Nabažas, who came to France in 1937, we see that this point was important. He describes the atmosphere of one of her lessons: "We were 11 or 12 people. <...> Of all nationalities, a Romanian, a Dutch woman, a Chinese man, an English man, three English women, Antanas Račiūnas and I from Lithuania and only a few French people. <...> Nadia Boulanger asked me to give my opinion. She said, "Say it in Russian, maybe I will understand a little". I spoke Russian, it was difficult for her, and she replied in German. I laughed: "Aber ich verstehe deutsch sehr wenig". Then she said – "what a Tower of Babel!" Because there were a lot of English people, she spoke a lot in English, but for us it was irritating, because we didn't get it. The Chinese man alone was happy because he understood both French and English" (Nabažas 2007: 158–159).

So, for students from Central and Eastern Europe who did not speak French, there were not a lot of possibilities: either the Russian Conservatory of Paris, where one spoke Russian, or Nadia Boulanger, who spoke English. Nadia Boulanger taught at the *École Normale de Musique*, which was a private conservatory and therefore more easily accessible to foreigners. But choosing between two institutions was not always easy. For example, two Lithuanian composers already mentioned, Antanas Račiūnas and Jonas Nabažas, after attending classes with Nadia Boulanger at the *École Normale*, and then with Alexander Tcherepnin at the Russian Conservatory of Paris, decided to return to the *École Normale* because "It would be a shame to be in France, with French people, and to return to Lithuania with a Russian diploma" (Nabažas 2007: 180).

Students who came to Nadia Boulanger often had solid classical backgrounds. They came to Paris to feel the pulse of the time of modern music. In most cases, what they lacked was not the techniques, but a projection into their own future that they obviously wanted more 'modern' than what they could expect in their own country. They lacked a vision of themselves in the musical continuity, in a more universal musical context. Paris at that time was an extraordinary cultural mix, while countries in Eastern and Central Europe were looking for their modernity and their own musical expression. But curiously, most young composers arriving in Paris discovered their own roots rather than the Parisian influences. For example, Vytautas Bacevičius, the most modern composer of Lithuania between the two world wars, was very moderate and 'nationally-minded' during his Paris period, which may seem odd. Astor Piazzolla arrived in France in 1954 and also found his roots: indeed, after hearing his tango improvisations, Nadia Boulanger said, "That's your path! Drop symphonic music and dedicate yourself to tango" (Spycket 1987: 82). We can find the same emigrant's nostalgia in Stravinsky's Memoirs: "<...> my sadness of being away from my country was partly compensated by the joy I felt at immersing myself in reading Russian folk poetry" (Stravinsky 1971: 63).

Thus, physical distance caused a sharper national consciousness. And the role of Nadia Boulanger was not to force all her students to become modern and write like this or that great composer, or even to remain limited by their national influences, but rather to help them find their own path. Jeremy Menuhin said, "She literally asked the student – or rather she ordered him! – to have confidence in himself. She knew how to stimulate, how to extract the best from him, how to make him leave the classes in a state of complete exhilaration, exaltation" (Conrad 1995: 244). Therefore Nadia Boulanger as a pedagogue was exceptional; she did not teach techniques, or even 'music', as she said, but she taught musical self-knowledge. She allowed students to discover what they really were. She pushed them, sometimes violently, into their own selves. Emile Naoumoff recalled: "Being her student did not mean blind obedience to her wishes, but really 'learn to learn oneself', even surprise, or contradict her, because beyond talent, she was looking for personality, character and will. She helped you forge your own key, it was up to you to open the doors to yourself, you, full of 'inner voices' and 'weak beats that are so strong', counterpoint, harmony – from jazz to serialism – you, fed with culture and aesthetics, with Valery and Shakespeare, with pictures of Le Nain and prayers of Machault or Stravinsky. Without cliquishness she used bold diagonals, for she had that rare gift of an alchemist, handling skillfully an explosive cocktail" (Conrad 1995: 241).

When Nadia said to George Gershwin who insisted on learning with her: "What can I do for you?" (Spycket 1987: 84), it only meant that he had already found his path in her eyes, and she had nothing to add. This also meant that the jurisdiction for her as professor stopped there, and Gershwin – in this case – must now continue his musical path alone.

The basis of her teaching was old music, but she also remained concerned about her time. Modern music for her was a natural extension of musical history, where ancient music is a starting point from which a composer must find his own language. In fact, it was the acquisition of the music library of French musicologist Henri Expert, which enabled her to acquire great knowledge of the past and feel musically, through scores, the continuity of musical history, and transmit it to her students.

That is why Nadia Boulanger disliked systems, like dodecaphony or later, serialism. For example, for her, Berg's *Lulu* "may be a masterpiece, but it certainly irritates!" (Conrad 1995: 246). She studied the scores, listened to the works, but she didn't adhere to them. One can understand her point of view. According to her, "we all carry inside ourselves the music we are going to create. It is also difficult to write a masterpiece on the basis of one system or another. These phenomena appeared in all periods of history. They appeal to those who have no certainty" (Conrad 1995: 187). Moreover, Nadia Boulanger

also said, "It just seems to me that many people have nothing to say and rely on a system to hide from themselves the fact that they have nothing to say. But the system has never stopped anyone from expressing himself or being a genius. And if you have nothing to say, no matter what system, you cannot preach" (Monsaingeon 1980: 117).

Between the hypotaxis of Schoenberg and the parataxis of Stravinsky

Nadia Boulanger was radically partial to Claude Debussy and French music, and especially Igor Stravinsky, who was very important in the Parisian musical context of the interwar period. According to René Dumesnil, "the art of Stravinsky seemed more bare, more *dynamic*. <...> We will talk only about dynamism and nakedness" (Dumesnil 1946: 23). After the *Rite of Spring*, the influence of Stravinsky in France was more important than that of Schoenberg. If Adorno spoke about "restoration" (for Stravinsky) and "progress" (for Schoenberg), Pierre Boulez evoked "simplification" and "excess" (Dumesnil 1946: 313). According to him, at the beginning of his life as a composer, Stravinsky "operates a masterful reduction of musical vocabulary – abolishing, for a time, the cultural reference; in any case, the developed cultural reference, because the ethnic reference exists in a completely natural symbiosis. <...> He gives new meaning to the words of the tribe" (Boulez 1981: 319).

Stravinsky, unwittingly, was probably a perfect example for composers coming to Paris with the baggage of their national schools and the sensitivity of their 'ethnics'. Indeed, he showed how to express oneself in a modern way without abandoning one's own roots. Nadia loved the daring combinations. For example, she said to her Japanese students: "I beg you, keep being Japanese and become universal for other reasons". She explained: "I try to make my students find their origins and avoid turning them into fake Parisians, just because they came to work in Paris. Universality is not an uprooting" (Monsaingeon 1980: 62).

Nadia Boulanger's choice between Stravinsky and Schoenberg was placed on another level: between the vertical and horizontal music, between counterpoint and harmony, between melody and sound aggregate. For her, music was horizontal. "Her dominant passion was the pulse and its inevitability. <...> The ability to read music horizontally had similar importance. All music has its origin in the vocal line. <...> Reading music vertically is a negation of this origin and this truth. However, some music was composed vertically and thus, can be understood and executed only in this manner. Nadia Boulanger avoided this music" (Conrad 1995: 239). She sought to awaken in her students, performers and composers, the perception of this linearity, of musical fluidity and sim-

plicity: "<...> her analyses brought out the refinement, but especially, the simplicity of the musical texture. I owe her my love of simplicity and I search it in my interpretations", confided conductor Oleg Caetani, alias Markevitch (Conrad 1995: 240).

For Nadia Boulanger Schoenberg's music was too 'hermetic'. She said that "to understand music, we must be able to feel it intellectually and affectively: each of these factors alone is insufficient" (Spycket 1987: 148). The "Hypotactic and organicist" compositional approach of Schoenberg, in the words of Raffaele Pozzi (Pozzi 2003: 361), leaves little place for national affectivity, unlike the paratactic and cubist style of Stravinsky. Bojan Bujic considers the tendency of Stravinsky to merge the national components with those that embody modernity, as a "qualitative Hegelian leap by which the nationalism inspired by early romanticism turns into its opposite – the foundation of a style that aspires to the anti-romanticism" (Bujic 2003: 177).

Thus, the style of Stravinsky appears as a means of providing universality (on the basis of neo-classicism) to 'ethnic' music, or, in Boulez's words, music of the 'tribe'. Boulez saw two trends in classicism: one which seeks to find the total objectivity of "pure music". The other, which is based on a historical dialectic to characterize a new "universality of style" (Boulez 1981: 65).

'The universality of style' offered by classicism was precisely the basis on which the 'national' character of music lost its limiting aspect.

Moreover, during the period of compulsory return to old-fashioned musical language in the postwar Soviet bloc, the emphasis on neoclassicism was placed on another level: between the wars one had to go beyond nationalism, to gain access to universality, while after the war, one had to overcome the uniformity of classicism, imposed by ideology, to become national. It may be just a coincidence, but Lithuanian composer Bronius Kutavičius who in the 1970s allowed Lithuanian music to make a 'qualitative leap' (speaking both modern and nationally authentic languages), was a pupil of composer Antanas Račiūnas, who studied in Paris with Nadia Boulanger.

The paratactic style of Stravinsky perfectly agreed with the vision of the musical history of Nadia Boulanger. For her, history is not linear. Nor is it for Stravinsky, for whom "immediately preceding times, move away from us temporarily, while others, far from us, become familiar" (Strawinsky 1971: 101). Jean Jacques Nattiez also highlights the non-linearity of musical evolution: "If we look closely, it is clear that the moments of invention, revolution or rupture, so characteristic of the twentieth century, go side by side or alternate with phases of extension or of return to styles of the past <...>" (Nattiez 2003: 41–42).

This is exactly what Nadia Boulanger preached, namely a history of music in which the work is seen only by its own aesthetic value, not by its place in a particular timeline, or a particular school: for her a Bach cantata was as modern as the *Rite of Spring*. Modernity has no temporal dimension; it is more the ability to express our personality. Boulanger said: "It is important to be yourself. The danger is badly assimilated influences. Debussy's personality was so strong <...> that he stopped many of those under his influence from being themselves. <...> There are also those who have continued to make the repeated chords of the *Rite of Spring*" (Spycket 1987: 80). For her, being yourself required "a drastic technique; without a thorough technique, you can do nothing to express what you feel most intensely. <...> All a teacher can do is help students develop the abilities that allow them to manipulate tools (demand their constant attention, their constant presence, teach them continuity...) but on what they will do with the tools, the teacher has no possible action" (Spycket 1987: 80).

It is difficult to summarize in a few words the impact of Nadia Boulanger on her countless students. I will finish this paper by citing the testimony of one of her students, which evokes what seems to me to be the core of her influence on several generations of performers, conductors and composers: "Having worked with Nadia Boulanger, means being marked for life, perhaps not so much in one's musical mode of expression, which evolves necessarily, but in one's innermost being" (Spycket 1987: 152).

Leaving a mark on students "in their innermost being", is probably the highest satisfaction a teacher could hope for. And that's probably the only real experience one is able to transmit, in one's turn, apart from technique, to future generations.

Įteikta 2015 06 14
Priimta 2015 10 04

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES

Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois/Seuil, 1981.

Bojan Bujic, « Nationalismes et traditions nationales », in *Musiques-1. Musiques du XXe siècle* (sous la direction de J.-J. Nattiez), Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p.p. 175-193.

Doda Conrad, *44 ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris, Buchet/Chastel, 1995.

René Dumesnil, *La musique en France entre les deux guerres, 1919–1939*, Genève, Milieu du monde, 1946.

La revue musicale, n° 253–254: Lili et Nadia Boulanger, Paris, Richard-Masse, 1982.

Igor Markevitch, *Etre et avoir été*, Gallimard nrf, Paris, 1980.

Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle (entretiens avec Nadia Boulanger)*, Paris, Van de Velde, 1980.

Jonas Nabažas, Dienoraščiai 1922–1945, Vilnius, Typoart, 2007.
Jean-Jacques Natthiez, « Comment raconter le XXe siècle », in *Musiques-1. Musiques du XXe siècle* (sous la direction de J.-J. Nattiez), Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p.p. 39–67.
Raffaele Pozzi, « L'idéologie néoclassique », in *Musiques-1. Musiques du XXe siècle* (sous la direction de J.-J. Nattiez), Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p.p. 348–376.
Jérôme Spycket, *Nadia Boulanger*, Lattès / Payot Lausanne, 1987.
Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1971.

SECONDARY SOURCES
Paul Dukas, *Ecrits sur la musique*, Paris, S.E.F.I. 1948.
Don G. Campbell: *Master teacher. Nadia Boulanger*. Washington. The Pastoral Press, 1984.
François Lesure, « A travers la correspondance de Nadia Boulanger », *Revue de la Bibliothèque nationale*, Paris, septembre 1982.
Marie-Aude Roux, « La "reine de la musique" et ses élèves », *Le monde*, 15/08/2013.
Jérôme Spycket, *A la recherche de Lili Boulanger*, Paris, Fayard, 2004.

Nadia Boulanger: nuo centro į periferiją ir nuo periferijos į centrą

SANTRAUKA. Turėdama didžiulį talentą perteikti neišsemiamas muzikos žinias ir begalinę meilę muzikai, Nadia Boulanger traukė prie savęs studentus iš visų pasaulio kraštų. Nuo pat pradžių jos pedagogika pasižymėjo atvirumu: pirma, ji neturėjo ambicijų kurti uždarą mokyklą, kuriai priklausytų tik jos pačios mokiniai; antra, jai buvo svarbu, kad muzikos būtų ne tik mokomasi, bet ja ir dalijamasi: muzika yra asmeninė patirtis, suteikianti galimybę individualiais patyrimais dalytis kolektyviai.

Dauguma jos mokinių jau turėjo solidų klasikinį pagrindą. Jie atvyko į Paryžių tam, kad pajaustų modernios muzikos pulsą: jiems trūko ne technikos, o jų pačių projekcijos į ateitį, kurią Paryžiuje matė modernesnę, nei galėjo tikėtis savo šalyse. Jiems trūko savęs pačių vizijos muzikos tęstinume, universalesniame muzikos kontekste, tačiau fizinis atitrūkimas dažnai išprovokuodavo emocinį sugrįžimą prie savo šaknų. N. Boulanger stengėsi padėti savo studentams atrasti nuosavą kelią, o ne kopijuoti vieno ar kito garsaus kompozitoriaus stilistiką arba užsidaryti tautinėse įtakose. Galėtume sakyti, kad ji dėstė ne muzikos pažinimą, o muzikinį „savęs pažinimą".

Modernią muziką N. Boulanger matė muzikos istorijos tęstinume. Būtent dėl šios priežasties ji skyrė daug dėmesio ankstesnių amžių muzikos analizei ir nemėgo uždarų sistemų – nei dodekafonijos, nei vėliau – serializmo.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Nadia Boulanger, pedagogika, Paryžiaus mokykla, modernizmas.

N. Boulanger visuomet išliko Claude'o Debussy, Igorio Stravinskio pusėje. Ten, kur Adorno įžiūrėjo priešpriešą tarp „restauracijos" (Stravinskis) ir „progreso" (Schoenbergas), o Boulezas – tarp „redukcijos" (Stravinskis) ir „pertekliaus" (Schoenbergas), N. Boulanger matė skirtumą tarp horizontalios ir vertikalios muzikos, tarp kontrapunkto ir harmonijos, tarp melodinės linijos ir sonorinio agregato. Jai muzika buvo horizontali, todėl ji stengėsi ir savo mokiniams perteikti muzikos lineariškumo, jos tekamumo pojūtį ir šio pojūčio sąlygotą interpretacijos paprastumą.

Priešingai nei hermetinis ir hypotaksinis Arnoldo Schoenbergo stilius, parataksinis Stravinskio mąstymas ne tik puikiai atitiko pačios N. Boulanger muzikos bei muzikos istorijos viziją, bet ir buvo tinkamesnis inspiracijų šaltinis kompozitoriams užsieniečiams, atvykusiems su savo tautinių mokyklų bagažu. Stravinskio pasiūlytoje stilistikoje universalumas (neoklasicistiniu pagrindu) galėjo susilieti su „etniniu" jautrumu. Būtent dėl šio universalumo tautinis aspektas turėjo galimybę prarasti muzikinės kalbos ribotumą. Beje, paradoksalu tai, kad tarpukariu Vidurio ir Rytų Europos kompozitoriui, norinčiam būti moderniam, reikėjo peržengti tautiškumo įtakas, o pokariu, norint būti moderniam, privalomo sovietinio estetinio imperatyvo (sugrįžimo į neoklasicizmą) kontekste reikėjo visų pirma peržengti dabar jau uniformizuojantį universalumą.

Taigi, Stravinskis parodė, kaip galima būti stilistiškai moderniam nepaneigiant savo šaknų. N. Boulanger taip pat buvo svarbu, kad jos mokinai netaptų netikrais paryžiečiais. Ji propagavo modernizmą, kuris būtų susietas ne su kompozicine technika ar praeinančiomis madomis, bet su kompozitoriaus gebėjimu atrasti asmenines išraiškas. Jai buvo svarbi muzikos istorija, kurioje kūrinys vertinamas ne dėl savo vietos toje ar kitoje chronologijoje, toje ar kitoje mokykloje, o dėl savo imanentinės vertės. Taigi, jos modernumo samprata nebuvo susijusi su laiko dimensija. Šia labai individualia samprata ji giliai paženklino savo mokinius, ir tai, matyt, vienintelis dalykas, kuriuo Mokytojas galėtų iš tiesų didžiuotis, ir kartu vienintelis patyrimas, kurį Mokinys savo ruožtu gali perduoti ateinančioms kartoms.

Pagyrimas kaip pedagoginio poveikio priemonė

Laura DUBOSAITĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Tyrimo tikslas: pagyrimo taikymo pamokoje / paskaitoje analizė. Tyrimo uždaviniai: įvertinti pagyrimų taikymą Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) Muzikos fakulteto specialybės paskaitose, aptarti įvairius gyrimo taikymo pedagoginėje praktikoje aspektus, pateikti mokytojams rekomendacijas, kaip efektyviau girti. Tyrimo objektas: pagyrimas ir jo taikymas paskaitoje / pamokoje. Tyrimo metodai: literatūros analizė, apklausa.
Pagyrimo fenomeną tyrė nemažai užsienio mokslininkų (Jere Brophy, Paulas C. Burnettas ir kt.), tačiau Lietuvoje dar pasigendama išsamesnių straipsnių ar tyrimų šia tema, nors akivaizdu, kad ji yra labai aktuali kasdienėje pedagoginėje praktikoje.

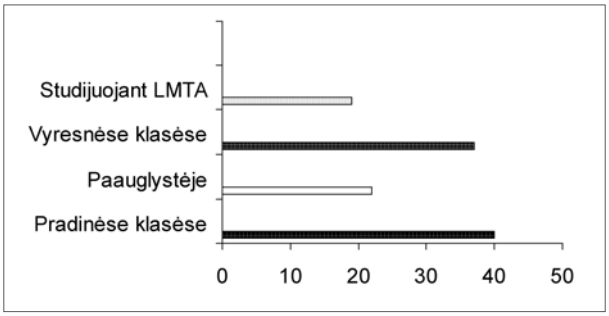
REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
pagyrimas, savivertė, kūno kalba, mokinys.

Siekdami paveikti mokinių mokymosi rezultatus, mokytojai naudoja daug įvairių poveikio būdų. Tačiau, kaip teigia Richardas I. Arendsas, „nebepakanka, kad mokytojai būtų vaikams geri ir juos mylėtų nei kad mokytų remdamiesi vien intuicija, asmeniniais polinkiais ar tradicine išmintimi. Dabartiniai mokytojai atsako už tai, kad jų mokymo būdai būtų veiksmingi“ (Arends 1998: 19).

Vienas iš pačių universaliausių skatinimo būdų yra pagyrimas. Nathanielio Leeso Gage'o ir Davido C. Berlinerio teigimu, „pagyrimas yra lengviausia ir natūraliausia motyvacinė priemonė, prieinama mokytojui“ (Gage, Berliner 1994: 296). Dauguma tyrimų, vertinančių mokytojo pagyrimo poveikį mokinių elgesiui ir mokymuisi, yra atlikti su mokyklinio amžiaus mokiniais. Tyrimų, kuriuose būtų vertinama, kiek ir kaip pedagogai giria studentus, juolab studijuojančius muzikos specialybes, labai trūksta. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos fakultete atlikta studijuojančių studentų apklausa buvo siekiama išsiaiškinti, kaip dažnai studentai yra giriami specialybės pamokose, kokį poveikį jiems turi pagyrimas. Apklausoje dalyvavo 104 įvairių kursų, mokymosi pakopų (nuo bakalauro iki doktorantūros) ir specialybių Muzikos fakulteto studentai.

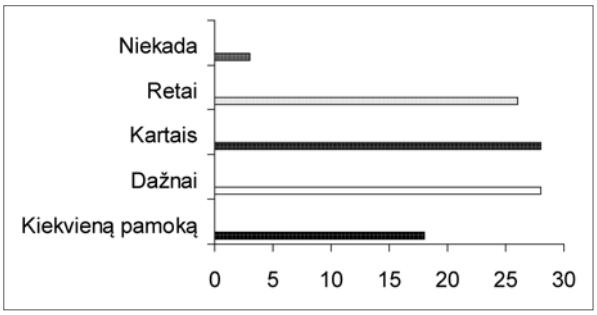
Ši apklausa atskleidė, kad dažniausiai mokiniai buvo giriami pradinėse ir vyresnėse (10–12 kl.) klasėse, o studijuojantys aukštosiose mokyklose yra giriami rečiausiai, paly-

ginti su kitais amžiaus tarpsniais. Studijas kaip laikotarpį, kuriuo buvo dažniausiai giriami, nurodė tik 19 iš 104, t. y. tik apie 18 % apklausoje dalyvavusių studentų (1 pav.).



1 pav. Pagyrimų kiekio priklausomybė nuo amžiaus

44 % studentų nurodė, jog yra giriami dažnai ar net kiekvienos specialybės paskaitos metu, o 56 % studentų teigė, kad giriami tik kartais, retai ar iš viso nėra giriami (2 pav.).



2 pav. Pagyrimų dažnumas specialybės paskaitoje

Šie duomenys rodo, kad didesnė studentų dalis stokoja pagyrimų iš savo pedagogų.

Remiantis Williamo L. Hewardo tyrimu, galima išskirti keletą priežasčių, kodėl pedagogai savo darbo metu retai giria besimokančiuosius:

1. Kai kurie mokytojai nerimauja, kad dažnai giriami mokiniai ateityje tikėsis būti giriami ar kitaip skatinami. Mokiniai turi norėti mokytis dėl vidinių priežasčių. Judy Cameron, atlikusi 145 eksperimentinių tyrimų analizę, padarė išvadą, kad nėra jokių mokslinių įrodymų dėl žalingo atlygio poveikio vidinei mokinio / studento motyvacijai (Cameron, Pierce 1996: 39–51).

2. Kai kurių mokytojų nuomone, gyrimas užims per daug mokymui skirto laiko. Vis dėlto gyrimas yra viena svarbiausių ir efektyviausių mokymo formų, ypač tarp mažesnius akademinius pasiekimus turinčių mokinių.
3. Kai kurie mokytojai mano, kad girti yra nenatūralu, nes peikimas daug greičiau sustabdo netinkamą elgesį, o giriant tinkamai besielgiantį mokinį, jo elgesys nuo to nesikeičia.
4. Daugelio mokinių pagyrimo ir mokytojų dėmesio vertas elgesys lieka nepastebėtas, nes mokytojai yra linkę labiau atkreipti dėmesį į trukdantį mokinį (Heward 2004).

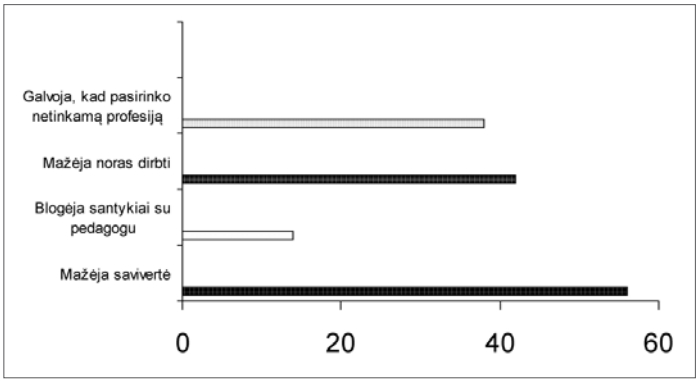
Tai, kad studentus pedagogai giria rečiausiai, palyginti su kitomis besimokančiųjų amžiaus grupėmis, sunku paaiškinti kuo nors kitu, kaip tik netinkama pedagogų nuostata, nes studijuojantieji aukštojoje mokykloje yra gabiausi, labiausiai motyvuoti ir daugiausia profesijos lygmeniu pasiekę nei jaunesnių amžiaus grupių mokiniai.

Pagyrimų dažnumas gali stipriai paveikti mokinio elgesį ir jo mokymosi pasiekimus. Nuolat giriamam mokiniui gali atrodyti, kad jis viską jau yra išmokęs ir nebereikia daugiau stengtis, todėl per dažnas gyrimas kartais gali ir pakenkti jo tolesniam tobulėjimui. Tačiau kitas kraštutinumas, kai mokinys beveik niekada nesulaukia pagyrimo iš mokytojo, nėra sveikintinas reiškinys, nes dažnai pagyrimas yra vienintelis atlygis per pamoką už mokinio pastangas siekiant rezultato.

Giriant galima vadovautis tokia taisykle: kuo veikla yra naujesnė, sudėtingesnė, neįprastesnė ir kelia mokiniui daugiau streso, neigiamų emocijų, tuo dažniau reikėtų jį girti, o įgavus pasitikėjimo savo jėgomis, kai mokinys pajunta, kad jam pradeda sektis, girti rečiau. Tuomet pagyrimas bus tinkamai taikomas: veiklos pradžioje palaikys teigiamas emocijas sunkiame mokiniui etape ir taip garantuos reikiamą veiklos efektyvumą, o veiklos pabaigoje taps atlygiu už ilgalaikes ir sudėtingas pastangas, nes teks ilgiau padirbėti, kol jo sulauks.

Tačiau tyrimai rodo, kad pagyrimų retai kada būna per daug, dažniausiai jų per mažai. Pasak Jere'io Brophy, didesnėse klasėse, „jei mokytojas giria kas 5 minutes, vidutiniškai konkretus mokinys yra pagiriamas tik kas 2 valandas" (Brophy 1981: 10). Paulo C. Burnetto atliktame tyrime net „91 procentas apklaustų mokinių norėjo būti giriami dažnai ar kartais" (Burnett 2002: 7).

Kokia didelė neigiama įtaka daroma mokiniui, kai pedagogas jo ilgą laiką negiria, atskleidė ir atliktos apklausos rezultatai. Net 54 % studentų nurodė, kad taip mažinama jų savivertė, 40 % studentų mažėja noras dirbti, o 36 % jų pradeda manyti, jog pasirinko netinkamą profesiją. Vadinasi, pagyrimų trūkumas paskaitose gali versti studentus permąstyti savo profesinį pasirinkimą ir net paskatinti nutraukti studijas (3 pav.).



3 pav. Ilgalaikio pagyrimų trūkumo paskaitose pasekmės

Akivaizdu, kad mokytojai turi mokėti pagirti tada, kai reikia, ir tiek, kiek reikia. Pajausti, kaip tai atlikti tinkamai, gali padėti pedagoginė intuicija bei jautrumas mokinio poreikiams.

Apklausoje paauglystė (5–9 kl.) buvo išskirta kaip laikotarpis, kuriame mokytojai linkę kur kas mažiau girti mokinius. Galbūt taip yra ir dėl kartais pasitaikančios neadekvačios paauglių reakcijos į pagyrimus. Mokytojams, prieš viešai pagiriant paauglį, nederėtų pamiršti, kad kai kuriose paauglių grupėse geras mokymasis nėra vertybė. Pasak Aldonos Vaičiulienės, „priklausyti bendraamžių grupei paauglystės metais yra svarbiau nei bet kuriuo kitu amžiaus tarpsniu“ (Vaičiulienė 2004: 79). Žinant, koks reikšmingas paaugliams yra aukštas statusas jų socialinėje grupėje, tampa aišku, kodėl kai kurie paaugliai nepalankiai vertina bendraamžių akivaizdoje mokytojų jiems išsakomus pagyrimus. P. C. Burnettui atlikus tyrimą paaiškėjo, kad „69 procentai mokinių nenorėjo viešo gyrimo dėl vėliau prasidedančių bendraamžių patyčių, priekabių ir menkinimo“ (Burnett 2002: 7). Daug tyręs šį gyrimo aspektą P. C. Burnettas teigia, kad „dauguma pradinių klasių mokinių nori būti giriami viešai, o vyresni mokiniai nori būti giriami asmeniškai“ (Burnett 2001: 17). Taigi paaugliams pagyrimus reikėtų sakyti asmeniškai, kai negirdi draugai, ar pateikti juos raštu aplinkiniams neskelbiant šios informacijos pobūdžio.

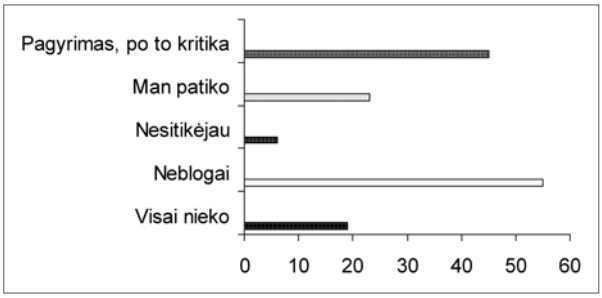
Mokytojas turi mokėti pagirti mokinį įvairiais būdais: viešai, privačiame pokalbyje, raštu ar kalbėdamas su tėvais. Labai svarbu gebėti įvertinti, kuris iš tų būdų konkrečioje situacijoje ir konkrečiam mokiniui tuo metu yra labiausiai priimtinas. Kaip pagyrimas bus mokinio suvoktas ir kaip jį paveiks, gali priklausyti ir nuo pagyrimo formuluotės. Sunku konkrečiai nurodyti, kaip turėtų skambėti kokybiškas pagyrimas, nes tai gali priklausyti nuo daugelio aplinkybių, tačiau reikia atkreipti dėmesį į dažniausias giriant daromas klaidas.

Viena iš pasitaikančių klaidų yra negatyvios reikšmės žodžių vartojimas. Kai sakome mokiniui, kad jis pagrojo „neblogai" ar „visai nieko", lyg ir bandome išreikšti teigiamą nuomonę apie jo grojimą. Vis dėlto iš šių žodžių galima įžvelgti bandymą pasakyti, kad padaryta tik kiek geriau nei blogai. Dažnai mes taip priprantame prie tokių pagyrimų, kad jie mums nebeatrodo netinkami, tačiau pritaikę tokius pat darybos principus ne tokiems įprastiems mūsų ausiai pagyrimams iš karto suvokiame jų absurdiškumą (pvz.: „Tu šiandien nebjauriai atrodai"). Todėl labai svarbu giriant vartoti tik teigiamą prasmę turinčius žodžius, kurie atspindėtų tikrąją pagyrimo esmę – sakyti tai, ką kitam būtų malonu išgirsti.

Dar keisčiau nuskamba tokie pagyrimai: „Tu mane nustebinai, net nesitikėjau, kad taip gali". Nors taip lyg ir išreiškiamas susižavėjimas pasiektais rezultatais, tačiau kartu galima įžvelgti ir susidariusią neigiamą nuomonę apie giriamojo gebėjimus, todėl tokie pagyrimai taip pat nevartotini. Kita dažna giriančiųjų klaida yra pagyrimo nukreipimas ne į giriamąjį, o į giriantįjį. Tokie pagyrimai dažniausiai pradedami žodžiais „Man patiko..." arba „Aš manau..." Žinoma, tie, kurie giria, dažniausiai būna autoritetingi savo dalyko žinovai, kurių nuomonė yra svarbi, vertinga ir vertinama, tačiau toks giriančiojo susireikšminimas gali daryti stiprų poveikį giriamajam – siekti ne gerų veiklos rezultatų, bet bandyti įtikti autoritetui. Taip formuluojami pagyrimai skatins mokinį įtikti pedagogui, o ne ugdyti savitą skonį, išskirtinumą, unikalumą, todėl giriant labai svarbu kalbėti apie giriamojo pasiekimus, jo veiklos rezultatus ar asmenines savybes, taip skatinant visa tai dar labiau tobulinti.

Kartais pedagogai, nenorėdami pergirti mokinio, girdami dar išsako ir kritiką. Ritos Žukauskienės nuomone, „tokie teiginiai keičia bendravimo pobūdį nuo teigiamo į neigiamą ir iš tikrųjų nėra pagyrimas" (Žukauskienė 1996: 205). Tokio tipo pagyrimas netenka pagrindinės savo prasmės – to, kuo jis daro poveikį mokiniui, t. y. skatinimo per gerąją informaciją. Kritika gali padėti tobulėti, bet ji nesuteikia tokio džiaugsmo ir pasididžiavimo jausmo kaip kad pagyrimas, todėl negali jo pakeisti tuomet, kai mokytojui svarbu sukelti teigiamas mokinio emocijas. Be to, netgi kritiką galima pateikti kaip pagyrimą. Tereikia rasti, už ką pagirti, ką norėtumėte gerinti, o po to dar pridurti, kad patobulinus tam tikrus (kiekvienu atveju nurodant konkrečiai kokius) veiklos aspektus rezultatas bus dar geresnis. Kritikavimo pagiriant būdas mažina mokinių gynybiškumą, todėl taip pateikiama informacija yra labiau priimama ir noriau panaudojama nei ta, kuri išsakoma kritinėmis pastabomis ar priekaištais. Pamoka, kurioje vyrauja mokytis padedantis vertinimas, t. y. pagiriamasis grįžtamasis ryšys, visada bus daug naudingesnė už vien kritiniais vertinimais pagrįstą pamoką.

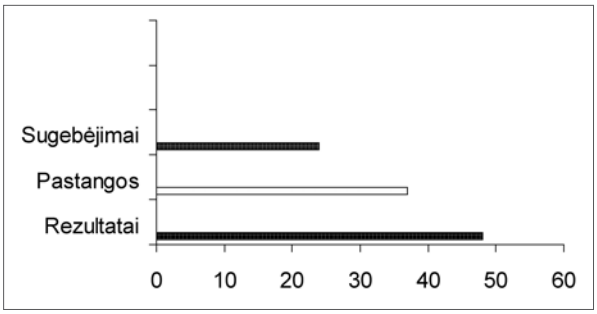
Atlikus apklausą išaiškėjo, kad netinkamos pagyrimų formuluotės labai paplitusios pedagoginėje praktikoje. Net 90 % studentų pažymėjo, kad jų pedagogai vartoja tokias formuluotes. Šioje diagramoje galima matyti LMTA studentų nurodytas dažniausiai pedagogų vartojamas netinkamas pagyrimų formuluotes (4 pav.).



4 pav. Netinkamų pagyrimų formuluočių dažnumas

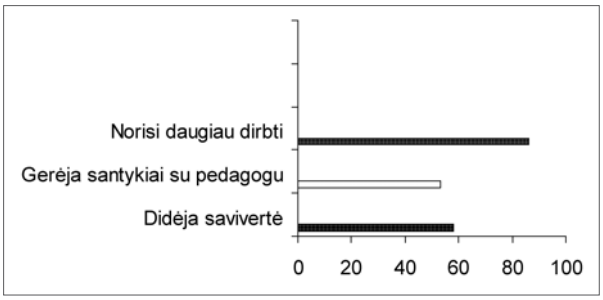
Mūsų visuomenėje yra įprasta dažniau girti už pasiektus rezultatus, todėl kai kurie mokiniai yra nuolat giriami, nors pastangų įdeda nedaug, ir dėl to išpuiksta, o kiti, mažesnių gabumų, kad ir kiek daug dirbtų, – beveik niekada nesulaukia pagyrimų. Taip pats pagyrimas yra nuvertinamas ir netenka savo galių. Labai svarbu, kad pedagogas nepraleistų progos pagirti mokinį už jo įdėtas pastangas ir taip sudarytų galimybę jam toliau tobulėti, tuo labiau kad ir P. C. Burnetto atliktas tyrimas rodo, jog „84 procentai mokinių norėjo būti giriami už pastangas“ (Burnett 2002: 7). Be to, kai mokytojai per daug dėmesio skiria rezultatams, jų mokiniai labai retai sulaukia pagyrimo. Iš tiesų, suvokus, kaip pagyrimas gali didinti mokinio mokymosi motyvaciją, gerinti mokytojo ir mokinių tarpusavio santykius, palaikyti aukštą veiklos efektyvumą, būtų svarbu pačiam mokytojui taip organizuoti mokymo procesą, kad mokinys kiekvienoje pamokoje patirtų pagyrimo džiaugsmą, o ne pasyviai laukti, kada susidarys palanki situacija pagirti. Juk, anot Vitalijos Lepeškienės, „bene svarbiausias uždavinys, kurį gali atlikti mokykla, – suteikti vaikams pasiekimo, pasisekimo džiaugsmą“ (Lepeškienė 1996: 13).

Kai kurie pedagogai taip pat vengia girti mokinius už jų sugebėjimus, būdo savybes ir pan. Manoma, kad tokie pagyrimai irgi gali būti naudingi, nes padeda mokiniui suvokti savo teigiamas puses ir žinoti, kam jis yra gabus. Tai didina pasitikėjimą savimi, skatina skirti daugiau dėmesio ir laiko tuos mokytojo išskirtus gabumus lavinančiai veiklai. LMTA studentų apklausos rezultatai rodo, kad studentai per mažai yra giriami už jų sugebėjimus ir pastangas, o labiausiai vyrauja į rezultatus nukreipti pagyrimai (5 pav.).



5 pav. Giriamos sritys

Nereikia pamiršti, kad labai lengva papulti į ydingą ratą: kai mokytojas yra nepatenkintas mokinio rezultatais, mokinys patiria neigiamas emocijas, mažėja jo noras mokytis, ir tai sukelia dar didesnį mokytojo nepasitenkinimą. Pedagogai, specialiai parinktomis užduotimis ar keliamais tikslais sudarantys galimybę mokiniui pelnyti pagyrimą, išnaudoja teikiamą pagyrimo galią ir taip užtikrina ne tik gerus mokinio mokymosi rezultatus, bet ir malonią, draugišką mokiniui pamokos atmosferą. Net 85 % LMTA studentų teigė, kad po to, kai buvo pagirti, jiems norėjosi daugiau dirbti. Vadinasi, pedagogo pagyrimas labai stipriai paveikia mokinių mokymosi motyvaciją (6 pav.).



6 pav. Pagyrimų poveikis

George'as Isaacas Brownas teigia, jog „akivaizdu, kad nėra intelektualaus išmokimo, kurio nelydėtų tam tikri jausmai, ir nėra jausmų, kur nedalyvautų protas" (Brown 1990: 2). Vadinasi, siekdami gerų mokymosi rezultatų pedagogai turi sukurti palankų emocinį klimatą. Sue Cowley manymu, „skatinimų taikymas mokytojui padeda palaikyti gerus santykius su vaikais ir taip lengviau pasiekti, kad mokiniai gerai mokytųsi"

(Cowley 2006: 108). Kad gyrimas gerina jų santykius su pedagogu, pažymėjo ir 51 % apklausoje dalyvavusių LMTA studentų.

Daugiau pagyrimų reikia ir jautresnės psichikos, labiau užsisklendusiems, intravertiškiems, nerimastingiems mokiniams. Jiems pagyrimai padeda greičiau atsipalaiduoti, pasijusti saugesniems pamokoje, lengviau užmegzti kontaktą su pedagogu, todėl visada reikia girti, kai pastebime, kad mokinys nusiminęs, išsigandęs, įsitempęs ar nepatenkintas. Pastebėta, kad ypač daug pagyrimų reikia žemos savivertės mokiniams. Jiems pagyrimai tampa vienu iš būdų, padedančių atgauti prarastą savivertę. Net 56 % LMTA studentų mano, kad, giriant pedagogui, jų savivertė didėja.

Iki šiol dar retokai taikoma viena iš pagyrimo atmainų – savęs gyrimas. Šio tipo pagyrimai ypač aktualūs pedagogikoje. Mokinys mokytojo yra nuolat vertinamas, todėl laikui bėgant gali susiformuoti netinkama priklausomybė nuo to vertinimo, t. y. mokinys neskatinamas būti savarankiška, turinčia savo nuomonę ir požiūrį asmenybe, o tik stebėti mokytojo reakcijas pamokos metu ir stengtis suprasti, kas jam patinka ir tinka, o kas ne. Patys mokiniai neišmoksta savęs girti, tam juos turi paskatinti mokytojas, po gerai atliktos užduoties paklausdamas: „Kaip tu manai, kodėl tau pasisekė tai padaryti?“ Taip skatiname mokinį save vertinti, savarankiškai mąstyti ir didžiuotis savo pasiekimais nepriklausomai nuo kitų nuomonės. R. Žukauskienės teigimu, „savęs pagyrimo modeliavimas yra geriausia mokymosi priemonė, nes vaikas daugiausia išmoksta pamėgdžiodamas kitus“ (Žukauskienė 1996: 205). Todėl mokytojas irgi galėtų vaiko akivaizdoje pagirti pats save, taip parodydamas teigiamą pavyzdį.

Pagyrimo daromą poveikį galima sustiprinti ir tinkamai priderinta kūno kalba. Sakant pagyrimą veido išraiška turėtų būti maloni, reikėtų priartėti prie giriamojo asmens ir žiūrėti jam į akis. Psichologas Donas E. Hamachekas teigia, kad „palaikydami akių kontaktą turime daugiau galimybių įrodyti, jog sakome teisybę“ (Želvys 2007: 34). Taip pat rekomenduojama užimti tokią padėtį, kad giriančiojo ir giriamojo akys būtų viename lygyje. Ypač tai aktualu mokytojams, dirbantiems su jaunesnio amžiaus vaikais, nes dėl ūgio skirtumo „iš aukštai“ sakomi pagyrimai psichologiškai suvokiami kaip autoritetingi, svarūs, bet mažiau asmeniški ir ne tokie nuoširdūs. Pagyrimo poveikį sustiprins ir lietimas, rodantis pritarimą ar palaikymą. Tai gali būti apkabinimas ar rankos paspaudimas. Žinoma, kartais pagyrimu gali tapti ir mokytojo palankus linktelėjimas, šypsena, skirta mokiniui, ar net mirktelėjimas, bet siekiant didesnio poveikio yra labai svarbu, kad mokinys žinotų, už ką konkrečiai yra giriamas. Taip mokiniui nurodomos teisingo elgesio gairės ir jis žino, kokie jo pasiekimai sulauks pelnyto atlygio. Todėl pati paveikiausia pagyrimo forma yra ta, kai žodžiais yra nusakoma visa tai, kas, pedagogo manymu, yra verta pagyrimo.

Siekiant kuo efektyvesnio pagyrimo, reikia atsižvelgti į daugelį aspektų. Ar pagyrimas iš tiesų duos laukiamų rezultatų, gali priklausyti nuo daugelio veiksnių: giriamojo asmenybės, amžiaus, paties giriančiojo ypatumų, statuso, tarpusavio santykių, pagyrimų dažnumo ir pan. Visada didesnį poveikį turi netikėtas pagyrimas. Netikėtumo momentas gali būti susietas tiek su laiku, tiek su pateikimo forma, tiek su pagyrimo turiniu. Yra tokių pagyrimų, kurių žmogus neužmiršta visą gyvenimą, ir akivaizdu, kad jie labai stipriai paveikia jo elgesį, sprendimus ir pasiekimus.

Įteikta 2015 01 22
Priimta 2015 10 30

LITERATŪRA

Arends, R. I. *Mokomės mokyti*. Vilnius: Margi raštai, 1998.
Brophy, J. Teacher praise: a functional analysis. *Rewiev of Educational Research*, 1981, Vol. 51, p. 5–32.
Brown, G. I. *Human Teaching for Human Learning.* New York: The Viking Press, 1990.
Burnett, P. C. Elementary students' preferences for teacher praise. *Journal of Classroom Interaction*, 2001, Vol. 36(1), p. 16–23.
Burnett, P. C. Teacher praise and feedback and students' perceptions of the classroom environment. *Educational Psychology*, 2002, Vol. 22(1), p. 5–16.
Cameron, J.; Pierce, W. D. The debate about rewards and intrinisic motivation: Protests and accusations do not alter the results. *Review of Educational Research,* 1996, Vol. 66, p. 39–51.
Cowley, S. *Mokymo klinika.* Vilnius: Tyto alba, 2006.
Gage, N. L.; Berliner, D. C. *Pedagoginė psichologija.* Vilnius: Alma littera, 1994.
Hamachek, D. E. *Encounters with Others*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.
Heward, W. L. The Power of Teacher Praise [interaktyvus]. *Utah Special Educator*, 2004. Prieiga per internetą: < http://essentialeducator. org/?p-3028 > [žiūrėta 2013 08 28].
Lepeškienė, V. *Humanistinis ugdymas mokykloje.* Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996.
Vaičiulienė, A. *Paauglio psichologija.* Vilnius: Presvika, 2004.
Želvys, R. *Bendravimo psichologija.* Vilnius: Margi raštai, 2007.
Žukauskienė, R. *Raidos psichologija.* Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996.

Praise as an Instrument of Pedagogical Leverage

SUMMARY. Praise is a form of encouragement of students that is most commonly used in pedagogy. The standing recommendation is to avoid any words carrying a negative connotation when giving praise, not to link praise with criticism, to explicitly state what the student did correctly, to direct praise to the person who is being praised, to give praise more frequently for the efforts made rather than results achieved, and to strengthen the effect of the praise with the correct body language. It is also extremely important to properly assess factors that determine the frequency of giving praise and to encourage students to praise themselves. Teachers should organise the teaching process so as to provide their students with the opportunity to experience success in class and to consolidate such good practices with praise.

A survey of students of the Faculty of Music of the Lithuanian Academy of Music and Theatre was taken in order to find out how often students were praised in class and how they were affected by praise given by their teacher. The survey included 104 students of the Faculty of Music of various ages, from different study stages (from Bachelor's to Doctor's programmes) and majors.

The data of the study revealed that students were less likely to receive praise than any other age group; praise that students received was usually outcome-centred, while teachers often used incorrect wording when giving praise. Praise given by teachers was discovered to have a strong impact on the students' desire to work, their self-esteem and the relationship with their teacher, while the lack of praise even made them doubt the selection of their profession.

KEYWORDS: wording of praise, frequency of praise, impact of praise on the student, praise and self-esteem, praise and body language, self-praise.

Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovės sutartis: teatro atnaujinimo viltys ir utopijos

Šarūnė TRINKŪNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Šioje publikacijoje pateikiama neskelbta Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovės sutartis (1912). Ši pirmoji teatrinė sutartis lietuvių teatro istorijoje buvo pirmasis lietuvių teatro mėginimas suformuoti profesionaliais pagrindais veikiantį scenos meno kolektyvą – išrasti ir įteisinti pelno paskirstymo sistemą (o kartu – įtvirtinti naują uždirbančio teatrinės veiklos dalyvio statusą), apibrėžti vidinės teatro kolektyvo hierarchijos struktūrą (direkcija-valdyba – režisūra – artistų trupė), reglamentuoti ligi tol stichiškus (t. y. tik supratingumu ir gera valia grįstus) teatro trupės narių tarpusavio santykius: sukurti jų įnašo ir naudos, įsipareigojimų ir teisių, atsakomybių ir privilegijų modelį. Tačiau po metų, pasibaigus šios sutarties galiojimo terminui, tapo aišku, kad viltys dėl teatro profesionalizacijos neišsipildė: Bendrovė negavo pelno (jos nariai beveik nieko neuždirbo), numatyta vidinio trupės narių pavaldumo tvarka ir sukurta pareigų pasidalijimo sistema galiojo tik teoriškai, t. y. sklandaus kūrybinio bendradarbiavimo idėja buvo tik utopija. Bendrovė sutarties nebeatnaujino, nors veikė iki pat Pirmojo pasaulinio karo pradžios.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: teatras, teatro kritika, teatro bendrovė, sutartis, profesionalizacija, pelnas, teatro santykių reglamentacija, repertuaro politika, utopija, profesinė kvalifikacija.

Priešistorė

XX a. 1-ojo dešimtmečio antroje pusėje lietuvių entuziazmas dėl nacionalinio teatro veiklos legitimacijos ėmė slūgti. Teatrinėje lietuvių kultūroje formavosi ir pamažu stiprėjo kritiškos savirefleksijos srovė: inertiškai besikartojanti ir kokybiškai neatsinaujinanti scena vis labiau atrodė nebepakankama. Netrukus, regis, beveik niekas nebeabejojo nacionalinio teatro egzistencijos formų revizijos ir pertvarkos būtinybe. Tad nenuostabu, kad pirmajam jubiliejui – 1909 m. rugpjūčio 15–16 d. Vilniuje planuojamam pirmojo viešo lietuviško spektaklio Lietuvoje (1899 m. Palangoje suvaidintos Antano Vilkutaičio-Keturakio komedijos „Amerika pirtyje“) dešimtmečio paminėjimui – lietuvių scenos mėgėjai ruošėsi ne tik kaip šventei, bet ir kaip posėdžiui-diskusijai apie tolesnės raidos perspektyvas: „svarbiausia yra suvažiavus susiprasti, išdirbti šiokias tokias taisykles,

įsteigti teatro biurą arba nariais įsirašyti į jau esamas teatro įstaigas, sutvarkyti artistų santykius su kits kitu, įsimanyti kokį gyvenimo būdą, tarp autorių ir artistų iš vienos pusės, ir draugijų ir antreprizos iš antros, ir t. t.", – rašė Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis, įtakingiausias ano laiko lietuvių teatro veikėjas (Landsbergis 1909: 2).

Šventinis „suvažiavimas" teatro problemų, žinoma, neišsprendė. Jis tik darsyk – ir tiesiog prikišamai – parodė, kad, apgailestavo *Viltis*, „tokio teatro kaip lenkų, latvių, igaunių ir kitų tautų, mes dar neturime" (Po teatro jubiliejaus 1909: 1), ir todėl prasidėję „susipratimo" ir bent jau „šiokių tokių taisyklių išdirbimo" projekto svarstymai turi tęstis dar intensyviau. Jie tęsėsi. O juose vis ryškiau kristalizavosi scenos meno *profesionalizacijos* kaip vienintelės galimybės „turėti tokį teatrą, kaip kitų tautų" idėja. Į klausimą, „kas gi toliau?", tąsyk mėginusios atsakyti *Lietuvos žinios* rašė: „Jeigu mes norime, kad teatras nestovėtų ant vietos arba, kas dar baisiausia, nevirstų balaganu, turime sutverti artistų kuopą, kuri pilnai atsiduotų teatro ir scenos reikalams [pabr. – *Š. T.*]" (M. S. 1909: 2).

Ši idėja, matyt, pasirodė patraukli ir gana reali. Neilgai trukus prasidėjo teatrui „pilnai atsidavusios" trupės „tvėrimo" istorija.

Pirmiausia Vilniuje (kuris jau buvo tapęs lietuvių teatrinio gyvenimo centru) susibūrė jungtinių scenos meno pajėgų kolektyvas: dvi atskirai veikusios trupės – Lietuvių savitarpinės pašalpos draugijos vaidintojų kuopa ir prie „Rūtos" klubo įsikūręs Vilniaus lietuvių artistų mėgėjų būrelis – 1910 m. rugsėjo 20 d. susijungė į Vilniaus lietuvių artistų sąjungą. Šito, paaiškėjo, nepakako: po nepilnų dvejų metų, 1912 m. liepos 19 d., visuotinis susirinkimas nutarė pakoreguoti Sąjungos egzistavimo modelį ir ją, atnaujintą, oficialiai įteisinti – „įsteigti tam tikrą legališką naują artistų bendrovę, kuri turėtų savo finansus, atskaitomybę, nuo nieko nepriklausytų ir turėtų savo fondą, kurį gale sezono artistai pasidalintų tarp savęs" (Maknys 1972: 281). Netrukus šio projekto iniciatoriai – Liudas Gira, Kazys Alyta ir Antanas Rucevičius – pateikė svarstyti naujojo teatrinio darinio reguliaminą. Jį priėmus, buvo įsteigta Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovė ir 1912 m. spalio 8 d. notaro Serdiukovo kontoroje vieneriems metams pasirašyta jos *sutartis*[1].

Ši pirmoji teatrinė sutartis lietuvių teatro istorijoje buvo pirmasis mėginimas suformuoti profesionaliais pagrindais veikiantį nacionalinio scenos meno kolektyvą. T. y. ji ženklino pastangą: 1) įteisinti naują pelną nešančios teatrinės veiklos ir pelną gaunančio (uždirbančio) teatrinės veiklos dalyvio sampratą; 2) apibrėžti vidinės teatro kolektyvo hierarchijos (direkcijos-valdybos – režisūros – artistų trupės ryšių) struktūrą;

1 Ši sutartis buvo išspausdinta. Tačiau ilgą laiką spausdintas jos variantas buvo laikomas dingusiu (Maknys 1972: 281). Šiuo metu šis leidinukas yra rastas ir saugomas Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje (Vilniaus lietuvių dramos artistų bendrovė. 1912–1913, A. 22.923).

3) reglamentuoti ligi tol stichiškus, neprognozuojamus, tik supratingumu ir gera valia grįstus teatro trupės narių tarpusavio santykius: sukurti jų įnašo ir naudos, įsipareigojimų ir teisių, atsakomybių ir privilegijų modelį.

Ir visgi: ar ši sutartis veikė, ar ji iš tikrųjų ką nors pakeitė, kur nors pakreipė?

Istorija

Pasirašiusi sutartį, Bendrovė susitarė su „Rūta"[2] ir entuziastingai pradėjo savo istoriją.

Šis entuziazmas, regis, turėjo pagrindo. Bendrovės debiutas – 1912 m. spalio 20 d. suvaidinta Vilniaus lietuvių artistų sąjungos anksčiau jau vaidinta ukrainiečių autoriaus Ivano Togobočnio melodrama „Iš meilės" (rež. A. Rucevičius) – nuskambėjo kaip viltingas pažadas: „pradžiugino tikrai artistiškas šios pjesės atlikimas [pabr. – *Š. T.*]" (P. R. 1912: 4); maloniai nustebino „artistai, kurie parodė nepaprastai daug gabumo ir atsidėjimo [pabr. – *Š. T.*]" (K. 1912: 4), – formulavo kritika, solidariai palaikydama naująją nacionalinio teatro iniciatyvą[3].

Bendrovė, atrodo, stengėsi atsilyginti už palaikymą – nenuvilti. Tiesa, paskesnę savo veiklą ji organizavo susitelkdama ne tiek į „artistiško gabumo ir atsidėjimo" ugdymo, t. y. teatrinės edukacijos, reikalus, kiek į *repertuaro politiką*. Ji, žinoma, neišgalėjo suformuoti absoliučiai originalaus repertuaro ir norom nenorom turėjo naudotis jau sukauptais „lietuviškųjų vakarų" dramaturgijos archyvais, iš kurių, regis, mėgino sudaryti skirtingus skonius tenkinančią sceninių istorijų kolekciją (statė populiariųjų lenkų Józefo Korzeniowskio ir Zygmunto Przybylskio komedijas, 1912–1913 m. perinscenizavo G. Landsbergio-Žemkalnio dramatizuotą Christopho von Schmido romantinės meilės apysaką „Genovaitė", Dviejų Lietuvaičių socialinę melodramą „Dumblynė", Jano Kamińskio operetę „Kaminkrėtys ir malūnininkas", Vinco Nagornoskio-Nagurinausko istorinę-herojinę pjesę „Živilė, duktė Karijoto", etc.). Kita vertus, nuo pat savo egzistencijos pradžios Bendrovė aktyviai rūpinosi lietuvių teatro repertuaro plėtra: jos nariai vertė užsienio dramaturgiją (šioje srityje daugiausia pasidarbavo Jonas Strazdas-Jaunutis ir L. Gira), taip pat – pabrėžtina – patys bandė kurti (1912 m. Bendrovės repertuare atsirado Pijaus Mičiulio kabarė „Piktžolių trejanka", 1913 m. – to paties P. Mičiulio socialinė melodrama „Erškėčių taku" ir dvi K. Alytos komedijos: „Ant bedugnės krašto" bei

2 Bendrovė pasižadėjo vaidinti dukart per savaitę ir sutiko iš „Rūtos" gauti 20 rb už premjerą ir 10 rb už pakartotą spektaklį; „Rūta" pasižadėjo leisti naudotis visa materialine savo baze – sale, dekoracijomis, butaforija, etc., taip pat padengti visas Bendrovės pastatymų išlaidas.

3 „Iš meilės" pasakojo interkonfesinės meilės istoriją apie žydaitę Sorę, kuri dėl meilės perėjo į katalikų tikėjimą (tapo Mare), nutraukė ryšius su savo šeima, ištekėjo už mylimo kataliko, bet, jo apvilta, gyvenimą baigė tragiškai – pasikorė (Togobočnij 1911).

„Tarnas padėjo“, 1914 m. – L. Giros istorinė melodrama „Kerštas“). O įdomiausia ir turbūt novatoriška buvo tai, kad, stengdamasi atnaujinti repertuarą, Bendrovė – sąmoningai ar visiškai netyčia – ieškojo ir aktualesnio, efektingesnio, labiau provokuojančio teatro variantų. T. y. kartkartėmis ji bandė būti drąsi ir skandalinga: štai 1912 m. gruodžio 31 d. parodytas P. Mičiulio kabarė „Piktžolių trejanka“ buvo, atrodo, pirmasis lietuvių scenoje estradinio aktualijų teatro mėginimas ir „ypačiai daug triukšmo sukėlė“ (Būtėnas 1940: 85)[4]; 1913 m. vasario 2 d. įvyko L. Giros išverstos Włodzimierzo Perzyńskio komedijos „Iškrikusi sesuo“ – miesčioniškos patriarchalinės visuomenės normas demaskuojančios pjesės – premjera, kurią kritika pasitiko kaip „mūsų scenoj pageidautiną naujieną“ (P. R. 1913: 2), nors suabejojo dėl pernelyg atviros spektaklio erotikos – dėl to, kad jame „mūsų artistai įvedė naujieną labai aiškiai bučiuoties“ (K. 1913: 4)[5]; 1914 m. kovo 6 d. rampos šviesą išvydo pikantiška istorinė-erotinė L. Giros melodrama „Kerštas“, kurioje, kaip jos recenzijoje rašė G. Landsbergis-Žemkalnis, „nesimpatiškai metėsi akysna pilnas maištas nedorybės ir kūniško goštumo“ (Landsbergis 1913: VI)[6].

Ši intriguojančio repertuaro taktika, regis, pasiteisino. Bendrovei lyg ir sekėsi. Vis dėlto praėjus pirmiesiems jos veiklos metams – pasibaigus sutarties galiojimo terminui – ėmė aiškėti, kad ne viskas buvo taip, kaip atrodė. Visų pirma 1913 m. lapkričio 5 d. įvykusiame visuotiniame Bendrovės susirinkime buvo paviešinti menki, veik niekiniai metinio jos pelno rezultatai, t. y. galutinai *išsisklaidė* uždarbio iš teatro – o kartu ir teatro kaip profesijos / amato įtvirtinimo – viltis[7]. Žinoma, tai nuvylė: „Juk daugelis, bevaikščiodami į repeticijas, yra daugiau išleidę iš savo kišenės, negu užsidirbę“,– truputį vėliau rašė *Vairas* (L. N. 1914: 19). Bendrovė neatlaikė ir ėmė skilti; jos ateitis pakibo ant plauko: tomis pačiomis sąlygomis toliau sutiko dirbti tik 9 „bendrovininkai“, kiti – L. Gira (kuris, sakoma, tebepyko dėl „Piktžolių trejankoje“ jo – o tiksliau, jo redaguojamos *Vilties* – adresu švystelėtos ironijos: dėl asilo, vienoje spektaklio scenoje išbliovusio redakcijos adresą),

4 „Piktžolių trejankos“ veiksmas vyko kaip savotiškas satyrinių replikų aktualiais politikos, socialinio gyvenimo, tautinių Vilniaus bendrijų tarpusavio komunikacijos, lietuvių kultūros, teatro, „užkulisinio“ teatro gyvenimo, etc. klausimais montažas.

5 „Iškrikusi sesuo“ pasakojo savaip feministinę istoriją apie Marę, kuri, savo „dorybingos“ šeimos prievarta ištekinta, vieną dieną drįso mesti nemylimą vyrą, didžiuliam savo „dorybingos“ šeimos pasipiktinimui pradėjo atvirai gyventi su senu turtuoliu, o jam mirus atsisakė jo paliktų turtų ir, nusprendusi pačios rankų darbu pelnytis duoną, savo „dorybingos“ šeimos buvo apšaukta pamišėle ir verta tik „bepročių ligoninėn uždaryti“ (Perzinskis 1913: 89).

6 „Kerštas“ pasakojo moteriška savo galia vyrams spekuliuojančios kunigaikštaitės Lėlos keršto už paniekintą meilę istoriją, o tiksliau – (melo)dramatizavo nekontroliuojamų instinktų, geismų, svaigulių liūne klimpstančių herojų santykius (Gira 1910).

7 Paaiškėjo: Bendrovė turėjo pajamų 900,92 rb, o išlaidų – 783,89 rb; atėmus numatytus atsiskaitymus, artistams pasidalyti liko 60 rb (daugiausia uždirbo K. Alyta: jo veikla buvo įvertinta 55 markėmis, o už tai jis gavo 6,86 rb) (Maknys 1972: 285).

J. Strazdas-Jaunutis, Pijus Adomavičius, Bronė Girienė, Vincas Česnulevičius, Adolfas Vėgėlė ir kt. – pasitraukė ir, prisiglaudę prie Šv. Mikalojaus bažnyčios, įkūrė „Naująją lietuvių artistų kuopą". Netrukus prasidėjo nemažą šurmulį Vilniuje sukėlęs viešas santykių aiškinimasis: matyt, turėdamas omenyje Bendrovės „išdavikus", A. Rucevičius garsiai prabilo apie „kai-kuriuos atšalusius narius" – apie tuos, kurie ilgainiui „pradėjo repeticijas apleisti, rolių nesimokyti, o buvo ir tokių, kad ir vaidinti atsisakydavo" (Rucevičius 1913: 2); po poros mėnesių Buvusi artistė pabėgėlius iš Bendrovės jau piktokai išvadino „maištininkais", „nenuoramomis" ir „kivirčininkais" (Buvusi artistė 1914: 2); „maištininkas" A. Vėgėlė atsikirto: Bendrovėje „jis tol darbavosi, kol nebuvo ten didelių artistų, direktorių ir kitokių „činų", kurie dideliais meno žinovais ir nepaprastais artistais įsivaizdinę, ėmėsi su niekuo nesiskaityti, visur savo „aš" dėdami, savaip šeimininkaudami", ką „sunku jau buvo toliau kęsti" (Vėgėlė 1914: 2); jam pritarė J. Strazdas-Jaunutis: „Bendrovėje buvau tol, kol buvo galima sugyventi su šulais" (Strazdas 1914: 2). Taigi 1914 m. pradžioje tapo visiškai akivaizdu, kad Bendrovė – kaip ir visos kitos ligi jos veikusios lietuvių teatro trupės – neįstengė pažadinti profesinės savo narių atsakomybės jausmo. T. y. lietuvių teatro veikėjų pastangos oficialiai – sutartimi – reglamentuoti vidinius trupės santykius, kitaip sakant, sukurti vienokią ar kitokią darbų / pareigų pasidalijimo sistemą ir tokiu būdu užtikrinti sklandžią kūrybinio bendradarbiavimo eigą, buvo tik teorinės pastangos: graži, bet tik *utopija*.

Vis dėlto Bendrovė ryžosi tęsti savo veiklą. Dar 1913 m. pabaigoje ji išplatino oficialų pareiškimą apie planuojamą persiorganizavimą ir pakvietė „visus, kam rūpi Vilniaus lietuvių teatro reikalai ir kas galėtų aktyviai prie jo prisidėti, vaidinti šią žiemą [pabr. – *Š. T.*]" (Vilniaus kronika 1913: 2); operatyviai (per mėnesį) persiorganizavusi – priėmusi 10 naujų narių, išsirinkusi naują valdybą, pratęsusi ankstesnį susitarimą su „Rūta", Bendrovė paskelbė, kad „gyvuoja kaip gyvavus" (Rucevičius 1914: 2), ir nors sutarties nebeatnaujino, pradėjo antrąjį savo sezoną. Reikia pripažinti, kad pradėjo ji labai ambicingai – tarytum demonstruodama praėjusių metų nesantarvės užgrūdintą „kovinę dvasią": 1914 m. kovo 22 d. pakvietė į J. Strazdo-Jaunučio išversto Jerzy'io Żuławskio „Mirtų vainiko" premjerą – spektaklį, po kurio ne vienas nusistebėjo: „pasirodyti tokiame veikale, kame dramos veikimo branduolys glūdi dvasios pergyvenimuose, giliausiuose sielos vingiuose, reikia nemaža drąsos ir apskaitymo savo jėgų" (Vilniuje 1914: 2); 1914 m. gegužės 10 d. suvaidino įmantrią ekstravagantiškojo „młoda-polsk'ininko" Stanisławo Przybyszewskio pjesę „Sniegas".

Tiesa, Bendrovė nebesuspėjo pasitikrinti – pateisinti arba išsižadėti – savo ambicijų. „Sniegas" buvo paskutinis jos spektaklis: prasidėjęs karas užbaigė jos istoriją...

Postistorija

„Lietuviškųjų vakarų“ teatro istorikas Vytautas Maknys neabejoja: Bendrovė buvo „iš lietuviškųjų vakarų išaugęs pirmasis profesionaliais pagrindais veikęs teatrinis kolektyvas“, kuris padėjo tvirtą pamatą profesionalaus lietuvių teatro radimuisi (Maknys 1997: 100).

Vis dėlto paskesnė lietuvių teatro raida – priešingai – liudijo, kad Bendrovė iš esmės pasiliko profesionalaus lietuvių teatro formavimosi istorijos nuošalėje: nelėmė, nepaveikė, nepakreipė jos. Akivaizdu: Bendrovė neįvertino *profesinės aktoriaus / aktorės kvalifikacijos* ugdymo ir kėlimo svarbos, t. y. savo reguliamine niekaip nesureagavo į rūpestį, kurį dar 1909 m. mėgino sužadinti Antanas Smetona, kalbėdamas apie tai, kad „juk negalima dorai vaidinti tik įsižiūrėjus į sceną ir pamačius kitus vaidinant; be mokyklos ir gabus žmogus gali pražudyti savo talentą“ (Smetona 1909: 1). Kitaip sakant, Bendrovė puoselėjo, kaip paaiškėjo, utopišką *savaiminio* teatro trupės persikvalifikavimo – palaipsnio savaiminio profesionalios scenos radimosi ir jos tapsmo meninio / meniško veiksmo vieta – idėją. Šia prasme Bendrovės istoriją užbaigė ne prasidėjęs Pirmasis pasaulinis karas, bet karo metais netikėtai išjudėję produktyvesni, racionalesni, efektyvesni profesionalaus teatro kūrimosi procesai: 1916 m. Peterburge privačia Juozo Vaičkaus iniciatyva ėmusi veikti teatro mokykla ir po poros metų iš ją išėjusių jaunuolių susiformavusi, nors ir minimaliai, bet vis dėlto kvalifikuota J. Vaičkaus teatro trupė nebepaliko jokių šansų atgimti Bendrovei ir „bendroviškai“ utopijai apie profesionalios scenos gimimo savaimingumą. Tad visiškai dėsninga, kad netgi tie Bendrovės nariai, kurie po jos iširimo ir toliau praktikavo teatrą – dalyvavo Vilniuje prie Lietuvių draugijos nukentėjusiems dėl karo šelpti įsikūrusios Dramos Sekcijos ar Maskvos bei kitų Rusijos miestų lietuvių teatro mėgėjų veikloje, o vėliau pamėgino įsitraukti į besikuriančios profesionalios lietuvių scenos procesus, neatlaikė ir turėjo kapituliuoti: jie priklausė jau būtajam – save išsėmusiam, išnaudojusiam – nacionalinio teatro istorijos laikui.

VILNIAUS LIETUVIŲ DRAMOS ARTISTŲ B-VĖS SUTARTIS.

Vilniaus mieste. Tūkstantis devyni šimtai dvyliktais metais spalių 8 dieną. Žemiau pasirašiusieji: Bronius Žilinskis, Stefanija Kasperskaitė, Marė Paškevičienė, Rapolas Paškevičius, Antanas Rucevičius[8], Elena Rucevičienė[9], Kazys Alyta[10], Jonas Zaviša, Teopilas Juodvalkis, Jonas Rinkevičius[11], Jonas Strazdas[12], Adolpas Vėgė-

8 Antanas Rucevičius (1880–1949) XIX a. pab.–XX a. pr. aktyviai dalyvavo draudžiamoje kultūrinėje lietuvių veikloje: priklausė Suvalkijoje veikusiai slaptai „Artojų draugijai", bendradarbiavo lietuvių spaudoje, organizavo lietuviškos spaudos gabenimą ir platinimą, dalyvavo slaptųjų „lietuviškųjų vakarų" sąjūdyje. 1902 m. įstojo į Kazanės pramonės mokyklą. Nuo 1905 m. gyveno Vilniuje; dalyvavo „Vilniaus kanklių", vėliau – Lietuvių savitarpinės pašalpos draugijos ir „Rūtos" teatro trupių veikloje: organizavo, vaidino, režisavo. Pirmojo pasaulinio karo metais priklausė Lietuvių draugijos nukentėjusiems dėl karo šelpti Dramos sekcijai, 1919 m. – Vilniaus lietuvių teatro studijai (vad. Konstantinas Glinskis). 1918 m. drauge su bendraminčiais įsteigė knygų leidybos bendrovę „Švyturys"; nuo 1945 m. dirbo Pedagoginės literatūros leidykloje.

9 Elena Kasperskaitė-Rucevičienė (1886–1983) gyveno Vilniuje ir vertėsi siuvimu bei siuvinėjimu. 1905 m. susipažinusi su A. Rucevičiumi, įsitraukė į lietuviškojo teatro veiklą ir tapo viena aktyviausių Vilniaus artisčių; 1913 m. išvertė lenkų dramaturgo Zenono Parvio pjesę „Smuklė".

10 Kazys Alyta (1881–1942) 1905 m. grįžo iš Rusijos (čia 1901–1905 m. tarnavo Rusijos imperijos kariuomenėje: buvo Kronštato tvirtovės artilerijos puskarininkis) ir aktyviai įsitraukė į Vilniaus lietuvių kultūrinį gyvenimą: dalyvavo teatro organizavimo veikloje, daug vaidino (žymiausias jo vaidmuo – karalius Mindaugis 1908 m. balandžio 27 d. Vilniuje pastatytoje istorinėje Juliuszo Słowackio dramoje „Mindaugis, Lietuvos karalius"), bandė režisuoti, rašyti ir versti pjeses. 1915 m. baigė Peterhofo praporščikų mokyklą ir tarnavo 22-ajame Sibiro pulke, 1917–1918 m. – 7-ajame Sibiro mirties batalione. 1918 m. savanoriu įstojo į Lietuvos kariuomenę. 1920 m. jam buvo suteiktas kapitono, 1924 m. – majoro laipsnis. 1925 m. baigė Aukštuosius karininkų kursus. 1925–1937 m. buvo Lietuvos kariuomenės pulkininkas leitenantas. 1942 m. Jonavoje buvo nužudytas.

11 Jonas Rinkevičius (1887–1958) nuo 1898 m. gyveno Vilniuje ir aktyviai dalyvavo kultūrinėje lietuvių veikloje. 1905 m. pradėjo spaustuvininko ir leidybininko karjerą (1912 m. išleido almanachą *Švyturys*, 1913–1914 m. leido žurnalą *Vaivorykštė*, išleido keletą grožinės literatūros veikalų). 1915–1917 m. dirbo Petrograde, Voroneže vadovavo Lietuvių draugijos nukentėjusiems dėl karo šelpti spaustuvei. 1918 m. drauge su bendraminčiais įsteigė knygų leidybos bendrovę „Švyturys", 1919 m. perkėlė ją į Kauną. 1944 m. emigravo iš Lietuvos; nuo 1949 m. gyveno JAV.

12 Jonas Strazdas-Jaunutis (1886–1972) nuo 1900 m. gyveno Vilniuje, dirbo Aleksandro Daukšos ir Stanisławo Filiberto Fleury fotoateljė bei Juozapo Zavadskio spaustuvėje, taip pat aktyviai įsitraukė į pogrindinę kultūrinę lietuvių veiklą (pvz., buvo lietuviškųjų Trijų Karalių eitynių narys); vėliau energingai dalyvavo XX a. pr. kultūrinių Vilniaus draugijų ir pirmųjų nacionalinio teatro trupių veikloje: dainavo choruose, vaidino, režisavo, organizavo, rašė, vertė ir adaptavo pjeses (populiariausia jo pjesė buvo pagal Mariją Rodziewiczówną parašyta drama apie lietuviškos spaudos draudimo laikus „Sugrįžo" (1914)). 1911 m. su tėvu Kazimieru ir kolega Alfonsu Vėgėle Vilniuje įsteigė spaustuvę („Strazdo ir Vėgėlės spaustuvė"). 1911–1914 m. leido ir redagavo tęstinį teatro žurnalą *Teatras*, kuriame spausdino originalią ir verstinę dramaturgiją. Pirmojo pasaulinio karo metais dalyvavo Lietuvių draugijos nukentėjusiems dėl karo šelpti Dramos sekcijos, 1919 m. – Vilniaus lietuvių teatro studijos

lė, Vincas Česnulevičius, Pijus Adomavičius[13], Juozas Marcinkevičius, Sofija Moisiejevienė[14], Antanas Norvaiša, Liudas Gira[15], Bronė Girienė, Mykolas Sleževičius[16],

(vad. K. Glinskis) veikloje. 1919 m. persikėlė į Kauną. 1920 m. tapo Lietuvių meno kūrėjų draugijos Dramos Vaidyklos aktorių trupės nariu, bet netrukus iš ten pasitraukė, nors teatro nepamiršo: vaidino ir režisavo mėgėjų scenoje. 1924 m. išvyko į JAV ir Niujorke atidarė knygyną „Švyturys", tačiau po metų jį likvidavo ir grįžo į Lietuvą. 1928–1944 m. dirbo Kauno „Spindulio" bendrovės spaustuvėje. Parašė plačius atsiminimus apie XX a. pr. Vilniaus lietuvių kultūrinę veiklą „Kronikiniai atsiminimai apie lietuvių tautinio teatro ir choro atsiradimą Vilniuje ir jų vystymąsi ligi 1918 m. pabaigos" (saugomi LMTKM).

13 Pijus Adomavičius (1888–1978) 1911–1914 m. mokėsi Vilniaus muzikos mokykloje. Nuo 1912 m. vadovavo „Rūtos" draugijos chorui. 1914–1920 m. (su pertrauka) Sankt Peterburgo konservatorijoje studijavo kompoziciją; dėstė muziką miesto mokyklose, vadovavo lietuvių chorams. 1921–1924 m. buvo Kauno „Dainos" draugijos mišraus choro vadovas. 1924 m. Kaune įkūrė operetės trupę ir jai vadovavo. 1924–1946 m. buvo Valstybės teatro Kaune administratorius. 1946–1951 m. dirbo Kauno muzikinio teatro režisieriaus padėjėju. Sukūrė kūrinių chorams, harmonizavo lietuvių liaudies dainų.

14 Sofija Užumeckaitė-Moisiejevienė (1862–1962) nuo 1894 m. gyveno Vilniuje. XIX a. pab.–XX a. pr. dalyvavo draudžiamoje kultūrinėje lietuvių veikloje, vėliau aktyviai įsitraukė į kultūrinių Vilniaus draugijų teatro trupių gyvenimą: organizavo, vaidino, dirbo kaip choreografė (reikšmingiausias choreografinis jos darbas – lietuviškų vestuvių choreografija 1909 m. Didžiajam Jubiliejui atnaujintoje G. Landsbergio-Žemkalnio „Birutėje"). Po Pirmojo pasaulinio karo gyveno Šiauliuose, vėliau – Kaune; audė tautines juostas, gamino tautines lėles.

15 Liudas Gira (1884–1946) 1901–1905 m. mokėsi Vilniaus kunigų seminarijoje, bet kunigu netapo. Nuo 1905 m. aktyviai dalyvavo kultūriniame Vilniaus lietuvių gyvenime: dirbo pirmųjų lietuviškų laikraščių (*Vilniaus žinių*, *Lietuvos ūkininko*, *Vilties*) redakcijose, rašė ir vertė pjeses (žymiausia originali jo pjesė – istorinė melodrama „Kerštas" (1910)), vaidino ir režisavo kultūrinių Vilniaus draugijų teatro trupėse (1910 m. baigė prie Vilniaus muzikos mokyklos veikusius dramos kursus), 1911–1912 m. redagavo literatūros almanachą *Švyturys*, 1913–1914 m. – pirmąjį lietuvių literatūros žurnalą *Vaivorykštė*. 1918 m. – Vilniaus karo komendantas ir savanorių būrio vadas, 1919 m. – Krašto apsaugos ministerijos Žvalgybos skyriaus vadovas Kaune (jo vadovaujamas skyrius likvidavo peoviakų rengiamą perversmą). 1922–1926 m. buvo Valstybės teatro direktorius, 1927–1929 m. – Radijo tarybos vadovas, 1926–1936 m. – Švietimo ministerijos Knygų leidimo komisijos sekretorius. Visą laiką aktyviai bendradarbiavo kultūrinėje lietuvių spaudoje; rašė poeziją, dramas, kritikos straipsnius (tarp jų ir apie baltarusių, ukrainiečių, rusų, čekų literatūrą). 1938–1939 m. buvo Lietuvių rašytojų draugijos pirmininkas. 1940 m. – SSSR okupuotos Lietuvos Liaudies seimo atstovas; kaip seimo delegatas Maskvoje dalyvavo SSSR AT sesijoje, kuri įteisino Lietuvos aneksiją. 1940–1941 m. buvo LSSR švietimo komisaro pavaduotojas. 1941 m. pasitraukė į Rusiją; 1942–1944 m. buvo 16-osios Lietuviškosios divizijos kapitonas. 1945 m. sunkiai sirgdamas grįžo į Vilnių. 1946 m. jam buvo suteiktas LSSR Mokslų akademijos akademiko vardas.

16 Mykolas Sleževičius (1882–1939), 1902–1907 m. studijuodamas teisę Odesos universitete, įsitraukė į kultūrinę-politinę lietuvių veiklą. 1907 m. sugrįžo į Lietuvą ir apsistojo Vilniuje: dirbo teisme, vėliau – advokato padėjėju, nuo 1913 m. – advokatu; aktyviai dalyvavo kultūriniame Vilniaus lietuvių gyvenime: dirbo lietuviškų laikraščių redakcijose, 1908 m. su bendraminčiais įsteigė lietuvių klubą „Rūta", vaidino „Rūtos" ir kt. Vilniaus lietuvių teatro trupėse, mėgino režisuoti (prisidėjo prie labiausiai pavykusio XX a. pr. lietuvių spektaklio – Juliuszo Słowackio „Mindaugio, Lietuvos karaliaus" (1908) – režisūros: atsisakius G. Landsbergiui-Žemkalniui, pabaigė jį režisuoti). 1917 m. drauge su bendraminčiais įkūrė Lietuvos socialistų liaudininkų demokratų partiją ir tapo aktyviu politiku;

Bronė Biržiškienė[17] ir Genovaitė Sapkauskaitė[18], padarė šią pilną bendrų sutartį štai kame:

1) Augščiau paminėtieji asmens inkūrė Vilniuje teatrams rengti bendrovę, vardu **„Vilniaus Lietuvių Dramos Artistų Bendrovė“** su tikslu steigti dramatiškus ir šiaip jau spektaklius, kaip Vilniuje, taip ir kituose miestuose ir provincijoje.

2) Ši sutartis padaryta vieniems metams nuo dienos inkūrimo.

3) Sudėtinis Bendrovės kapitalas siekia dviejų šimtų dvidešimties rublių, sudėtų visų narių lygiomis dalimis, tai yra po 10 rub. kiekvienas[19]. Jeigu reikalinga būtų padidinti kapitalas, tai jį sudeda taip-pat visi nariai lygiomis dalimis. Be kapitalo visi nariai dalyvauja Bendrovės dalyke savo triusu ir už Bendrovės dalykų stovį atsako visu savo turtu.

4) Bendrovės dalykus veda ir tvarko Valdyba-Direkcija, susidedanti iš šių narių: direktoriaus Kazio Alytos, vice-direktoriaus Mykolo Sleževičiaus, kasininko Antano Rucevičiaus, sekretoriaus Jono Strazdo ir režisieriaus Liudo Giros[20].

5) Direkcijos narių teisės ir priedermės šios: direktorius veda visą dalyką, susineša su valdžia, policija ir kitais valdininkais, gina Bendrovės reikalus teisme, nuomoja butą, samdo tarnautojus ir darbininkus, ingija inventorių, daro ir Bendrovės vardu pasirašo ant visokios rušies sutarčių, kontraktų, sąlygų, reikalų, aktų, ingaliojimų, paduoda prašymus, pranešimus, skundus ir visokius kitokius popierius, gauna leidimus, žinias, laiškus ir pinigus. Vice-direktorius yra direktoriaus padėjėjas ir pildo visas direktoriaus priedermes, jeigu direktorius serga arba neesti Vilniuje, bet kiekvieną kartą tokiuose atsitikimuose turi ingalioti jį kiti Direkcijos nariai. Kasininkas prižiūri Bendrovės kasą, bilietų pardavinėjimą ir veda pinigų apyskaitą, pinigus gi turi padėti jis kokiam-nors Vilniaus Banke

1918–1926 m. ėjo įvairias atsakingas pareigas Lietuvos Respublikos valdymo struktūrose. Po 1926 m. perversmo dirbo advokatu.

17 Bronislava Šėmytė-Biržiškienė (1879–1955) 1898 m. baigė Vilniaus gimnaziją. 1906–1907 m. studijavo gamtos mokslus P. Lesgafto aukštuosiuose kursuose Sankt Peterburge. Dalyvavo kultūrinėje XX a. pr. Vilniaus lietuvių veikloje. 1915–1922 m. dėstė Vilniaus lietuvių mokytojų kursuose ir lietuvių gimnazijoje. 1921–1922 m. buvo Laikinojo Vilniaus lietuvių komiteto vicepirmininkė. 1922 m. persikėlė į Kauną ir aktyviai įsitraukė į moterų judėjimo veiklą: 1922–1926 m. buvo Kūdikių gelbėjimo draugijos pirmininkė, 1932–1938 m. vadovavo Vilniaus vadavimo sąjungos centro moterų sekcijai, 1932–1940 m. buvo Lietuvos moterų tarybos pirmininkės pavaduotoja (1934 m. – pirmininkė). 1944 m. pasitraukė iš Lietuvos; nuo 1949 m. gyveno JAV.

18 Genovaitė Sapkauskaitė – XX a. pr. Vilniaus amatininkė, skrybėlių kūrėja, aktyviai dalyvavusi ano laiko Vilniaus lietuvių teatro mėgėjų trupių (Vilniaus lietuvių savitarpinės pašalpos draugijos, „Vilniaus kanklių“, „Rūtos“ vaidintojų kuopų) veikloje; viena iš labiausiai patyrusių „lietuviškųjų vakarų“ teatro artisčių.

19 Tiesa, numatytas „sudėtinis Bendrovės kapitalas“ nebuvo sudarytas. Bendrovės nariai tiesiog nebuvo vienodai finansiškai pajėgūs: vieni galėjo įnešti 5 rb pajų (likusieji 5 rb turėjo būti išskaičiuoti iš būsimojo honoraro), kiti – mažesnį, dar kiti negalėjo visai.

20 Bendrovėje režisieriais taip pat dirbo M. Sleževičius, A. Rucevičius ir Pijus Mičiulis.

ant bėgančios sąskaitos dviejų parašais: jo, kasininko, ir direktoriaus. Pinigus gali paimti iš Banko tik abudu kartu, kasininkas ir direktorius. Sekretorius veda Bendrovės kanceliariją, užrašinėja protokolus, sustato veikimo apyskaitas ir atlieka kitus rašto darbus. Režisierius parenka vaidinimui veikalus, išdalina artistams roles, rūpinasi veikalų vaidinimu ir juos režisuoja. Scenos intaisymu, dekoracijomis, kostiumais ir kitu Bendrovės turtu rūpinasi Direkcija.

6) Sergant arba kur išvažiavus vice-direktoriui, kasininkui, sekretoriui ir režisieriui, pavaduotojus jiems renka visuotinas narių susirinkimas.

7) Pelnu visi nariai naudojasi proporcijonališkai savo darbui. Darbą apkainoja Direkcija, tiegi nariai, kurie liktų nepatenkinti Direkcijos apkainojimu, gali pasiskųsti visuotinajam susirinkimui. Pelnas išduodamas nariams kaip būna padaryta apyskaita. Apyskaita gi turi būti padaryta du kartu per metus: gale žiemos sezono – nuo rugsėjo pirmos dienos iki kovo pirmos dienos – ir gale vasaros sezono – nuo kovo pirmos dienos iki rugsėjo pirmos dienos. Beto kiekvienas Bendrovės narys kokiu nori laiku gali pats patikrinti kasą, turto ir visą Bendrovės dalykų stovį. Nuostolius padengia visi nariai lygiomis dalimis.

8) Nė vienas narys, kol veikia ši sutartis, neturi teisės dalyvauti kitoje panašioje bendrovėje nė savo triusu, nė pinigais.

9) Jeigu kuris-nors narys panorėtų atsitraukti iš Bendrovės, tai savo pajų ir savo pelno dalį jis gali gauti iš Bendrovės kasos tik sezono gale, kaip bus padaryta apyskaita.

10) Jeigu kuris-nors iš narių numirtų, tai jo pajus ir pelno dalis išduodama jo tikriems inpėdiniams tokiu pat būdu, kaip parodyta septintam punkte.

11) Jeigu kuris-nors iš narių peržengtų kame-nors šią sutartį, kiti nariai turi teisę pašalinti tokį narį iš Bendrovės, jo gi pajus ir pelno dalis lieka Bendrovės naudai.

12) Likviduoti Bendrovės dalykus galima visokiu laiku, susitarus visiems nariams, arba bent jų didžiumai.

(Toliau eina parašai).

Ši sutartis užtvirtinta pas notarą Serdiukovą Vilniuje
1912 metais spalių 8 dieną, akto No 15137.
Miesto Valdyboje įrašyta į bendrovių ir sutarčių knygas
1912 metais spalių 12 d., po No 21338.

REGULIAMINAS

§ 1. Visus Bendrovės reikalus veda įsteigėjų išrinktas ir notarijaliai patvirtintas direktorius.

§ 2. Be to scenos metų pradžioj visuotinasai B-vės susirinkimas išrenka dar pagalbon direktoriaus pavaduotoją, iždininką ir sekretorių administratyviniams B-vės reikalams vesti; taip-pat bent du režisieriu dailės darbams prižiūrėti, kurie visi sudaro Bendrovės Valdybą arba Direkciją.

§ 3. Direktorius, taip lygiai ir jo pavaduotojas, kasininkas ir sekretorius renkami slaptu balsavimu, režisieriai renkami atviruoju balsavimu, aklemacijos būdu; režisieriai gali būti renkami ir iš jau išrinktųjų slaptuoju balsavimu Direkcijos narių.

§ 4. Direkcijos pareigos: a) derėties ir tarties vaidinimų reikalais su kitomis draugijomis ir žmonėmis; b) tvarkyti ir prižiūrėti visų vakarų ruoša; c) sustatyti vaidinimų repertuaras; d) skirstyti rolės artistams; e) skirstyti pelnas ir f) vesti vakarų ir visuotinas apyskaitas ir prižiūrėti Bendrovės turtą.

§ 5. Administratyvinės Direkcijos pareigos neapmokamos.

§ 6. Visus savo nutarimus Direkcija užrašo protokolų knygon.

Pastaba. Visos piniginės sąskaitos ir kvitai turi būti patvirtinti iždininko ir direktoriaus parašais; visi kiti vieši B-vės raštai, pranešimai ir t. t. – sekretoriaus ir direktoriaus parašais.

§ 7. Parinkdama repertuarą Direkcija visųpirma privalo turėti omenyje originalę gerą scenos literatūrą; ką dėl verstinių veikalų Direkcija, sekdama principą, jog ne teatras repertuarui, bet repertuaras teatrui, privalo žiūrėti ne to, kas yra nūdien išversta, bet kas turėtų būti išversta. Tuo tikslu prie Direkcijos ir po jos priežiūra sudaroma vertėjų komisija, kuri Direkcijos nutartus vaidinti svetimų literatūrų veikalus verstų iš svetimų kalbų[21]; tokiuo būdu trupai niekad nepristigs gerųjų Europos veikalų. Tos vertėjų komisijos išversti veikalai yra Bendrovės savastis: ji gali juos leisti, parduoti ir pasilaiko sau už jų vaidinimą onorarų[22] teisę. Onorarai, gaunami iš tų veikalų, eina per pusę Bendrovės kason, per pusę gi vertėjams.

§ 8. Roles skirsto režisierius, bet Direkcija tą paskirstymą patvirtina.

21 Vertėjų komisija nebuvo sudaryta.
22 Honorarų.

§ 9. Artistai, kurie būtų nepatenkinti rolių paskirstymu, gali režisieriaus paskyrimą apskųsti Direkcijai, jei ir Direkcijos nutarimas nepatenkintų, tuomet visuotinajam susirinkimui.

§ 10. Kiekvienas Bendrovės narys privalo vaidinti, neatsisakydamas, paskirtąsias jam roles.

§ 11. Atsisakyti nuo paskirtos rolės galima tik nurodžius Direkcijai svarbią priežastį.

§ 12. Bendrovės nariai privalo reguliariai ir punktualiai lankyti paskirtąsias jiems repeticijas. Visi Bendrovės nariai turi atsiminti, kad neregulumu jie daro dideliausią nuoskaudą savo draugams ir dailei.

§ 13. Artistai, ateidami jau į pirmąją repeticiją su suflerium, privalo taip mokėti roles, kad galėtų repetuoti atmintinai. Pirmoji repeticija privalo būti ne anksčiau, kaip už savaitės po rolių išdalinimo.

§ 14. Artistas, negalįs ateiti į repeticiją dėl svarbios priežasties, privalo apie tai išanksto pranešti režisieriui.

§ 15. Bendrovės nariai be Direkcijos žinios ir leidimo kitų ruošiamuose vaidinimuose dalyvauti negali.

§ 16. Direkcija turi teisę kviesti iš pašalės tam tikra sutarčia gastrolierius, taip-pat nepritenkančius vaidintojus ir statistus.

§ 17. Visi Bendrovės nariai į savo taisomuosius spektaklius ineina dykai, dalyvaujantieji gi spektakliuje turi teisę įsileisti dar vieną žmogų kiekvienas.

§ 18. Bendrovė taiso vaidinimus savitai arba, kviečiama, ir kitoms draugijoms tam tikra sutarčia.

§ 19. Vaidinimai skiriasi į du sezonu; žiemos sezonas nuo rugsėjo 1 dienos ligi užgavėnių ir vasaros sezonas nuo užgavėnių ligi rugsėjo 1 dienos.

§ 20. Pelnas iš vaidinimų skaitomas metams pasibaigus tarp B-vės narių proporcijonaliai jų pasidarbavimui B-vei.

§ 21. Apmokamuoju pasidarbavimu skaitosi: vaidinimas, režisavimas ir sufleravimas.

§ 22. Režisierius savo režisuojamame veikale, jei pats ir vaidina, už vaidinimą atskiros dalies negauna.

§ 23. Pelnas skirstomas šitokiais pamatais: pirmosios rolės gauna vieną pilnąją dalį (1) nuo kiekvieno vaidinimo, antrosios – 3/4, trečiosios – 2/4, išeinamosios rolės – 1/4; režisierius gauna pirmųjų rolių dalį, sufleris – antrųjų rolių dalį.

§ 24. Rolių klesifikaciją nusprendžia Direkcija.

§ 25. Dalis už vaidinimą skirstoma iš visos metų pelno sumos.

§ 26. 20% pelno iš vaidinimų atidedama metams pasibaigus bendrojon kason.

§ 27. Pinigai, inplaukę iš vaidinimų, po kiekvieno vaidinimo per pirmąsias dvi dienas turi būti sudėti bankan ant bėgamosios sąskaitos knygelės (na tekuščij sčiot), ant kurios pasirašo du direkcijos nariu: direktorius arba jo pavaduotojas ir kasininkas.

§ 28. Bendrovė turi savo bendrąją kasą B-vės reikalams: kostiumams, dekoracijoms, raštinės reikalams, kelionėms (gastrolėms) ir t. t.

§ 29. Bendroji kasa susidaro iš: 1) procentų nuo vaidinimo pelno, 2) onorarų ir vertėjų komisijos veikalų, 3) pinigų už cenzūruotųjų veikalų skolinimą kitoms vaidintojų kuopoms ir 4) kitokių pelnų, ne iš vaidinimo (pvz. aukų).

Pasarga. Bendrovė priima aukas taip-pat kostiumais, rekvizitais ir t. t.

§ 30. Metų pabaigoj Bendrovės apyskaita skelbiama vietos laikraščiuose.

Įteikta 2015 11 04
Priimta 2015 11 30

LITERATŪRA

Buvusi artistė. Nauja lietuvių vaidintojų kuopelė. *Lietuvos žinios*, 1914 sausio 26 (vasario 8), Nr. 21.
Būtėnas, J. *Lietuvių teatras Vilniuje 1900–1918*. Kaunas: Spaudos fondas, 1940.
Gira, L. *Kerštas*. Tragedija iš senovės laikų. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1910.
K. Teatras. Vilniaus „Rūtos" vakarai. *Viltis*, 1912 spalių 26 (lapkričio 8), Nr. 127(762).
K. Teatras. Vilniaus „Rūta". *Viltis*, 1913 vasario 6 (19), Nr. 15(802).
L. N. B-vė beirstanti. *Vairas*, 1914 vasario 20, Nr. 4.
Landsbergis-Žemkalnis, G. Teatro reikalais. *Viltis*, 1909 gegužės 3 (16), Nr. 50(235).
Landsbergis-Žemkalnis, G. Dramos veikalų ir jų pastatymo ant scenos rimtos kritikos stoka. *Teatras*, 1913, Nr. 13–15.
M. S. Kas gi toliau? *Lietuvos žinios*, 1909 rugpjūčio 26 (rugsėjo 8), Nr. 24.
Maknys, V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. T. 1. Vilnius: Mintis, 1972.
Maknys, V. *Teatro dirvonuose*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
P. R. Teatras. Iš meilės. *Lietuvos žinios*, 1912 spalių 25 (lapkričio 7), Nr. 126.
P. R. „Iškrikusi sesuo". *Lietuvos žinios*, 1913 vasario 12 (25), Nr. 18.
Perzinskis, Vl. *Iškrikusi sesuo*. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1913.
Po teatro jubiliejaus. *Viltis*, 1909 rugpjūčio 21 (rugsėjo 3), Nr. 96(281).
Po teatro jubiliejaus. *Viltis*, 1909 rugpjūčio 21 (rugsėjo 3), Nr. 96(281).
Rucevičius, A. Vilniaus lietuvių artistų Bendrovės visuotinas susirinkimas. *Lietuvos žinios*, 1913 lapkričio 14 (27), Nr. 135.
Rucevičius, A. Vilniaus lietuvių teatro reikalais. Viln. L. Art. Bendrovės paaiškinimas. *Viltis*, 1914 sausio 29 (vasario 11), Nr. 23.
Smetona, A. Mūsų teatras. *Viltis*, 1909 gegužės 6 (19), Nr. 51(236).
Strazdas-Jaunutis, J. Vilniaus liet. teatro reikalais. Atsakymas p. Buvusiai artistei. *Viltis*, 1914 vasario 11 (kovo 6), Nr. 43(991).
Togobočnij, I. Iš meilės. *Teatras*, 1911 rugsėjo ir spalių mėn., Nr. 2–3.
Vėgėlė, A. Vilniaus lietuvių teatro reikalais. Dėl naujosios lietuvių artistų kuopos Vilniuje. *Viltis*, 1914 vasario 8 (21), Nr. 32(980).
Vilniaus kronika. Lietuvių teatro reikalais. *Viltis*, 1913 gruodžio 5 (18), Nr. 144(931).
Vilniuje. „Mirtų vainikas". *Lietuvos žinios*, 1914 kovo 25 (balandžio 7), Nr. 65.

The Contract of the Vilnius Lithuanian Drama Artists Company: Hopes and Utopias of the Revival of Theatre

SUMMARY. The Contract of the Vilnius Lithuanian Drama Artists Company, signed at the office of the Vilnius notary Serdiukov in 1912, is considered to be the first theatre contract in Lithuanian theatre history. It came as a result of hard efforts to find a way out of the obvious crisis in the Lithuanian national theatre at the end of the 1910s (theatre as an art seemed to be desperately stuck in a cycle of amateur routines and was not progressing). The contract signalled the intention for establishing the first Lithuanian performing arts company on a professional base, i.e., it made attempts: 1) to devise and legitimate a system of profit distribution within troupe members (which meant introduction of an innovative concept of theatre activity as a profit-making activity); 2) to determine the inner hierarchy/subordination structure within the troupe (the board – the director – the actors); 3) to regulate theatre troupe members' operating relations that were until then absolutely uncontrolled and grounded just on good will and understanding (which meant fashioning a model of each participant's contributions and benefits, commitments and rights, responsibilities and privileges). However, these aspirations were not fulfilled: the Company did not make any profit that could be shared among its members as a salary for their theatre activity; the control system that was determined to regulate the inner relations and to secure the fulfillment of each participant's obligations, functioned only on a theoretical level, i.e., the idea of smooth creative collaboration leading towards a professional theatre turned out to be an utopia. The Company did not re-sign the Contract for the next year, though it existed as a troupe until the very beginning of the First World War.

KEYWORDS: theatre, theatre criticism, theatre company, contract, professionalisation, profit, regulation of theatre relations, repertoire politics, utopia, professional qualification.

Kronika. 2015

Leidiniai

MOKSLINIAI DARBAI, MOKSLINIŲ STRAIPSNIŲ RINKTINĖS

Mykolas Kleopas Oginskis. Sielos ir minčių tėvynė – Lietuva. Sud. Laima Budzinauskienė. ISBN 978-609-8071-28-3

Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Sud. Rūta Stanevičiūtė ir Rima Povilionienė. ISBN 978-609-8071-29-0

Donatas Katkus. *Apie muzikos būtį*. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. ISBN 978-609-8071-30-6

Liucija Drąsutienė. *Lietuvos fortepijono metodikos puslapiai. XX amžius*. ISBN 978-609-8071-31-3

Variacijos vieno profesoriaus tema. Eugenijus Ignatonis. Sud. Ramunė Kryžauskienė. ISBN 978-609-8071-25-2

Liaudies instrumentinė muzika: tradicija ir dabartis. Skiriama Liaudies instrumentų katedros 70-mečiui. Sud. Regina Marozienė. Mokslinės konferencijos pranešimų rinktinė. ISBN 978-609-8071-27-6

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XVI. ISSN 1392-9313

Ars et praxis. III. ISSN 2351-4744

Principles of music composing: Phenomenon of melody. XV. ISSN 2351-5155

FOLKLORO RINKTINĖS

Lingo rito tatato. Introduction to sutartinės Lithuanian polyphonic songs (su CD). ISBN 978-609-8071-32-0, ISMN 979-0-706210-62-9

Puponių kaimo dainos (su CD). Sud. Varsa Liutkutė-Zakarienė ir Jonė Žebrytė. ISBN 978-609-8071-22-1, ISMN 979-0-706210-58-2

Žemaičių dainininkė Morta Katkienė (su CD). Serija „Dainų karaliai ir karalienės“. Sud. Virginija Baranauskienė. ISBN 978-609-8071-26-9

NATOS

Osvaldas Balakauskas. *Šokių siuita*. Transkripcija fleitai ir fortepijonui. ISMN 979-0-706210-61-2

Vytautas Barkauskas. *„Blyksniai“ fortepijonui*. ISMN 979-0-706210-60-5

Arvydas Malcys. *Koncertas klarnetui ir kameriniam orkestrui* (klavyras). ISMN 979-0-706210-59-9

Sakralinė muzika. Duetai. Sud. Aušra Motuzienė. ISMN 979-0-706210-56-8

KITA

Tyliu balsu. Muzikologė Jūratė Gustaitė. Sud. Laima Budzinauskienė. ISBN 978-609-8071-23-8

Konferencijos

Tarptautinė etnomuzikologijos konferencija „Regioniniai muzikinio folkloro tyrimai“ (2015 m. gruodžio 2–4 d.)

15-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: melodijos fenomenas“ (2015 m. spalio 14–16 d.)

1-oji tarptautinė konferencija „Muzika ir garso dizainas kine bei naujosiose medijose. Patirtis ir iššūkiai“ (2015 m. spalio 1–3 d.)

39-oji LMTA metinė konferencija (2015 m. balandžio 15 d.)

Jaunųjų muzikologų konferencija-konkursas „Namai ir pasaulis“, skirta ilgamečiams Muzikos istorijos katedros dėstytojams doc. dr. Jūratei Gustaitei ir prof. dr. Jonui Bruveriui (2015 m. kovo 2 d.)

Disertacijos

Zita Abramavičiūtė. „Epilepsija sergančių asmenų socialinė įtrauktis taikant muzikos terapiją“. Socialiniai mokslai, edukologija (07 S). Mokslinė vadovė doc. dr. Vilmantė Aleksienė. Disertacija ginta Lietuvos edukologijos universitete 2015 m. gruodžio 11 d.

Goda Dapšytė. „Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai“. Humanitariniai mokslai, menotyra, teatrologija (03 H). Mokslinė vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė. Disertacija ginta Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2015 m. gruodžio 18 d.

Meno doktorantūros projektai

Indrė Baikštytė. „Pianisto akompaniatoriaus vaidmuo solisto meninėje veikloje: fiziologiniai ir psichologiniai aspektai“. Menai, muzika. Kūrybinės dalies vadovė prof. Irena Armonienė, tiriamosios dalies vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė, mokslinis konsultantas prof. dr. (hp) Alvydas Juocevičius. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2015 m. gruodžio 6 ir 8 d.

Jurgis Juozapaitis. „Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba“. Menai, muzika. Kūrybinės dalies meno vadovė prof. Jonė Kaliūnaitė, konsultantas prof. Petras Radzevičius, tiriamosios dalies vadovė doc. dr. Vytautė Markeliūnienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2015 m. birželio 15 ir 17 d.

Mykolas Natalevičius. „*Drone* stiliaus ir komponavimo aspektai“. Menai, muzika. Tiriamosios dalies vadovas prof. dr. Rimantas Janeliauskas, kūrybinės dalies vadovas doc. dr. Ričardas Kabelis. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2015 m. gruodžio 8 ir 9 d.

Žilvinas Smalys. „*Buffet versus Heckel*: dviejų fagoto sistemų sąveikos ir konfrontacijos“. Menai, muzika. Tiriamosios dalies konsultantė doc. dr. Judita Žukienė. Meno doktorantūros projektas gintas eksternu LMTA 2015 m. birželio 16 ir 17 d.

Balys Vaitkus. „Dinamikos fenomenas baroko muzikoje klavesinui“. Menai, muzika. Meno projekto kūrybinės dalies vadovė prof. Giedrė Lukšaitė-Mrázková, tiriamosios dalies vadovė prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2015 m. gruodžio 7 ir 9 d.

Magistro, bakalauro darbai

MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Brigita Jurkonytė. „Redukuotos medžiagos apraiškos XX–XXI a. meditatyviose ir motorinėse kompozicijose“ (darbo vad. doc. dr. Vytautė Markeliūnienė).

Rasa Murauskaitė. „Postmodernūs susidūrimai naujojoje muzikologijoje: dekonstrukcijos principo taikymas Valentino Bakfarko fantazijų Nr. 1, Nr. 2 ir intabuliacijos „Un gay bergier“ meninio teksto perskaitymui“ (darbo vad. dr. Laima Budzinauskienė).

TEATRO STUDIJOS

Magistro darbai

Rima Jūraitė. „Autorinės režisūros raiška klasikinėje operoje: Gintaras Varnas ir Eimuntas Nekrošius“ (darbo vad. doc. dr. Ramunė Balevičiūtė).

Aušra Kaminskaitė. „Kompleksiškumo samprata XX–XXI a. vaidybos sistemose“ (darbo vad. doc. dr. Ramunė Balevičiūtė).

Bakalauro darbai

Lina Japertaitė. „Lietuvių teatro kritikos pozicija 1982–2000 m. Vidos Savičiūnaitės atvejis“ (darbo vad. prof. dr. Rasa Vasinauskaitė).

Kamilė Žickytė. „Šiuolaikinis lietuvių moterų teatras: moters režisierės pozicija“ (darbo vad. doc. dr. Šarūnė Trinkūnaitė).

Lina Židonytė. „Scenografija, išplečianti režisūros galimybes: Jūratės Paulėkaitės indėlis Oskaro Koršunovo kūryboje“ (darbo vad. doc. dr. Ramunė Balevičiūtė).

ETNOMUZIKOLOGIJA

Magistro darbai

Daugailė Braziulytė-Glinskienė. „Katalikų liaudiškojo pamaldumo praktikos Žiežmarių apylinkėse: muzikinis aspektas“ (darbo vad. doc. dr. Rimantas Astrauskas).

Agota Zdanavičiūtė. „Alternatyvių sutartinių sklaida“ (darbo vad. prof. dr. Rytis Ambrazevičius).

Bakalauro darbai

Ieva Bublytė. „Suvalkijos regiono tradicinio smuikavimo ypatumai XX a.“ (darbo vad. doc. Evaldas Vyčinas).

Toma Čepaitė. „Gyvųjų ir mirusiųjų ryšys lietuvių dainuojamojoje tautosakoje: komunikacijos aspektas“ (darbo vad. prof. habil. dr. Daiva Vyčinienė).

Akvilė Vervečkaitė. „Gyvoji šokio tradicija: šokėjų ir muzikantų ryšys“ (darbo vad. doc. dr. Dalia Urbanavičienė).

Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija skirta prof. habil. dr. Algirdui Jonui Ambrazui už fundamentalius XX a. lietuvių muzikos tyrimus.

Vyriausybės kultūros ir meno premija skirta prof. dr. Rūtai Gaidamavičiūtei.

Onos Narbutienės premija skirta prof. dr. Jonui Vytautui Bruveriui už nuosekliai plėtojamas estetines idėjas ir kontekstų įvairovę knygoje *Lietuvių muzikos istoriniai kontekstai* (išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Vytauto Landsbergio premija skirta dr. Linai Navickaitei-Martinelli už inovacinius fortepijono atlikimo meno tyrimus knygoje *Piano Performance in a Semiotic Key. Society, Musical Canon and Novel Discourses* („Fortepijoninis atlikimas semiotine tonacija. Visuomenė, muzikinis kanonas ir neįprasti diskursai"; išleido „Semiotic Society of Finland").

Švietimo ir mokslo ministerijos padėka skirta Muzikos istorijos katedros absolventei Rasai Murauskaitei už puikų mokymąsi, aktyvią muzikologinę veiklą ir inovatyvius Lietuvos muzikos tyrimus.

Parengė *Paulina Nalivaikaitė*

Apie autorius

GODA DAPŠYTĖ (g. 1983) – teatrologė, scenos menų kritikė, dramaturgė. 2009–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje rengė disertaciją tema „Sovietinės cenzūros poveikis Lietuvos teatro diskurso raidai". Nuo 2003 m. publikuoja teatro ir šokio spektaklių recenzijas, įvairius straipsnius scenos menų klausimais, skaito pranešimus tarptautinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: įvairių istorinių periodų teatro cenzūra, XX a. teatro istorija, politinis teatras, diskurso teorija, šiuolaikinio teatro teorija ir praktika.
goda@theatreagency.lt

Prof. habil. dr. GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ su pagyrimu baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją. Daktaro disertaciją rengė Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje (vadovas prof. habil. dr. J. N. Cholopovas), o apgynė 1990 m. Vilniuje. 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą. 1996 m. gavo Saksonijos krašto Kultūros ir švietimo ministerijos stipendiją moksliniam darbui Vokietijoje. 2002 m. laimėjo *Oxford Colleges Hospitality scheme* stipendiją moksliniams tyrimams Jungtinėje Karalystėje. 2007 m. gavo DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) stipendiją tęsti mokslinius tyrimus Leipcigo universitete. Skaitė panešimus ir publikavo straipsnius Lietuvoje, Latvijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Gruzijoje, Ukrainoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Jugoslavijoje, Kinijoje, Italijoje, Suomijoje, JAV ir kt. Parengė ir išleido tris kolektyvines monografijas: *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis* (2007) ir *M. K. Čiurlionis: jo laikas ir mūsų laikas* (2013). Įsteigė žurnalą *Lietuvos muzikologija*, sudarė ir išleido 16 jo tomų; žurnalas rengiamas remiantis aukščiausiais mokslinių publikacijų standartais. Šiuo metu toliau rengia studijų vadovą *Muzikos kalba* (du tomai iš numatytų penkių išleisti 2003 ir 2006 m.). 2008–2013 m. G. Daunoravičienė buvo Lietuvos mokslo tarybos HSM komiteto narė.
daunora@gmail.com

LAURA DUBOSAITĖ – LMTA Pedagogikos katedros lektorė. 1993 m. baigė LMTA smuiko klasę, 1996 m. Vilniaus universitete įgijo psichologijos magistro laipsnį (pedagoginės psichologijos specializacija). Pagrindinės mokslinių interesų sritys – pedagoginė psichologija, muzikos pedagogika.
dubosaite@gmail.com

GIEDRĖ GABNYTĖ – pianistė, tarptautinių konkursų laureatė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos absolventė. 1999 m. baigė magistrantūros studijas ir įgijo pianistės solistės, kamerinio ansamblio dalyvės, pedagogės kvalifikacijas. Tais pačiais metais stažavo Zalcburgo aukštojoje muzikos ir vaizduojamojo meno mokykloje „Mozarteum" (Austrija). 2008 m. G. Gabnytė įgijo magistro diplomą Vilniaus pedagoginio universiteto Kultūros ir meno edukologijos institute, 2010–2013 m. studijavo Šiaulių universiteto edukologijos krypties doktorantūroje, 2014 m. apgynė edukologijos daktaro disertaciją. Šiuo metu G. Gabnytė dirba Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Pedagogikos katedroje, nuo 2011 m. yra šios katedros docentė. G. Gabnytė reiškiasi Lietuvos koncertiniame

gyvenime, aktyviai dalyvauja mokslinėje veikloje: skaito pranešimus respublikinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose, yra parengusi mokslinių publikacijų šalies ir užsienio mokslo leidiniuose. Mokslinių interesų sritys: muzikinis ugdymas, muzikos mokytojų rengimas, jaunojo pianisto rengimo ypatumai.
ggabnyte@yahoo.com

VYTAUTAS GIEDRAITIS (g. 1988) – jaunosios kartos lietuvių klarnetininkas, Kauno J. Naujalio muzikos gimnazijos absolventas (V. Žemaičio klasė.). 2007–2008 m. mokėsi Paryžiuje (prof. M. Arrignono kl.), stažavo Danijos karališkojoje konservatorijoje (prof. J. Jenseno kl.), šiuo metu yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas (prof. A. Budrio kl., prof. dr. R. Stanevičiūtė-Kelmickienė). V. Giedraitis yra keturiolikos tarptautinių ir respublikinių konkursų laureatas. Reikšmingiausi: IV tarptautinis medinių pučiamųjų instrumentų konkursas „Jūrmala 2008“, 38-asis tarptautinis kamerinės muzikos konkursas Šveicarijoje „Lyceum Club International de Suisse“; 2012 m. laimėta „Yamaha“ fondo stipendija. Kaip solistas koncertuoja su žymiausiais Lietuvos kolektyvais: nacionaliniu (LNSO), Lietuvos valstybiniu, LMTA simfoniniais orkestrais. Su jaunųjų Lietuvos atlikėjų trio „Claviola“ aktyviai dalyvauja konkursuose, festivaliuose, įvairiose Europos šalyse atlieka lietuvių kompozitorių kūrinius. V. Giedraičio šiuo metu vykdomų meno tyrimų tema – „Prancūzų klarneto mokyklos recepcija ir įtaka šiuolaikinei pučiamųjų instrumentų kultūrai Lietuvoje“.
giedraitisv@gmail.com

VITA GRUODYTĖ yra Klaipėdos universiteto Muzikologijos instituto Menotyros fakulteto vyresnioji mokslo darbuotoja. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje ji apgynė muzikologijos daktaro disertaciją „Erdvės fenomenas XX amžiaus muzikoje: tarp kūrybos ir suvokimo“. Ji yra Lietuvos kompozitorių sąjungos narė, *Kultūros barų* žurnalo redakcinės kolegijos narė. Jos moksliniai interesai apima šiuolaikinės muzikos analizės ir estetikos klausimus, kultūrologinius aspektus, kultūrines ir politines įtakas, lietuvių muzikos tautiškumo problematiką.
vita.gg12@gmail.com

ELZĖ GUDAVIČIŪTĖ (g. 1984) – Lietuvos teatro ir kino aktorė. 2009 m. baigė aktoriaus bakalauro, 2011 m. – magistro studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (kurso vadovas režisierius Gintaras Varnas). 2013 m. įstojo į Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties meno doktorantūrą. Nuo 2007 m. kuria vaidmenis įvairiuose Lietuvos teatruose: Kauno valstybiniame dramos teatre, Vilniaus teatre „Lėlė“, Menų spaustuvėje, Jaunimo teatre, Keistuolių teatre, Gintaro Varno teatre „Utopia“, dalyvauja trupės „No Theatre“ judėjime, kuria vaidmenis kine ir televizijoje. Aktorės biografijoje per 40 sukurtų vaidmenų. E. Gudavičiūtė aktyviai dalyvauja įvairiuose teatro festivaliuose, seminaruose, stažuotėse Europoje. 2012 m. aktorės kūrybinė veikla įvertinta *Auksinio scenos kryžiaus* ir *Sidabrinės gervės* apdovanojimais bei kultūros ministro tvirtinimu jai pripažintu meno kūrėjo statusu. Tais pačiais metais aktorė priimta į Lietuvos teatro sąjungą, tapo asociacijos (AGATA) nare. Nuo 2013 m. – LiKA (Lietuvių kino akademijos) narė, Lietuvos nacionalinio dramos teatro trupės aktorė. 2014 m. E. Gudavičiūtė pakviesta vaidinti į Berlyno *Schlosspark Theater.* Šiame teatre vokiečių kalba atlieka Olgos vaidmenį spektaklyje „Die Selbstanzeige“. E. Gudavičiūtė domisi lietuvių ir užsienio teatro istorija, gilinasi į teatro meno teoriją, aktyviai dalyvauja

teatriniame gyvenime. Žurnaluose *Menotyra*, *Kultūros barai*, *Metai*, *Literatūra ir menas* publikuoja tekstus, kuriuose analizuojami scenos meno procesai.
elze.gudaviciute@gmail.com; www.elze-gudaviciute.com

EGIDIJUS KAVECKAS (g. 1986) baigė Klaipėdos Stasio Šimkaus konservatoriją, įgijo chorinio dirigavimo specialybės diplomą (dėst. Audronė Purlienė). 2005–2011 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje studijavo choro dirigavimą (doc. Česlovas Radžiūnas). Šiuo metu (nuo 2012 m.) yra meno doktorantūros studentas (prof. V. Miškinis, prof. habil. dr. G. Daunoravičienė). Kaip dirigentas ir atlikėjas aktyviai dalyvauja akademiniuose koncertuose ir muzikiniuose projektuose. Nuo 2005 m. dainuoja Vilniaus miesto savivaldybės chore „Jauna muzika". Nuo 2009 m. yra šio choro chormeisteris ir antrasis dirigentas. 2006 m. įkūrė vokalinį ansamblį „Balsai". 2007 m. tobulinosi XIII choro muzikos interpretavimo kursuose, vedamuose prof. Wenerio Pfaffo (Vokietija). 2008 m. dalyvavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos surengtuose meistriškumo kursuose, kuriuos vedė prof. Erwinas Ortneris (Vienos muzikos akademija, Austrija). 2011 m. tobulinosi XV choro muzikos dirigavimo ir interpretavimo kursuose, vedamuose prof. Georgo Grüno (Vokietija). 2009 m. pelnė I vietą Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dirigentų konkurse.
kavegis@gmail.com

RAMUNĖ KRYŽAUSKIENĖ (g. 1956) 1980 m. baigė fortepijono studijas Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA), 1981–1984 m. – neakivaizdinės doktorantūros studijas N. A. Rimskio-Korsakovo konservatorijoje Sankt Peterburge. 1985 m. LMTA apgynė humanitarinių mokslų (03H) menotyros krypties muzikologijos (H 320) daktaro disertaciją. Stažavo Londono Guildhallo aukštojoje muzikos ir dramos bei Hamburgo aukštojoje muzikos ir vaizduojamojo meno mokyklose (1989), Čikagos J. Žilevičiaus-J. Kreivėno muzikologijos archyve (2000), Prahos akademijoje (HAMU) (2005) ir kt. Nuo 1980 m. dirba LMTA, nuo 1991 m. – docentė, 2011 m. – profesorė. 2000–2006 m. – Fortepijono ir muzikologijos fakulteto dekanė, nuo 2006 m. iki dabar – Pedagogikos katedros vedėja. Mokslinių interesų kryptys: lietuvių fortepijoninė muzika, atlikimo menas ir fortepijono pedagogika, lietuvių išeivių muzikinis ir kultūrinis palikimas, instrumento pedagogo rengimo klausimai. Kita veikla: LMTA Senato narė ir atsakingoji sekretorė, Sauliaus Karoso labdaros ir paramos fondo valdybos narė.
ramunkr@gmail.com

ALVYDAS NOREIKA – Lietuvos kultūros tyrimų instituto Šiuolaikinės filosofijos skyriaus mokslo darbuotojas. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Filosofijos ir kultūros mokslų katedros docentas, dėsto filosofijos kursą bakalauro studijų studentams. 2008 m. apgynė humanitarinių mokslų filosofijos krypties daktaro disertaciją „Bendrieji metodologiniai Vytauto Kavolio kultūros sociologijos principai". Išleido monografiją *Kultūra ir emocijos Vytauto Kavolio sociologijoje* (2015), paskelbė 19 mokslinių straipsnių, prisidėjo rengiant *Lietuvos filosofinės minties istorijos šaltinių* III tomą (2011), sudarė vieną leidinį (2011), 2003 m. parengė filosofijos kurso metodinę priemonę (su bendraautore L. Jakavonyte). Mokslinių interesų sritys: lietuvių išeivių filosofija, socialinių mokslų filosofija, Vakarų filosofijos istorija, civilizacijų teorija, kultūros sociologija, meno sociologija, populiariosios kultūros studijos ir sociologiškai orientuota socialinė psichologija.
alvydasn@gmail.com

ŠARŪNĖ TRINKŪNAITĖ (g. 1976) yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė (Meno istorijos ir teorijos katedra) ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja (Muzikos ir teatro istorijos skyrius). 2007 m. apgynė daktaro disertaciją „Sceninė lietuviškosios istorinės pjesės interpretacija 1904–1940 m." Pagrindiniai jos mokslinių interesų objektai yra lietuvių teatro istorija ir istorijos tyrimų metodologija, naujasis istorizmas, teatras ir feminizmas, teatras ir lytiškumas, šiuolaikinio teatro teorija ir praktika. Ji yra knygos *Rimo Tumino teatras. Recenzijos, straipsniai. 1990–2010* (2009) sudarytoja, daugybės mokslinių straipsnių, meno bei mokslo populiarinamųjų publikacijų autorė.
sarune_tri@yahoo.com

VIDA UMBRASIENĖ – muzikologė, humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Studijų prorektorė, Muzikos teorijos katedros docentė. Dalyvauja ekspertinėje ir projektinėje veikloje, susijusioje su aukštuoju mokslu, veda kvalifikacijos seminarus, recenzuoja spaudai rengiamus leidinius, skaito pranešimus konferencijose, skelbia mokslo straipsnius. Mokslinių interesų sritys – muzikos suvokimas, muzikos pedagogika, muzikinės klausos lavinimas, aukštojo mokslo politika, meno profesionalų ugdymas.
vida.umbrasiene@lmta.lt

Pianistė VIRGINIJA UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ gimė 1986 m. vasario 1 d. Kaune. Būdama devynerių pradėjo mokytis groti fortepijonu Garliavos meno mokykloje (mokytojos A. Pakštienės kl.). 2000 m. įstojo į Kauno J. Gruodžio konservatoriją (dėstytojos S. Bielionytės kl.). 2009 m. įgijo bakalauro laipsnį Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kauno fakultete. 2007 m. V. Unguraitytė-Levickienė pagal „Erasmus" mainų programą stažavo Štutgarto (Vokietija) aukštojoje muzikos mokykloje (prof. H. P. Stenzl kl.). Vėliau magistrantūros studijas tęsė Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademijoje (doc. R. Ibelhauptienės kl.). 2011 m. įgijo atlikimo meno bei pedagogikos magistro laipsnius. Šiuo metu V. Unguraitytė-Levickienė yra Lietuvos muzikos ir teatro doktorantė (mokslo darbo vadovė doc. dr. A. Versekėnaitė, meno darbo vadovas prof. Z. Ibelgauptas).
virgungu@gmail.com

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

ALINA VLADYKAITĖ (g. 1987) 2006 m. baigė fortepijoną Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnazijoje (dėst. Dalia Kiškienė), tais pačiais metais įstojo į Lietuvos muzikos ir teatro akademiją, čia fortepijoną studijavo prof. Sergejaus Okruško klasėje. 2012 m. baigusi magistro studijas įgijo atlikėjo ir pedagogo profesines kvalifikacijas. Pianistė koncertuoja solo ir įvairiuose kameriniuose ansambliuose, dirba pedagoginį darbą: dėstė fortepijoną Druskininkų M. K. Čiurlionio, Kaišiadorių meno mokyklose, o nuo 2015 m. iki šiol dirba fortepijono mokytoja Pagirių muzikos mokykloje. alinavladykaite@yahoo.com

About the authors

GODA DAPŠYTĖ (b. 1983) is a theatre researcher, performing arts critic and dramaturge. In 2009–2014 she prepared a doctoral dissertation on the topic "Impact of the Soviet Censorship on the Development of Lithuanian Theatre Discourse". From 2003 she has been publishing theatre and dance reviews as well as articles on issues in the performing arts. She has presented papers at international conferences in Lithuania and abroad. Her academic fields of interests include theatre censorship of various historical periods, 20th-century theatre history, political theatre, discourse theory, contemporary theatre theory and practice.
goda@theatreagency.lt

Prof. Dr habil. GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ graduated *cum laude* from the Lithuanian Conservatory, and held a scholarship to study and do doctoral research at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, in the Department of Music Theory (with Prof. J. N. Kholopov). In 1996 she was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of Saxon Lands to do research in Germany. In 2002 she was invited from the Open Society Institute (OSF-L) to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality Scheme. In 2007 she received the DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) grant for research in Leipzig University. She has presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Georgia, Ukraine, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, China, Italy, Finland and the United States, etc. Daunoravičienė edited the monographies *Feliksas Bajoras: Everything is Music* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: Musical Traditions and the Present* (2007) and *M.K. Čiurlionis: his time and our time* (2013). She is also a founder, compiler and editor-in-chief of the collection of scientific articles *Lithuanian Musicology* (16 volumes have already been published), which is published up to the highest standards of scientific magazines. Now she is preparing (as a scientific editor, compiler and author) a solid study guide *The Language of Music* consisting of five books, the first two having been published in 2003 and 2006. In 2008–2013 she was a member of the Research Council of Lithuania, as a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.
daunora@gmail.com

LAURA DUBOSAITĖ, a lecturer at the Department of Pedagogy of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 1993, she graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre with a degree in Violin Performance. In 1996, she graduated from Vilnius University with a Master of Psychology degree (major: educational psychology). Her key areas of scientific interest are educational psychology and music pedagogy.
dubosaite@gmail.com

GIEDRĖ GABNYTĖ – a pianist, winner of international competitions and a graduate from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 1999 she completed her Master's studies, earning the qualifications of a solo pianist, member of a chamber ensemble and teacher. She participated in an internship at the Mozarteum University of Music and Performing Arts in Salzburg (Austria) in the same year. In 2008, Giedrė Gabnytė was awarded a Master's diploma at the Institute of Cultural and Arts Education of Vilnius Pedagogical University; from 2010 to 2013 she was a doctoral student in the field of education at Šiauliai University. In 2014 she defended her doctoral dissertation in education. Since 2011 she has been an associate professor of the Department of Pedagogy of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Giedrė Gabnytė is an active figure in Lithuanian concert life; she is also actively engaged in research activities: she delivers reports in national and international scientific conferences and publishes scientific publications in national and foreign scientific periodicals. Research interests: music education, music teachers' training, peculiarities of young pianists' training.
ggabnyte@yahoo.com

Clarinettist VYTAUTAS GIEDRAITIS (b. 1988), a representative of the younger generation, graduated from the J. Naujalis Music Gymnasium in Kaunas where he studied with V. Žemaitis. He also honed his skills under Prof. M. Arrignon in Paris (2007–2008) and Prof. J. Jensen at the Royal Danish Academy of Music. Currently, he is furthering his education (Prof. A. Budrys and Prof. Dr R. Stanevičiūtė-Kelmickienė) in artistic doctorate studies (LAMT). Giedraitis is a winner of fourteen national and international competitions, he has taken part in various festivals including D. Oistrakh (Estonia). As a soloist he has appeared with the Lithuanian National Symphony Orchestra, Lithuanian State Symphony Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra, Lithuanian Academy of Music and Theatre Symphony Orchestra, Pärnu Chamber Orchestra, Kaunas Chamber Orchestra and St Christopher Chamber Orchestra. Giedraitis is a member of the Lithuanian National Symphony Orchestra and Trio Claviola also involving young Lithuanian musicians – pianist Ugnė Antanavičiūtė and violist Jurgis Juozapaitis. The Trio has taken part in festivals, performing Lithuanian music in various European countries. Vytautas' current doctorate research topic is "French Clarinet School Reception and Impact on Contemporary Wind Instrument Culture in Lithuania".
giedraitisv@gmail.com

VITA GRUODYTĖ is a researcher at the Institute of Musicology at the University of Klaipėda (Lithuania). She holds a Ph.D. in musicology from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, with a doctoral thesis entitled "The Phenomena of Space in the Music of the 20th Century". She regularly contributes to the cultural magazine *Kultūros Barai* (Vilnius). She is a member of the Lithuanian Composers' Union. Her research focuses on cultural and political influences in contemporary music, and in particular, on the emergence of a national identity in Lithuanian music.
vita.gg12@gmail.com

ELZĖ GUDAVIČIŪTĖ (b. 1984) – is a Lithuanian theatre and film actress. Elzė graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre obtaining a Bachelor's degree in 2009 and a Master's degree in 2011 (taught by theatre director Gintaras Varnas). In 2013, she started a full-time Ph.D.

in Theatre and Film Art (Lithuanian Academy of Music and Theatre). Since 2007, Elzė has performed in various Lithuanian theatres: Lithuanian National Drama Theatre, Kaunas State Drama Theatre, Vilnius *Lėlė* Theatre, Arts Printing House, Youth Theatre and *Keistuoliai* Theatre. Since 2008, she has also worked in Gintaras Varnas' Utopia Theatre, was involved with the movement of the No Theatre, and created roles in film and television. She has participated in various international theatre festivals in Europe. In 2012, Elzė was granted the status of artist by the Ministry of Culture, was accepted to the Lithuanian Theatre Union and became a member of AGATA Association (Lithuanian Related Rights Association). In 2013, she became a member of LiKA (Lithuanian Film Academy). Since 2013, she has been employed as an actress at the Lithuanian National Drama Theatre. In 2014– 2015, she was invited to work with the *Schlosspark Theater* in Berlin where she played the role of Olga in *Die Selbstanzeige*.
elze.gudaviciute@gmail.com; www.elze-gudaviciute.com

EGIDIJUS KAVECKAS (b. 1986) graduated from Klaipėda Stasys Šimkus Conservatoire, where he gained a choir conductor diploma (lect. Audronė Purlienė). During 2005–2011 he studied choir conducting at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. Česlovas Radžiūnas). From 2012, Kaveckas has been undertaking a doctoral degree (Prof. V. Miškinis, Prof. Dr habil. Daunoravičienė). Both as a performer and choir conductor he actively participates in academic concerts and music projects. Since 2005 he sings in and is a second conductor (from 2009) with the Vilnius City Municipal Choir Jauna Muzika. In 2006 he founded a vocal ensemble Balsai and actively participates in different concerts, festivals and competitions. He has attended choir conducting master classes led by Werner Pfaff (Germany), Erwin Ortner (Austria), Georg Grün (Germany) and Erik Westberg (Sweden). In 2007, Kaveckas won 2nd prize at the National Contest of Conducting for High School Students in Klaipėda. In 2009, Kaveckas won 1st prize at the Young Conductors' Contest of the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius.
kavegis@gmail.com

RAMUNĖ KRYŽAUSKIENĖ graduated from the Lithuanian Conservatory (now the LAMT) in 1980 where she studied the piano. In 1981–1984 she studied in part-time at the N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. In 1985, she defended a doctoral dissertation in humanities, musicology. She studied and received professional training in numerous schools in London, Hamburg, Prague (HAMU), the J. Žilevičius-J. Kreivėnas Lithuanian Musicology Archives in Chicago and at other institutions. Since 1980 she has worked at the LAMT as an associate professor since 1991, and a professor since 2011. Her scientific interests are Lithuanian piano music, art of performance and piano pedagogy, the musical and cultural legacy of Lithuanian emigrant artists, the subject of the development of a musical instrument educator.
ramunkr@gmail.com

ALVYDAS NOREIKA is a researcher at the Lithuanian Culture Research Institute (Vilnius, Lithuania). He is a associate professor at the Department of Philosophy and Cultural Sciences of the Lithuanian Academy of Music and Theatre as well. In 2008 Noreika defended his Ph.D. thesis "The General Methodological Principles of Vytautas Kavolis Sociology of Culture". He published monograph "Culture and Emotions in Vytautas Kavolis Sociology" (2015) and 19 scientific articles,

took part in preparation of the 3rd volume of *Sources of History of Lithuanian Philosophical Thought*, edited a collection of scientific articles and prepared (with co-author L. Jakavonytė) *A Guide to Studying Philosophy* in 2003. His areas of academic interest are philosophy of the Lithuanian Diaspora, philosophy of social sciences, history of Western philosophy, civilization studies, sociology of culture and art, cultural studies and sociologically oriented social psychology.
alvydasn@gmail.com

ŠARŪNĖ TRINKŪNAITĖ (b. 1976) is an associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Department of Art History and Theory) and a research fellow at the Lithuanian Culture Research Institute (Department of Music and Theatre History). In 2007 she defended her doctoral dissertation "The stage interpretation of Lithuanian historical drama in 1904–1940". Her main fields of scholarly interest are the history of Lithuanian theatre and methodology of theatre historiography, new historicism, theatre and feminism, theatre and gender, contemporary theatre theory and practice. She is the editor of the book *The Theatre of Rimas Tuminas. Reviews, Articles / 1990–2010* (2009) and the author of numerous scientific articles and publications on popularization of the arts and science.
sarune_tri@yahoo.com

VIDA UMBRASIENĖ is a musicologist with a Ph.D. in humanities. She is currently serving as the vice-rector of academics at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She actively participates in projects related to the development of higher education in Lithuania, provides peer reviews for articles in scholarly journals and teaches professional development seminars for music teachers. Her scholarly interests include the perception of music, music pedagogy, ear training, higher education policy and professional arts education.
vida.umbrasiene@lmta.lt

VIRGINIJA UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ, the pianist, was born on February 1, 1986 in Kaunas, Lithuania. At the age of nine she began piano classes at the Garliava Art School, in the class of teacher A. Pakštienė. In 2000 she joined the Kaunas J. Gruodis Conservatoire and studied in the class of lecturer S. Bielionytė. In 2009 V. Unguraitytė acquired a bachelor's degree at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 2007 the pianist carried out an Erasmus exchange programme internship at the Stuttgart High School of Music (Germany), with Prof. H. P. Stenzl. Later she continued her postgraduate studies at Vytautas Magnus University's Academy of Music with Prof. R. Rikterė. In 2011 she acquired a Master's degree in Performing Arts and Pedagogy. Currently V. Unguraitytė-Levickienė is doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where her supervisors are Assoc. Prof. Dr. A. Versekėnaitė, Prof. Z. Ibelgauptas.
virgungu@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ has a Ph.D. in humanities (2006). She is an Assoc. Prof. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (since 2008) and the head of the Department of Theory of Music (since 2008). She is a member of the Nordic–Baltic Network of Music Theory (since 2010). Since 2004 she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in the Department of Theory of Music. She won a scholarship to study and conduct research at Helsinki University (2003),

has made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, Estonia and Latvia, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Her areas of research interest include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and others in the music of the 20th and 21st centuries.
audra.versekenaite@lmta.lt

ALINA VLADYKAITĖ (b. 1987) completed piano studies in 2006 at the Kaunas Juozas Naujalis Music Gymnasium (lecturer Dalia Kiškienė). In the same year, she entered the Lithuanian Academy of Music and Theatre where she studied piano in the class of Sergejus Okruško. In 2012, Alina Vladykaitė completed the Master's study programme and acquired the professional qualifications of performer and teacher. The pianist performs as a solo artist and with various chamber ensembles, and works as a teacher: she has given piano lessons in Druskininkai at the M.K. Čiurlionis Art School, the Kaišiadorys Art School, and since 2015 she has been working as a piano teacher at the Pagiriai Music School.
alinavladykaite@yahoo.com

Atmena autoriams

Mokslinio straipsnio ir šaltinio publikacijos apimtis – 20 000–30 000 sp. ž.

Publikacijos struktūra: straipsnio pavadinimas, autoriaus vardas, pavardė; įstaigos, kurioje straipsnis parašytas, pavadinimas; anotacija, reikšminiai žodžiai, tekstas, literatūros sąrašas, santrauka ir reikšminiai žodžiai užsienio kalba. Straipsnio pabaigoje nurodoma publikacijos įteikimo data.

Ars et praxis redakcinė kolegija laikosi nuomonės, kad autorių neturi varžyti formalūs reikalavimai renkantis metodologiją, siekius, individualų stilių, požiūrį į mokslinių publikacijų paskirtį atitinkantį diskurso tipą (straipsnio struktūrą, argumentavimo modelį), tačiau mokslinio straipsnio ar šaltinių publikacijos anotacijoje privalu suformuluoti tyrimų tikslą, nurodyti uždavinius, įvardyti objektą, metodus, aptarti nagrinėjamos problemos ištyrimo lygį.

Tekstai rengiami *Microsoft Office* ir su juo suderinamomis programomis (formatai: *.doc, *.rtf, *.xls, *.vsd; *Word 2007* rinkmenos *.docx pateikiamos išsaugotos *.doc formatu), iliustracijos – programomis, kurios leidžia išsaugoti medžiagą *.gif, *.tif formatais, pastaruoju formatu – nesuspaustą. Tekstas rengiamas pagal lietuviškus rašmenų kodavimo standartus, kurie dera su *Microsoft Office 2000* ir vėlesnėmis versijomis, šriftais *Times New Roman*, 12 pt dydžiu, 1,5 li intervalu.

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 nuorodoje.

2. Asmenvardžiai lotyniškais rašmenimis pateikiami originalo rašyba, kitomis kalbomis užrašyti asmenvardžiai 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 pateikiamos puslapio apačioje. Literatūros nuorodos pateikiamos pagrindiniame tekste, o 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: LKMA, 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. Mokslinio straipsnio pabaigoje turi būti pateikiama santrauka užsienio kalba (jei straipsnis pateiktas užsienio k., tada santrauka – lietuvių k.). Santraukos apimtis – 1000–1500 sp. ž.

6. Autoriai patys parengia atskirame lape trumpą (vienos pastraipos) prisistatymą skyreliui *Apie autorius* lietuvių ir užsienio kalbomis.

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

8. Autoriams siunčiama korektūra *.pdf formatu.

9. Mokslinis straipsnis ar šaltinių publikacija turi būti pateikti elektroniniu paštu, atspausdinti popieriuje (A4 formatas) ir įrašyti CD. Pateikiamas straipsnis turi būti autoriaus pasirašytas, taip pat turi būti nurodytas autoriaus elektroninis adresas ir telefono numeris. Iliustracijos pateikiamos ant atskirų lapų kartu su iliustracijų sąrašu. Spausdinti tekstai, iliustracijos ir CD autoriams negrąžinami.