ARS *et* PRAXIS

2019

VII

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)

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

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

Sudarytoja
Danutė Kalavinskaitė

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

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019
© Straipsnių autoriai: Vincenzo de Martino, Vytenis Gurstis, Anastasija Koržova, Ramunė Kryžauskienė, Vēsma Lēvalde, Ramunė Marcinkevičiūtė, Živilė Mičiulytė, Miglė Miliūnaitė, Lina Navickaitė-Martinelli, Danutė Petrauskaitė, Agnė Railaitė-Jurkūnienė, Rimgailė Renevytė, Tamara Vainauskienė, Raimonda Žiūkaitė, Audronė Žiūraitytė, Judita Žukienė, 2019

Turinys ◆ Contents

5 Pratarmė

8 Foreword

ARS

11 Danutė PETRAUSKAITĖ. Juozas Naujalis muzikinėje Juozo Žilevičiaus veikloje | Juozas Naujalis in the musical activity of Juozas Žilevičius

22 Tamara VAINAUSKIENĖ. Valstybės teatro solistė Vladislava Grigaitienė: balso metamorfozė ir vokalinio meno principų kilmė | State Theatre soloist Vladislava Grigaitienė. Voice metamorphosis and the origin of vocal art principles

38 Judita ŽUKIENĖ. Stasio Vainiūno fortepijoninių kūrinių sąrašo rekonstrukcija | A reconstruction of the list of works for piano by Stasys Vainiūnas

51 Audronė ŽIŪRAITYTĖ. Eduardo Balsio baleto „Eglė žalčių karalienė“ interpretacijų įvairovė | Variety of the interpretations of Eduardas Balsys' ballet "Eglė, žalčių karalienė"

61 Ramunė MARCINKEVIČIŪTĖ. Menininkas kaip spektaklio personažas Eimunto Nekrošiaus teatre. Režisieriaus pasaulėžvalgos retrospekcija | The artist as a character in Eimuntas Nekrošius' theatre. A retrospective of the director's worldview

71 Vēsma LĒVALDE. Digimodernism in theatre: perspective and narrative | Skaitmeninis modernizmas teatre: perspektyvos ir naratyvas

81 Анастасия КОРЖОВА. Театроведение Украины в первой трети XX в.: организационные, методологические и жанровые особенности | Ukrainos teatrologija XX amžiaus pirmajame trečdalyje: organizaciniai, metodologiniai ir žanriniai bruožai | Theatre studies of Ukraine in the first third of the 20th century: organisational, methodological and genre features

94 Miglė MILIŪNAITĖ. Sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykio transformacija vėlyvaisiais viduramžiais: Charleso Tayloro sekuliarizacijos teorijos perspektyva | The transformation of the relationship between sacred and profane music during the Late Middle Ages. The perspective of Charles Taylor's theory of secularisation

PRAXIS

107 Vincenzo DE MARTINO, Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI. Drumming on the keys: Béla Bartók's pianistic style and its linkage to the aesthetics of Primitivism | Būgnijimas klavišais: Bélos Bartóko pianistinis stilius ir jo sąsajos su primityvizmo estetika

128 Raimonda ŽIŪKAITĖ. Triadų (konsonansinių trigarsių) junginių algoritmizavimo galimybės | The algorithmisation of triadic progressions

146 Vytenis GURSTIS, Audronė ŽIŪRAITYTĖ. Somatikos teorijų ir praktikų taikymo fleitininkams perspektyvos | Prospects of applying Somatics techniques and practices for flute players

160 Ramunė KRYŽAUSKIENĖ. Individuali profesoriaus Petro Geniušo fortepijono dėstymo metodika | Individual piano teaching methodology of Prof. Petras Geniušas

172 Rimgailė RENEVYTĖ. Personažas kaip atmosfera | Character as atmosphere

180 Živilė MIČIULYTĖ. „Post-tiesos“ fenomenas ir refleksyvioji tiriamoji dokumentika | The post-truth phenomenon and reflexive-exploratory documentary

192 Agnė RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ. Meno ir amato aspektai: specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje | The aspects of art and craft: specific features, differentiation and synthesis in the work of the accompanying pianist

PRIEDAI

203 Kronika. 2019

207 Apie autorius

212 About the authors

218 Atmena autoriams

221 Guide for authors

Pratarmė

Septintajame žurnalo *Ars et praxis* tome skelbiama penkiolika Lietuvos ir užsienio šalių autorių straipsnių; dauguma jų yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) dėstytojų, doktorantų ir absolventų tyrimai muzikologijos, teatrologijos, kinotyros, atlikimo meno ir pedagogikos srityse. Dalį *Ars et praxis* publikacijų tradiciškai sudaro straipsniai, parengti kasmetinės LMTA mokslinės konferencijos pranešimų pagrindu – šįmet vykusi 43-ioji konferencija buvo dedikuota Juozo Naujalio 150-osioms gimimo metinėms.

Žurnalą pradeda Danutės Petrauskaitės straipsnis „Juozas Naujalis muzikinėje Juozo Žilevičiaus veikloje", kuriame per Žilevičiaus gyvenimo įvykius ir 1917–1983 metų publikacijas, skirtas Naujalio gyvenimui ir darbams, atskleidžiama įvairialypė šių abiejų muzikų veikla, gražus bendradarbiavimas, o po 1929 m., kai Žilevičius išvyko į Ameriką, – ilgametis jo indėlis išeivijoje puoselėjant Naujalio muzikinį palikimą. Juozo Žilevičiaus amžininkės dainininkės Vladislavos Polovinskaitės-Grigaitienės kūrybinį kelią analizuoja Tamara Vainauskienė. Straipsnyje „Valstybės teatro solistė Vladislava Grigaitienė: balso metamorfozė ir vokalinio meno principų kilmė" Grigaitienė pristatoma kaip itališkos Manuelio García'os (sūnaus) vokalo mokyklos atstovė – Sankt Peterburgo konservatorijos profesorės Natalijos Ireckajos ir kitų žymių dainininkų mokinė ir Kauno konservatorijos dėstytoja, vokalo pedagogikos Lietuvoje pradininkė. Analizuodama Grigaitienės sukurtus vaidmenis, Vainauskienė randa du jos meninės veiklos etapus: pirmuoju laikotarpiu (1919–1924 m.) dainininkė išbandė mecosoprano partijas, antruoju (1925–1944 m.), balsą laipsniškai perorientavusi į soprano repertuarą, Grigaitienė tapo Valstybės teatro primadona, viena ryškiausių Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio dramatinio ir lyrinio dramatinio soprano vaidmenų atlikėjų.

XX a. pirmųjų dešimtmečių menotyros raidos tematiką plėtoja Anastasijos Koržovos publikacija „Ukrainos teatrologija XX amžiaus pirmajame trečdalyje: organizaciniai, metodologiniai ir žanriniai bruožai", kurioje analizuojamos Ukrainos teatrologijos mokyklos formavimosi aplinkybės, išryškinant nepelnytai primiršto teatro istoriko, vieno iš formaliosios analizės kūrėjų Vladimiro Peretco (1870–1935) veiklą. Vengrijoje tuo pat laikotarpiu darbavosi Béla Bartókas – jo kūrinių fortepijonui stiliaus ypatumai nagrinėjami ir apibendrinami Vincenzo De Martino ir Linos Navickaitės-Martinelli straipsnyje „Būgnijimas klavišais: Bélos Bartóko pianistinis stilius ir jo sąsajos su primityvizmo estetika". Autoriai tyrinėja Bartóko pianistinio stiliaus evoliuciją, analizuodami pasirinktus skirtingų kūrybos etapų kūrinius („Rumunų šokius" op. 8a, 14 bagatelių op. 6, kai kurias „Mikrokosmoso" pjeses), ir atranda trijų rūšių sąsajas su primityvizmo estetika: Bartókas rėmėsi muzikiniu folkloru ir jo archajiniais morfologiniais bruožais, išradingai panaudojo pirmapradžius muzikos

elementus (ritmo pulsą, garso ir tylos kaitą, dinamikos kontrastus, tam tikras garsų ir intervalų sekas), o pianistinės technikos užduotis (greitus garsaeilius, akordų sekas, dvigubų tercijų pasažus, repeticijas ir pan.) pavertė konstruktyviaisiais muzikos kūrinio elementais.

2019 m. minėjome ir šimtąsias kompozitoriaus Eduardo Balsio gimimo metines. Ta proga Audronė Žiūraitytė aptarė vieno populiariausių šio autoriaus kūrinių – baleto „Eglė žalčių karalienė" – pastatymus, kurių, pradedant premjera (1960), būta penkių (paskiausias – 2019 m.). Skirtingos Balsio baleto interpretacijos, pasak straipsnio autorės, „atspindi kintančią choreografijos meno vertybių skalę" ir liudija šio kūrinio vertingumą, jo muzikos turinio talpumą. Eduardo Balsio vyresniojo kolegos, kompozitoriaus Stasio Vainiūno kūrybos fortepijonui chronologiją tiria Judita Žukienė – publikacijoje „Stasio Vainiūno fortepijoninių kūrinių sąrašo rekonstrukcija" nagrinėjamos kompozicijų sukūrimo metų nustatymo ir numeracijos problemos, siekiama patikslinti ir papildyti informaciją apie Vainiūno fortepijoninę kūrybą, rekonstruoti kūrinių fortepijonui sąrašą bei jų chronologiją (kaip tyrimo rezultatas pateikiamas Vainiūno kūrinių fortepijonui sąrašas-lentelė).

Tarp šio *Ars et praxis* tomo publikacijų išsiskiria Miglės Miliūnaitės straipsnis „Sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykio transformacija vėlyvaisiais viduramžiais: Charleso Tayloro sekuliarizacijos teorijos perspektyva" – jo autorė kvestionuoja nuomonę, kad sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykis yra opozicinis, o muzikos sekuliarizacija būdinga moderniesiems laikams. Miliūnaitė daro išvadą, kad vis meistriškesnės daugiabalsės bažnytinės muzikos emancipacija („siaurėjimas" estetinio patyrimo link) neturėtų būti laikoma opozicija jos sakralumui, jeigu estetinė atliekamo kūrinio vertė netampa svarbesnė už kultinę vertę. Vakarų Europos profesionaliosios muzikos kilmė iš sakraliosios sferos, pasak tyrimo autorės, leidžia šią muziką vertinti „ne kaip atsiradusią anapus religijos, bet susiformavusią krikščioniškosios tradicijos ribose".

Du darbai – Agnės Railaitės-Jurkūnienės straipsnis „Meno ir amato aspektai: specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje" ir bendraautorių Vytenio Gursčio ir Audronės Žiūraitytės publikacija „Somatikos teorijų ir praktikų taikymo fleitininkams perspektyvos" – susieja XIX–XX a. pradžios meno ir technikos atradimus ir šiandieninį atlikimo meną. Railaitės-Jurkūnienės tyrimo objektas – akompanavimo meno ir amato dichotomiškumas; autorės teigimu, romantizmo kūrėjai „transformavo tradicinę akompanavimo kaip lydinčiosios muzikos sampratą, suteikė akompanimento partijai lygiaverčio muzikinio partnerio kameriniame ansamblyje statusą". Todėl šiuolaikiniam akompanuotojui reikalingas kūrybiškumas ir individualumas, jis nebėra vien solisto muzikinių inspiracijų „vykdytojas", bet meninės interpretacijos bendraautoris. Gursčio ir Žiūraitytės straipsnyje aptariami XIX–XX a. sankirtoje paplitę kūno valdymo metodai, šiuolaikinių somatikos teorijų formavimasis (Alexanderio atrasta naujų įgūdžių ir įpročių formavimo technika, Feldenkraiso kūno įtampų atpažinimo, „sąmoningumo per judėjimą" metodas) ir šių teorijų taikymas sprendžiant fleitininkams aktualias problemas, susijusias su kvėpavimu ir laikysena muzikuojant. Straipsnyje pateikti praktiniai patarimai ir įžvalgos gali būti naudingi ir kitiems atlikėjams.

Likusiuose žurnalo straipsniuose gvildenami išimtinai šiuolaikinio meno reiškiniai. Raimondos Žiūkaitės darbe „Triadų (konsonansinių trigarsių) junginių algoritmizavimo galimybės“ apžvelgiamas triadų funkcionavimo pobūdis posttonacinėje XX–XXI a. muzikoje ir jo teorinės interpretacijos, tiriamas triados potencialas ir aktualumas šių dienų kompozicijose, pateikiami kompiuteriu generuojamų struktūrų eskizai. Ramunė Marcinkevičiūtė (publikacijoje „Menininkas kaip spektaklio personažas Eimunto Nekrošiaus teatre. Režisieriaus pasaulėžvalgos retrospekcija“) aptaria Nekrošiaus kūrybai svarbų menininko ir kūrybos fenomeną, į jo spektaklius žvelgdama per tris šio kūrėjo gyvenime išryškėjusias vertybines atramas – menininko laikysenos nuoseklumą (nepriklausomybę), kūrybos autentiškumą (savitumą) ir režisūrą kaip sąžiningą darbą (amatą). Ramunės Kryžauskienės straipsnyje apibendrinama žymaus nūdienos pianisto, LMTA profesoriaus Petro Geniušo individuali fortepijono dėstymo metodika – ši publikacija prisideda prie lietuvių fortepijono mokyklos raidos tyrimų. Latvių teatrologės Vēsmos Lēvaldės straipsnis „Skaitmeninis modernizmas teatre: perspektyvos ir naratyvas“ analizuoja skaitmeninių technologijų ir naujų medijų įtaką žmonių mentalitetui ir skaitmeninio modernizmo spektakliuose pavyzdžiais atskleidžia fundamentalių teatro kalbos kategorijų – erdvės, laiko, vaidmens, pasakojimo – suvokimo pokyčius. Rimgailė Renevytė, straipsnyje „Personažas kaip atmosfera“ analizuodama aktorės Rasos Samuolytės sukurtą Hertos personažą Krystiano Lupos spektaklyje „Didvyrių aikštė“ (2015), taip pat gilinasi į postdraminio teatro specifiką, kur personažas – ne baigtinis vientisas charakteris, bet veikiau psichinė būsena ir atmosfera, „minties kryptis, asociatyvus vaizdinys, ištarto žodžio aidas“. Živilės Mičiulytės straipsnyje „Post-tiesos“ fenomenas ir refleksyvioji tiriamoji dokumentika“ apmąstoma, kaip keičiasi dokumentinis kinas tiesos ir objektyvių faktų krizės akivaizdoje. Autorė pastebi, kad daugėja dokumentinių filmų, skatinančių kritinį žiūrovų mąstymą, ir daro išvadą, kad šiandien dokumentinio kino kūrėjas kaip niekad turi prisiimti atsakomybę už savo sukonstruotą pasaulį, už tai, kaip jį gali priimti žiūrovai ir kaip jis gali keisti jų tiesos suvokimą.

Žurnalo *Priedai* – 2019 metų *Kronika*, kurioje išvardyti svarbiausi LMTA leidiniai, šioje institucijoje organizuotos konferencijos, pateikti apgintų disertacijų ir meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, LMTA dėstytojų gauti apdovanojimai; informacija apie *Ars et praxis* VII tomo straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Sudarytoja

Foreword

This seventh issue of *Ars et praxis* features fifteen articles by authors from Lithuania and other countries: a majority are studies by the Lithuanian Academy of Music and Theatre's (LMTA) lecturers, doctoral students and graduates in the fields of musicology, theatre studies, cinema studies, performance art and pedagogy. Some of the publications in *Ars et praxis* are, as per tradition, articles written based on papers presented at the annual LMTA scientific conference – this year's 43rd conference was dedicated to mark the 150th anniversary of the birth of Juozas Naujalis.

Thus, the journal begins with an article by Danutė Petrauskaitė, "Juozas Naujalis in the musical activity of Juozas Žilevičius", where she refers to events in the life of Žilevičius and publications from 1917–1983 dedicated to Naujalis' life and work to reveal the multi-faceted activities of these two musicians, their close collaboration, and after 1929 when Žilevičius departed for America, his years-long contribution to fostering the musical legacy of Naujalis in emigration. Tamara Vainauskienė analyses the creative path taken by a contemporary of Juozas Žilevičius, the singer Vladislava Polovinskaitė-Grigaitienė. In her article "State Theatre soloist Vladislava Grigaitienė. Voice metamorphosis and the origin of vocal art principles", Grigaitienė is presented as a representative of the Italian vocal school of Manuel García (Jnr.) – a pupil of the Saint Petersburg Conservatory professor Natalija Ireckaya and other famous singers, a teacher at the Kaunas Conservatory and a pioneer in vocal pedagogy in Lithuania. Whilst researching Grigaitienė's roles, Vainauskienė discovers two stages in her artistic activity: in the first period (1919–1924) the singer tried mezzo soprano parts, while in the second (1925–1944), she gradually reoriented herself towards a soprano repertoire wherein Grigaitienė became a State Theatre prima donna, and one of the most distinctive dramatic and lyrical dramatic soprano role performers in Lithuania's years of independence.

The theme of art research of the first decades of the 20th century is further developed in the publication by Anastasiia Korzhova "Theatre studies of Ukraine in the first third of the 20th century: organisational, methodological and genre features", where she analyses the circumstances under which the Ukrainian theatre studies school formed, highlighting the activities of the undeservedly forgotten theatre historian and one of the creators of formal analysis, Volodymyr Peretts (1870–1935). Meanwhile, Béla Bartók was working in Hungary at a similar time – the stylistic features of his works for piano are analysed and summarised in the article by Vincenzo De Martino and Lina Navickaitė-Martinelli "Drumming on the keys: Béla Bartók's pianistic style and its linkage to the aesthetics of Primitivism". The authors investigate the evolution of Bartók's pianistic style, analysing selected works from different stages (Romanian

Dances op. 8a, Fourteen Bagatelles op. 6, some pieces from Microcosmos), and uncover three types of links to the aesthetics of Primitivism: Bartók was inspired by musical folklore and its archaic morphological characteristics, he made inventive use of the primal elements of music (rhythmical pulse, sound/silence alternation, dynamic oppositions, interval and pitch successions), while he transformed pianistic tasks (fast scales, chords successions, double-thirds passages, repetitions, etc.) into constructive elements of a musical work.

2019 was also the year we commemorated the 100th anniversary of the birth of Eduardas Balsys. On this occasion, Audronė Žiūraitytė discussed the staged productions of one of the most popular works by this author – the ballet "Eglė, žalčių karalienė" – of which there have been five (the premiere in 1960, the most recent in 2019). According to the author, the different interpretations of the ballet "reflect the fluctuating scale of art values in choreography" and testify to how valuable this work is, and how well the musical content lends itself to these multiple interpretations. Judita Žukienė analyses the chronology of works for piano by a senior colleague of Eduardas Balsys – composer Stasys Vainiūnas. In her publication "A reconstruction of the list of works for piano by Stasys Vainiūnas" she looks at issues in determining the year when compositions were created and their numeration, she seeks to correct and supplement information about Vainiūnas' works for piano and to reconstruct a list of these works and their chronology (the results of this research are presented as a list, in table form, of the composer's piano works).

A real stand-out piece among the publications in this issue of *Ars et praxis* is the article by Miglė Miliūnaitė "The transformation of the relationship between sacred and profane music during the Late Middle Ages. The perspective of Charles Taylor's theory of secularisation". The author questions the prevailing opinion that the relationship between sacred and secular music is oppositional, and that the secularisation of music is characteristic only to modern times. Miliūnaitė reaches the conclusion that the emancipation of virtuosi polyphonic sacred music (its "simplification" in favour of an aesthetic experience) should not be considered an opposition to its sacredness so long as the aesthetic value of the work does not overshadow its cult value. According to the author, the origination of West European professional music from the sacred sphere allows assessing this music "not as having appeared outside of religion, but one that formed within the boundaries of Christian tradition".

Two works – the article by Agnė Railaitė-Jurkūnienė "The aspects of art and craft: specific features, differentiation and synthesis in the work of the accompanying pianist" and the publication co-authored by Vytenis Gurstis and Audronė Žiūraitytė "Prospects of applying Somatics techniques and practices for flute players" relates 19th–early 20th-century discoveries in art and craft and contemporary art of performance. The object of research of Railaitė-Jurkūnienė is the dichotomous nature of the art and craft of accompaniment; according to the author, the creators of romanticism "transformed the traditional concept of accompaniment as simply accompanying music, imparting it with equal musical partner status in a chamber ensemble". This is why contemporary accompanying pianists are required to be creative and individual, they are no longer just the "executors" of the soloist's musical inspirations but co-authors in artistic inter-

pretation. The article by Gurstis and Žiūraitytė discusses methods of body control that spread at the turn of the 19th–20th centuries, the formation of modern Somatics theories (the Alexander Technique for the formation of new skills and habits, the Feldenkrais Method for recognition of tension in the body and "consciousness through movement") and the application of these theories to resolve issues relevant to flute players related to breathing and posture whilst playing. The practical advice and insights presented in the article may be useful to other performers as well.

The remaining articles in the journal discuss exclusively contemporary art phenomena. The work by Raimonda Žiūkaitė "The algorithmisation of triadic progressions" reviews how triads function in post-national 20th–21st-century music and its theoretical interpretations, studying the potential and relevance of the triad in today's compositions, providing some computer-generated structure sketches. In her publication "The artist as a character in Eimuntas Nekrošius' theatre. A retrospective of the director's worldview", Ramunė Marcinkevičiūtė discusses the phenomenon of the artist and creativity so important in Nekrošius' works, looking at his theatre performances through the prism of three value orientation markers that emerged in his life – regularity in the artist's position (independence), the authenticity of his work (uniqueness) and direction as honest work (a craft). Ramunė Kryžauskienė's article summarises the individual piano teaching method of a pianist famous in our days, the LMTA professor Petras Geniušas – this publication is a welcome addition to research on the development of the Lithuanian piano school. The article by Latvian theatre studies researcher Vēsma Lēvalde "Digimodernism in theatre: perspective and narrative" analyses the influence of digital technologies and new media on people's mentality and uses examples of digital modernism performances to reveal the different ways that audiences perceive the fundamental categories of the language of theatre – space, time, character, narrative. In her article "Character as atmosphere", Rimgailė Renevytė analyses the character of Herta played by actress Rasa Samuolytė in Krystian Lupa's *Heroes' Square* (2015), while also taking a more in-depth look at the details of post-dramatic theatre where the character is not a finite, uniform being but more akin to a psychic state and atmosphere, "a direction of thought, an associative image, an echo of an uttered word". Živilė Mičiulytė's article ponders on the "post-truth" phenomenon and reflexive research documentary, looking at how documentary film is changing in light of the crisis of truth and objective facts. The author notices that there are increasingly more documentary films that encourage critical thinking among audiences, and concludes that today, the documentary film maker must like never before take on responsibility for the world they construct, for how that world might be viewed by audiences and how they might change viewers' perception of the truth.

The journal's Appendices contain *Kronika* for 2019 which lists the most important publications released by the LMTA, conferences organised at this institution, defended dissertations and projects for doctoral studies in arts, Master's and Bachelor's degree theses, awards received by LMTA lecturers, information about the authors featured in *Ars et praxis* Issue VII and a *Guide for authors*.

Editor

ISSN 2351-4744

Juozas Naujalis muzikinėje Juozo Žilevičiaus veikloje

Danutė PETRAUSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Juozas Naujalis (1869–1934), vargonininkas, choro dirigentas, kompozitorius ir pedagogas, pradėjo savo kūrybinį kelią Lietuvos atsikūrimo priešaušryje. Jis padėjo pagrindus lietuvių tautinei muzikinei kultūrai ir pelnytai yra vadinamas Lietuvos muzikos patriarchu. Juozas Žilevičius (1891–1987) taip pat reiškėsi svarbiausiuose muzikos baruose ir buvo vienas pirmųjų, suvokęs Naujalio istorinį išskirtinumą. Apie tai jis rašė Lietuvos, Rusijos ir JAV periodinėje spaudoje, daugiausia lietuviškoje. Šiandien tie jo straipsniai yra pamiršti ir muzikologų mažai naudojami. Todėl šios publikacijos tikslas yra praturtinti lietuvių muzikos istoriografiją Žilevičiaus darbais ir atskleisti jo požiūrį į Naujalį. Objektas – koncertinės programėlės ir Žilevičiaus straipsniai, spausdinti 1917–1983 m., kuriuose jis apibūdino ir įvertino šio savo amžininko veiklą. Metodai: literatūros analizė, istorinio nuoseklumo principas, lyginimas ir apibendrinimas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Juozas Naujalis, Juozas Žilevičius, muzika, vargonininkas, kompozitorius, choras.

Plungėje

XX a. pradžioje Juozas Žilevičius, kaip ir daugelis to meto Lietuvos muzikų, pradėjo menininko karjerą nuo vargonų. Tuo metu nebuvo nei mokyklų, nei mokytojų, nuosekliai ir sistemingai ruošiančių šios profesijos tarnautojus, išskyrus Juozą Naujalį, kuris 1894 m. įsteigė kursus vargonininkams bei chorvedžiams, 1911 m. – vargonininkų mokyklą, 1919 m. – muzikos mokyklą ir vadovavo šioms institucijoms. Be to, 1908 m. jis įkūrė Šv. Grigaliaus Didžiojo vargonininkų draugiją, 1924 m. – Šv. Cecilijos draugiją, 1909–1910 m. leido *Vargonininko* žurnalą, 1913–1914 m. – *Vargonininko kalendorių*, siekdamas ugdyti liturginės muzikos puoselėtojus, pagerinti jų varganą būvį ir duoti praktinių patarimų. Nors ne visiems vargonininkams pavykdavo išvykti mokytis į Kauną, nebūta nė vieno, nežinojusio Naujalio vardo. Apie jį buvo girdėjęs ir Plungės Šv. Jono Krikštytojo bažnyčios vargonininkas Juozas Žilevičius. Ir ne tik girdėjęs, bet iš tolo, per spaudą, sekęs jo veiklą. 1908 m. balandžio 29 d. Naujaliui įkūrus Šv. Grigaliaus Didžiojo vargonininkų draugiją, Žilevičius iš karto į ją įstojo ir periodiškai mokėjo nario mokestį (Книга 1908: 4–5), apie tai byloja ir spaudoje paskelbtas tikrųjų šios draugijos narių

sąrašas (Nuo vargonininkų 1909: 8). Tuo metu Žilevičius buvo smalsus jaunuolis, skaitęs pagrindinius Lietuvoje ir JAV ėjusius lietuviškus laikraščius. Iš jų jis sužinodavo, kas dedasi muzikos pasaulyje, kuo gyvena vargonininkai tėvynėje ir Amerikoje, ir stengėsi, kiek leido darbo sąlygos, aktyviai dalyvauti jų veikloje.

Pirmą kartą Žilevičius susitiko su Naujaliu Kaune 1910 m. vasarą visuotiniame vargonininkų draugijos narių suvažiavime. Jo metu susipažino ir su kitais muzikais (Žilevičius 1983: 3). Panašu, kad daugiau į vargonininkų renginius Žilevičius nevažiavo, nes savo autobiografijoje apie juos niekada neužsiminė. Jis teikė prioritetą Varšuvos muzikos institutui, todėl 1911–1913 m. vasaromis vienam mėnesiui vykdavo pas lenkų pedagogus privačiai mokytis teorinių dalykų ir groti vargonais. Tačiau dėmesys Naujaliui nesumažėjo. Žilevičius savo darbe naudojosi jo parengtu *Lietuvišku bažnytiniu giesmynu*, pasirodžiusiu 1906 m., domėjosi jo kūryba ir rinko išleistus šio kompozitoriaus kūrinius.

Sankt Peterburge

1915 m. pavasarį, traukdamasis nuo artėjančio fronto, Žilevičius paliko Plungę ir apsigyveno carinės Rusijos sostinėje, kur tų pačių metų rudenį įstojo į konservatoriją. Pirmojo pasaulinio karo pradžioje į Sankt Peterburgą, tada jau pervardintą Petrogradu, plūstelėjo karo pabėgėlių minia, ir lietuvių skaičius mieste bei jo apylinkėse išaugo iki 150 tūkstančių (Sankt Peterburgas 2012: 74–75). Žilevičius laisvu nuo studijų metu dirbo Šv. Kotrynos vyrų gimnazijoje muzikos mokytoju, lankė koncertus ir savo įspūdžiais dalijosi lietuviškoje spaudoje.

Karui įsibėgėjus, muzikinė Petrogrado lietuvių veikla sumenko. Mat didžioji konservatorijos absolventų dalis išsisklaidė: Mikas Petrauskas ir Stasys Šimkus išvyko į Ameriką, Juozas Tallat-Kelpša buvo pašauktas atlikti karinę prievolę Rusijoje, Kipras Petrauskas visas jėgas skyrė darbui Marijos teatre, 1916 m. mirė Česlovas Sasnauskas. Šių muzikų vietą užėmė menkiau išsilavinę asmenys. Tarp jų – Petras Kavaliauskas, 1913 m. subūręs Kaune didžiulį chorą, ne kartą su juo koncertavęs ir atlikęs Naujalio dainas, tačiau spaudoje sulaukęs ne vien teigiamų atsiliepimų, bet ir neigiamų įvertinimų (Tomas 1915: 3). Karo metais jis pasitraukė į Rusijos sostinę ir ten tęsė chorvedybos veiklą, koncertinį repertuarą grįsdamas daugiausia lietuvių kompozitorių kūriniais. Koncertą, vykusį 1917 m. gegužės 22 d. Dūmos salėje, Kavaliauskas skyrė Naujalio vokalinei muzikai. Jame apsilankė ir Žilevičius. Renginys jam nepatiko; nuvylė jį ir *Lietuvių balse*[1] pasirodžiusi trumpa Stasio Černiausko[2] koncerto apžvalga (Černiauskis 1917: 3),

1 *Lietuvių balsas* – Petrogrado lietuvių laikraštis, ėjęs 1915–1918 m.
2 Stasys Černiauskas (1882 – po 1940) – Lietuvos politinis bei visuomenės veikėjas.

todėl nutarė netylėti. Jis išsakė priekaištus dviem kalbomis išspausdintos programėlės rengėjams, stebėdamasis prastai išverstais į rusų kalbą kūrinių pavadinimais, paskelbtomis tikrovės neatitinkančiomis žiniomis apie Naujalio kūrybą (paminėta, kad Naujalio kūriniai skambėjo Italijoje ir Sankt Peterburgo operos teatro scenoje, jo plunksnai priskirti kitų kompozitorių darbai, painiojami žanrai – sonata su sonetu). Tačiau labiausiai piktinosi Kavaliausko neišprusimu bei netinkamu elgesiu scenoje, kokį retkarčiais jam tik atokioje provincijoje pasitaikydavo pamatyti. Ir pareiškė viešą protestą: „Remdamasis viršui nurodytais p. Kav. nepamatuotais prasimanymais ir nesąžiningu elgimosi – neprisirengus viešai stoti prieš svetimtaučius, kompromituoti lietuvius ir teršti autorius išsitarnavusio mūsų kompozitoriaus asmenį, o drauge ir jaunutę mūsų dailę, prieš tokį Kavaliauskio elgimosi aš, būdamas dailininkas ir gerbdamas autorių, protestuoju. Tegu nurodo p. Kavaliauskis viešai, *kokie veikalai buvo atlikti Marijos scenoje*. Aš manau, kas pažįsta Naujelį[3] kaip rimtą kompozitorių ir žmogų, sutiks su manim. O p. Černiauskiui patarčiau kitą sykį, rašant panašias recenzijas, rimčiau į tai pažiūrėti“ (Žilevičius 1917: 2). Savaime suprantama, kad Žilevičius, būdamas teisus, jokio atsakymo nesulaukė. Jam jo ir nereikėjo – svarbiausia buvo užkirsti kelią lietuvių muzikos kompromitavimui.

Kaune

Laikinojoje Lietuvos sostinėje Naujalis ir Žilevičius dažnai matydavosi – ir Kauno muzikos mokykloje, kuriai vienas vadovavo, o kitas dėstė teorines disciplinas, ir Lietuvių meno kūrėjų draugijoje. Pastarąją organizaciją sudarė teatro, muzikos, meno ir literatūros sekcijos. Žilevičius priklausė teatro sekcijos tarybai ir dėjo daug pastangų steigiant Kaune Valstybės teatrą. Jis aktyviai darbavosi ir muzikos sekcijoje, kurios nariai pasidalijo darbo barus – Naujalis rūpinosi muzikos mokslu ir ėjo iždininko pareigas, o Žilevičius buvo atsakingas už bendrąjį muzikinį lavinimą. Taigi, abu muzikai susitikdavo draugijos posėdžiuose muzikos mokyklos patalpose, o kartais – ir Naujalio bute. Lietuvių muzikos patriarchas Žilevičiui darė didžiulį įspūdį tiek savo išvaizda, elgesiu, tiek ir veiklos užmojais. Ypač žavėjo jo sąžiningumas, kruopštumas ir tautinis patriotizmas. 1922 m. lankydamasis JAV ir ten koncertuodamas, Naujalis rinko lėšas Lietuvių meno kūrėjų draugijai ir apie tai smulkiai informuodavo jos narius, pirmiausia pateikdamas ataskaitą už kiekvieną išleistą dolerį valdybos reikalų vedėjui Liudui Girai (Naujalis 1922: 2–3).

Žilevičius labai vertino ir Naujalio muziką, todėl 1923 m. liepos 27 d., organizuodamas Kauno miesto sode lietuviškos simfoninės muzikos koncertą, be Čiurlionio

3 XX a. pradžioje šio kompozitoriaus pavardė dažnai buvo rašoma *Naujelis*. Tik nepriklausomoje Lietuvoje, norminant kalbą, *e* raidė pakeista į *a*.

simfoninės poemos „Miške“, Česlovo Sasnausko dainos „Jau slavai sukilo“, savo paties Simfonijos f-moll, taip pat įtraukė Naujalio „Menuetą“ ir „Noktiurną“, užsakęs pastarojo kūrinio, parašyto fortepijonui, simfoninę instrumentuotę. Ir toks sprendimas pasiteisino, apie tai byloja klausytojų reakcija ir muzikos kritiko Arkadijaus Preso[4] atsiliepimai: „Ką sakyti apie Naujalio muziką? Tai pavasario žibuoklė ir konvalijų rinkinys. <...> Koncerto metu mačiau p. Naujalį klausytojų tarpe. Gerbiamas kompozitorius yra žmogus senosios kartos. Bet klausant jo muzikos, užsimąsčiau apie jo kūrybos jaunumą. Man rodosi, jog jo siela yra jaunesnė už Čiurlionies ir net Žilevičiaus sielą. Gal dėlto klausytojai skirstėsi jo melodijas niūniuodami...“ (Presas 1924: 22).

Žilevičiui, kaip pirmosios Lietuvoje Dainų šventės iniciatoriui, teko artimai bendrauti su Naujaliu atliekant paruošiamuosius šios šventės, tuomet pavadintos Dainų diena, darbus. Pirmojo posėdžio, įvykusio 1923 m. gruodžio 22 d., metu buvo svarstyta organizacinio komiteto sudėtis, aptarti finansiniai klausimai, nustatyta šventės rengimo data ir numatytos kelios vietos, kuriose ji galėtų vykti. Kitų metų vasario 20 d. susirinkę visuomeninių draugijų ir vyriausybinių įstaigų atstovai išrinko organizacinį komitetą ir pasiskirstė pareigomis. Į jį, be kitų asmenų, įėjo ir Žilevičius, atstovavęs Muzikos komisijai. Naujalio, matyt, nenorėta apsunkinti, tad jis jokių įpareigojimų tuomet negavo, bet vasario 27 d. buvo išrinktas į Muzikos komitetą kartu su Aleksandru Kačanausku ir Žilevičiumi (Žilevičius 1924: 4–5). Šiam komitetui ne kartą teko posėdžiauti – svarstyti šventės programą, chorų registraciją ir chorvedžių parengimo klausimus, chorų patikrinimo maršrutus. Buvo nutarta surengti Kaune chorų vadovams kursus, o tiems, kurie negalės juose dalyvauti, teikti metodinius patarimus spaudoje. Kursai, į kuriuos susirinko 52 chorvedžiai (Kauno kronika 1924: 7), vyko nuo 1924 m. balandžio 24 d. iki gegužės 3 dienos. Juos vedė Šimkus, Julius Štarka, Kačanauskas, Naujalis bei Žilevičius. Pastarasis rašė straipsnius į savo leidžiamą žurnalą *Muzikos menas*[5], kuriuose pateikė elementarias dirigavimo bei vadovavimo chorams taisykles, ir tapo vienu pirmųjų Lietuvoje chorvedybos mokyklos pagrindėjų.

Artimai bendraudamas su Naujaliu, stebėdamas jo darbą su chorais, o mokykloje – su mokiniais, Žilevičius laikė jį ne tik savo kolega, bet ir mokytoju, todėl 55-ojo gimtadienio proga pasveikino jį specialiai šiai progai skirtu straipsniu, kurio pabaigoje išspausdino naujausios kompozitoriaus giesmės „Jau Tu eini kentėti“ mišriam chorui, sukurtos 1924 m. balandžio 7 d., rankraštį (Žilevičius 1924: 6–7). Tai buvo bene pirmoji

4 Arkadijus Presas (1870–1952) – teisininkas, rašytojas, pedagogas.

5 Mėnesinį žurnalą *Muzikos menas* J. Žilevičius pradėjo leisti 1924 m. Kaune. Persikėlęs gyventi į Klaipėdą, jis ir toliau jį redagavo, tik S. Šimkaus pageidavimu nuo 1925 m. pavadino *Muzika*. Žurnalas gyvavo iki 1925 m. pabaigos.

išsami publikacija apie Naujalio gyvenimą ir kūrybą Lietuvos spaudoje, jei neskaitysime trumpo pasveikinimo jubiliejaus proga, pasirodžiusio *Krivulėje* (Presas 1924: 6–7).

Savo straipsnyje Žilevičius apžvelgė Varšuvoje ir Rėgensburge prabėgusius Naujalio studijų metus, pasidžiaugė Lenkijoje, Vokietijoje ir Prancūzijoje išleistais šio kompozitoriaus kūriniais, Varšuvoje gauta Stanisławo Moniuszkos vardo premija, aptarė Naujalio kūrybą, kurios nepalietus, „<...> netenka apie mūsų muziką nė kalbos pradėti" (Žilevičius 1924: 2). Jis taip pat iškėlė kompozitoriaus nuopelnus gaivinant Lietuvoje grigališkąjį choralą ir keliant bažnytinės muzikos lygį, todėl prieškario metus pavadino naujalizmo epocha (Žilevičius 1924: 4)[6]. Dar apgailestavo, kad pasibaigus Pirmajam pasauliniam karui tas lygis ėmė kristi, sielojosi, jog ne visi kompozitoriaus kūriniai yra išspausdinti, nemažai jų išmėtyta, nesukaupta vienoje vietoje, todėl išanalizuoti ir apibendrinti visą kūrybą neturėjo galimybės. Tačiau pažymėjo – pasaulietinės dainos lietuviškos kultūros atgimimui padarė didesnę įtaką nei bažnytinė muzika (išskyrus *Lietuvišką bažnytinį giesmyną*).

Žvelgdamas į Naujalio kaip chorvedžio veiklą, Žilevičius išskyrė jo darbą su „Dainos" choru[7]. Pasak straipsnio autoriaus, Lietuvos muzikos patriarchas, rengdamas slaptus koncertus spaudos draudimo metais, padėjo tvirtus chorinės kultūros pagrindus, todėl po jo atėjęs Šimkus galėjo sėkmingai šioje srityje veikti. Kitas paminėtas kolektyvas – reorganizuotas Kauno katedros choras (jame moterų balsai buvo pakeisti berniukų balsais)[8]. Jis buvo įvertintas kaip vienintelis aukšto lygio bažnytinis choras Lietuvoje, kurio pasiklausę iš bažnytkaimių suvažiavę Naujalio mokiniai jo pavyzdžiu sugrįžę namo organizuodavo chorus savo parapijose. Žilevičius akcentavo ir Naujalio nuopelnus išstumiant iš Lietuvos bažnyčių lenkiškas giesmes ir lenkų kalba atliekamas mišias, parašytas sekant operine muzika, ir keičiant jas lietuviškomis giesmėmis bei grigališkuoju choralu. Jis taip pat įžvelgė didžiulę Naujalio įtaką jauniesiems kunigams, kuri buvo daroma dirbant su klierikų choru ir atliekant lietuviškus kūrinius, tarp kurių būta ir paties choro vadovo kompozicijų – harmonizuotų ir originalių dainų, seminaristų dėka išplitusių po sodžius ir skambėdavusių klojimų vakaruose.

Pedagoginės veiklos baruose didžiausi nuopelnai Naujaliui buvo skirti už įsteigtus kursus vargonininkams, pamažu išaugusius į Kauno valstybinę muzikos mokyklą. Žilevičius žinojo, kad prieš Pirmąjį pasaulinį karą Lietuvoje buvo sunku rasti vargonininką,

6 Ibid.: 4.

7 „Dainos" choras susibūrė Kaune 1899 m. J. Naujalio iniciatyva ir gyvavo iki 1940 m.

8 Kauno katedros choro reorganizacija prasidėjo 1903 m. popiežiui Pijui X paskelbus *Motu proprio*, kuriame svarbiausiu Katalikų Bažnyčios muzikos žanru buvo įvardytas grigališkasis choralas. Berniukai vietoj moterų šiame chore giedojo iki Pirmojo pasaulinio karo.

kuris nebūtų studijavęs pas Naujalį nors kelių mėnesių. Buvę jo mokiniai greitai pasklido ne tik po įvairius Lietuvos kampelius, bet ir po Lenkiją, Rusiją, JAV, kur dirbo laikydamiesi savo mokytojo nurodymų. Prie pedagoginės veiklos Žilevičius priskyrė ir Naujalio leistą žurnalą *Vargonininkas* bei *Vargonininko kalendorių*, šiuos leidinius prilygino metodinėms priemonėms.

Naujalio 55 metų gimimo jubiliejus balandžio mėn. viešai nebuvo paminėtas, nes vyko parengiamieji Dainų dienos darbai. Ir pats jubiliatas neturėjo laiko, nes reikėjo ruoštis deramai atlikti vyriausiojo šventės dirigento pareigas. Jis norėjo jų atsisakyti ir perduoti jaunesniems savo kolegoms, bet šie nesutiko. Visi suprato, kad dirigento tribūnoje pirmiausia turi stovėti Naujalis. Ir susirinkusiai publikai jis padarė didžiulį įspūdį.

Naujalio sukaktuvinis renginys įvyko 1924 m. gruodžio 8 d. Kauno Valstybės teatre. Tik jis buvo susietas ne su jo gimtadieniu, o su 35 metų veiklos muzikos baruose paminėjimu. Kauniečiams reikėjo atsidėkoti už pasiaukojimą, kurį Naujalis parodė prisidėdamas prie Dainų šventės rengimo darbų, kompensuoti stoką dėmesio, neparodyto 55-ojo gimtadienio proga (50-mečio jubiliejus viešai nebuvo minimas dėl politinės situacijos Lietuvoje), ir įvertinti nueitą jo kūrybos kelią. Tai buvo autorinis kompozitoriaus koncertas. Jame skambėjo vokalinė bei instrumentinė muzika ir daug nuoširdžių žodžių, kuriuos išsakė įvairiausių organizacijų atstovai (Juozo Naujalio jubiliejus 1924: 6–7). Nieko nebuvo tik iš Klaipėdos. Gali būti, kad Šimkus nepanoro prisidėti prie sveikintojų būrio dėl prasidėjusių Kauno ir Klaipėdos muzikos mokyklų varžybų, bet tikėtina ir tai, kad klaipėdiečiai, tarp kurių buvo ir Žilevičius, nuo 1924 m. rugpjūčio mėn. darbavęsis Šimkaus įsteigtoje muzikos mokykloje, apie kauniečių renginį paprasčiausiai nieko nežinojo.

Gyvuojant dviem valstybinėms muzikos mokykloms ir siekiant joms įgyti aukštosios muzikos mokyklos (konservatorijos) statusą, Žilevičiui ne kartą teko lankytis Kaune ir dalyvauti bendruose pedagogų susirinkimuose, kuriuose susitikdavo su Naujaliu. Jų santykiai visada išliko pagarbūs ir kolegiški. Žilevičius, 1929 m. apsigyvenęs JAV, dar ilgai puoselėjo Naujaliui šilčiausius jausmus ir nuolat jį prisimindavo.

Amerikoje

Vos tik įsikūręs JAV, Žilevičius ėmė aktyviai reikštis periodinėje spaudoje. Savo straipsnius jis spausdino *Margučio*, *Vyčio*, *Muzikos žinių* žurnaluose, *Garso*, *Darbininko*, *Dirvos*, *Draugo* laikraščiuose. Analizuojant šias publikacijas, kurių 1930–1983 m. pasirodė per 10, įskaitant ir Bostone leistą *Lietuvių enciklopediją*, ryškėja pagrindinis Žilevi-

čiaus tikslas – supažindinti išeivijos lietuvius su Naujalio darbais bei jų reikšme lietuvių muzikinei kultūrai.

Vieną pirmųjų savo straipsnių Žilevičius parašė Naujalio 60-mečio proga, tik *Garsas* jį išspausdino pavėluotai (Žilevičius 1930). Nors nemažai medžiagos šiai publikacijai buvo paėmęs iš 1924 m. *Muzikos meno*, tačiau kartu pabandė paieškoti Naujalio pėdsakų JAV. Ir surado: Baltimorės arkivyskupijos patvirtintame bažnytinės muzikos kūrinių sąraše, išleistame 1929 m. (*The List of Approved Music for the Archdiocese of Baltimore*), aptiko Naujalio Šv. Kazimiero mišias vyrų chorui (Žilevičius 1930) ir tuo labai apsidžiaugė.

1934 m. Naujalio 65-ojo gimtadienio proga Žilevičius išspausdino straipsnį *Margutyje* – viename populiariausių išeivijos periodinių leidinių, kurį skaitė ir mažiau išsilavinę žmonės. Taigi, JAV vėl plačiai nuskambėjo Naujalio vardas, o kartu buvo prisimintas bei pasveikintas jubiliatas. Deja, tai buvo jau paskutinis Naujalio gimtadienis – tų pačių metų rudenį Ameriką apskriejo žinia, kad Lietuvos muzikos patriarchas mirė. Tačiau Žilevičius nenustojo apie jį rašęs. Po 10 metų, minėdamas jo mirties metines ir 75-ąjį gimtadienį, penkiuose *Margučio* numeriuose paskelbė seriją straipsnių, kuriuose, pasinaudodamas savo prisiminimais, gerokai ryškesnėmis spalvomis nutapė šio iškilaus muziko portretą. Visų pirma Žilevičius atskirai aptarė Naujalį kaip vargonininką, pedagogą, choro vadovą, muzikos kūrėją, administratorių ir kiekvienoje srityje akcentavo jo atliktų darbų svarbą. Šį kartą straipsnio autorius nemažai dėmesio skyrė muzikos patriarcho darbo metodams ir asmenybės bruožams. Apibūdindamas jį kaip pedagogą, išskyrė jo kantrumą, kartu ir griežtumą, taip pat paminėjo tarp Naujalio ir Šimkaus kildavusius nesutarimus (Žilevičius 1944c: 6). Paviešino Žilevičius ir Dainų šventės metu patirtą dirigento nesėkmę, kai grupei tenorų „neteisingai paėmus savo balsą“ nepavyko išvengti disonansinio dainavimo, dėl kurio Naujalis labai išgyveno ir vėliau vengė vadovauti jungtiniams chorams (Žilevičius 1944d: 1).

Žilevičius pabrėžė ir Naujalio vaidmenį stiprinant tautinės vienybės jausmą susiskaldžiusioje išeivijoje. 1922 m. kompozitoriui koncertuojant JAV, prie koncertų organizavimo prisidėjo įvairių politinių srovių atstovai, dėl ko pavyko surinkti nemažai aukų tiek Lietuvos muzikos patriarcho, tiek ir Lietuvių meno kūrėjų draugijos naudai. Straipsnio autorius net apibūdino Naujalio išvaizdą, pasikeitusią po kelionės į Ameriką: „<...> Naujalis grįžo Kaunan su geru ūpu, gerai nusiteikęs, tik su stipriai apkarpyta buvusia jo didele barzda, kurios iki mirties jau didelės nebeaugino, atrodė, jog nebe tas Naujalis grįžo po atsilankymo Amerikos lietuvių tarpe, nes Naujalio be didelės barzdos niekas negalėjo įsivaizduoti „tikruoju“ Naujaliu. Barzda jo buvo nepamainomas papuošalas“ (Žilevičius 1944e: 6). Ir apibendrino: „<...> Naujalis pasiliks tol atmintyj su savo darbais, kolaik lietuvių tauta galvos apie muziką. <...> jo darbai nemirę; jis ilsisi savo

darbų lopšyje“ (Žilevičius 1944e: 6). Nusakydamas Naujalio muzikos stilių, Žilevičius akcentavo jo klasikinę harmoniją, lyriškai romantinę nuotaiką, sąskambių estetinį grožį, o ypač polifoninį meistriškumą – „lengvą ir lakią kontrapunkto techniką“ (Žilevičius 1960: 2).

1966 m. vasarą Vašingtone buvo šventinama Šiluvos Dievo Motinos koplyčia. Ta proga muzikinei daliai parengti buvo sudaryta komisija, į kurią įėjo ir Žilevičius. Jo pastangomis buvo nutarta iškilmių metu atlikti Naujalio „Mišias Švenčiausių Kristaus žaizdų garbei“[9]. Ta proga Žilevičius išspausdino straipsnį, kuriame visą dėmesį sutelkė į šių mišių sukūrimo istoriją bei jų atlikimą Lietuvoje ir JAV (Žilevičius 1966: 2). Jis taip pat aprašė iš kitų girdėtą pasakojimą apie paskutines Naujalio dienas, kai šis po repeticijos Kunigų seminarijos kieme pėsčias ėjo į Žaliakalnyje esančią Vileišio aikštę diriguoti mišių. Lipdamas į kalną, sutiko gerai pažįstamą asmenį, su kuriuo kiek laiko pakalbėjęs, žygiavo toliau. Kelis žingsnius paėjęs, kompozitorius prisiminė, kad tas asmuo prieš kelerius metus yra miręs. Atsigręžė, bet jo jau nebematė – buvo išnykęs. Grįžęs į namus, apie šį įvykį papasakojo šeimos nariams ir pridūrė: „Matyti, mane jau kviečia į kitą pasaulį“ (Žilevičius 1966: 2).

Žilevičius prisimindavo Naujalį rašydamas istorinius straipsnius apie lietuvių muzikinę kultūrą (Žilevičius 1935: 515–521), konservatorijos steigimą (Žilevičius 1933a: 2–4; 1933b: 3), Dainų šventes Lietuvoje, vargonininkų ugdymą (Žilevičius 1971: 41–43, 156). Dėl silpnėjančios regos ir amžiaus naštos tas rašymas ėmė retėti. Tuomet jį keitė jaunesnės kartos muzikai – kunigas Vladas Budreckas, kompozitorius Vladas Jakubėnas taip pat minėdavo Naujalį. Žilevičius atidžiai skaitė jų straipsnius ir, pastebėjęs kokį nors netikslumą, jautriai reaguodavo. Taip atsitiko ir pastarajam autoriui, paskelbusiam Naujalio mirties 20-osioms metinėms skirtą straipsnį (Jakubėnas 1954), kuriame padarė keletą klaidų: grafą Tiškevičių sumaišė su grafu Oginskiu, užsiminė, kad Naujalis vadovavo vargonininkų mokyklai Rokiškyje, nors šiame mieste niekada negyveno, ir tvirtino, esą Naujalis buvo pirmasis aukštuosius muzikos mokslus baigęs lietuvis. Žilevičius su tokiais teiginiais nesutiko ir nusiuntė pastabas *Draugui*. Redakcija supažindino Jakubėną su gautomis pastabomis ir greitai gavo atsakymą, kuriame šis padėkojo už klaidų ištaisymą ir pripažino Žilevičiaus autoritetą (Mūsų muzikos patriarchas 1954).

Įvairių autorių publikuotus straipsnius Žilevičius rinko ir saugojo savo įsteigtame Muzikologijos archyve kartu su kūrinių natomis, koncertų programėlėmis, fotografijomis, laiškais. Sužinojęs, kad buvęs Naujalio mokinys vargonininkas Jonas Žukas turi keletą savo mokytojo laiškų, paprašė jų kopijų. Žukas jas nusiuntė Žilevičiui, pridėjo dar

9 Šias, paskutines, savo mišias J. Naujalis sukūrė 1934 m.

ir paaiškinimą: „Laiškai rašyti man Paryžiun 1933/34 metais. Kaip matote – pasirašinėja Naujalis, ne Naujelis, kaip kartais spaudoje minima. Laiškai gerokai nukentėję. Buvo užkasti ir paliesti drėgmės. Jei ne brolis, jų niekada nebūčiau gavęs“ (Žukas 1968).

Žilevičius dėjo visas pastangas, kad būtų puoselėjamas Naujalio muzikinis palikimas, o jaunesnės kartos neužmirštų jo vardo. Ir jam tai pavyko.

Išvados

Žilevičius buvo vienas pirmųjų profesionalių muzikų, pradėjęs rašyti apie Naujalį šiam dar gyvam esant, nes suvokė jo kūrinių meninę vertę ir visuomeninės veiklos reikšmę. Jo straipsniuose pateikta daugiabriaunė Naujalio muzikinė charakteristika padeda atkurti spalvingesnį Lietuvos muzikos patriarcho paveikslą. Rengdamas koncertus Žilevičius stengdavosi į jų programas įtraukti Naujalio kūrinius, žavėjosi jų melodingumu, tinkamai parinkta harmonija, lyrine nuotaika ir filosofiniu turiniu.

Pagrindines žinias apie Naujalį JAV lietuviai gaudavo iš Žilevičiaus rašinių, spausdinamų išeivijos periodinėje spaudoje. Jo dėka buvo populiarinama Naujalio bažnytinė muzika, prisimenamos kompozitoriaus gimimo ir mirties sukaktys. Žilevičius rinko dokumentinę medžiagą apie Naujalį, saugojo ją Muzikologijos archyve ateities kartoms. Šia informacija pasinaudojo Antrojo pasaulinio karo pabėgėliai, tęsdami Žilevičiaus pradėtą Naujalio kultūrinio palikimo sklaidą. Išsamesni Žilevičiaus straipsniai, taip pat gilesnės jo įžvalgos apie Naujalio meninę veiklą gali būti naudingos šiandien tiriamojo ir pedagoginio darbo baruose.

Įteikta 2019 10 01
Priimta 2019 11 28

ŠALTINIAI

Naujalis, J. Laiškai Liudui Girai. 1922. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, Retų knygų ir rankraščių skyrius, Liudo Giros fondas F7, LG 580.

Presas, A. Lietuvių muzika (mašinraštis). 1924. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, Retų knygų ir rankraščių skyrius, Jono Šliūpo fondas, F1-665.

Žukas, J. Laiškas Juozui Žilevičiui. New York, 1968, vasaris. *Juozo Žilevičiaus ir Juozo Kreivėno lietuviškos muzikos archyvas*, Juozo Naujalio aplankas.

Книга для записи членов общества органистов Папы Григория Великого с 1908 г. *Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka*, Rankraščių skyrius, f. 125–216.

LITERATŪRA

Atidaryta Šiluvos koplyčia Washingtone. *Draugas*, 1966, rugsėjo 6, p. 1.
Černiauskis, St. Naujalio veikalų koncertas. *Lietuvių balsas*, 1917, birželio 4, p. 3.
Jakubėnas, V. Mūsų muzikos patriarchas. *Draugas*, 1954, rugsėjo 25, kultūrinis priedas „Mokslas, menas, literatūra".
Juozo Naujalio jubiliejus. *Lietuva*, 1924, gruodžio 13, p. 6–7.
Kauno kronika. *Lietuva*, 1924, balandžio 28, p. 7.
Mūsų muzikos patriarchas. *Draugas*, 1954, spalio 21.
Nuo vargonininkų draugijos valdybos. *Vargonininkas*, 1909, Nr. 1, p. 7–8.
Pirmasis tautinis eucharistinis kongresas pasibaigė. *Lietuvos aidas*, 1934, liepos 2, p. 1.
Presas, A. Juozas Naujalis. *Krivulė*, 1924, Nr. 3, p. 6–7.
Sankt Peterburgas. *Visuotinė lietuvių enciklopedija.* T. XXI. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2012, p. 74–75.
Tomas. Kavaliausko koncertas. *Viltis*, 1915, sausio 31, p. 3.
Žilevičius, J. Dainos diena. *Muzikos menas*, 1924, Nr. 2, p. 1–9.
Žilevičius, J. Dėl Naujelio veikalų koncerto. *Lietuvių balsas*, 1917, liepos 2, p. 2.
Žilevičius, J. Juozą Naujalį prisiminus. *Darbininkas*, 1954, lapkričio 30.
Žilevičius, J. Juozas Naujalis 55 met. sukakus. *Muzikos menas*, 1924, Nr. 4, p. 2–7.
Žilevičius, J. Juozas Naujalis jubiliejų sūkury. *Margutis*, 1944a, vol. XVII, Nr. 14, p. 7–8; 1944b, Nr. 15, p. 4–5; 1944c, Nr. 16, p. 5–6; 1944d, Nr. 17, p. 1; 1944e, Nr. 18, p. 6.
Žilevičius, J. Juozo Naujalio darbuotė muzikos dirvoj. *Garsas*, 1930, kovo 27.
Žilevičius, J. Juozo Naujalio kūryba. *Vytis*, 1949, Nr. 7, p. 14–16.
Žilevičius, J. Komp. J. Naujalis Washingtono iškilmėse. *Draugas*, 1966, rugpjūčio 27, kultūrinis priedas „Mokslas, menas, literatūra", p. 2.
Žilevičius, J. Komp. Naujalio darbuotė muzikos dirvoje sukakus 65 m. (1869–1934). *Margutis*, 1934, Nr. 23, p. 5–7.
Žilevičius, J. *Lietuvis vargonininkas išeivijoje*. Brooklyn: Tėvų pranciškonų spaustuvė, 1971.
Žilevičius, J. Lietuvos valstybinė konservatorija. *Draugas*, 1933a, birželio 9, p. 2–4; 1933b, birželio 10, p. 3.
Žilevičius, J. Muzikinė veikla caro okupuotoj Lietuvoj. *Draugas*, 1983, kovo 15, p. 3.
Žilevičius, J. Muzikos kultūra Lietuvoje. *Vairas*, 1935, Nr. 5–6, p. 515–521.
Žilevičius, J. Naujalis Juozas. *Lietuvių enciklopedija.* T. XX. So Boston, 1960, p. 61–62.

Juozas Naujalis in the musical activity of Juozas Žilevičius

SUMMARY. Juozas Naujalis (1869–1934), a church organist, choir conductor, composer, and educator began his creative career in the dawn of Lithuania's rebirth. He laid the foundation for the Lithuanian national music culture and deservedly earned the title of the Lithuanian Music Patriarch. Juozas Žilevičius (1891–1987) also worked in major music fields and was one of the first to recognise Naujalis' historical exclusivity, as they collaborated and maintained close contacts. Žilevičius' articles were published in Lithuanian, Russian, and US periodicals, however, today they are forgotten and hardly ever referred to by musicologists. Therefore, the purpose of this paper is to enrich the historiography of Lithuanian music with the works of Žilevičius and to reveal his views on Naujalis.

Žilevičius started to write about Naujalis when the latter was still alive and highlighted his most important merits, such as 1) fostering of Gregorian chant in the Cathedral and Priest Seminary in Kaunas, thus bringing church music in the Samogitian Diocese to a very high level before World War I; 2) publishing of "The Lithuanian Hymnal", which contributed to ousting Polish hymns from Lithuanian churches and promoted singing in the mother tongue; 3) training of church organists and choir conductors through the establishment of courses and societies and the publication of special materials for them; 4) the establishment of Kaunas Music School and the basis of the system of music education; 5) organisation of the first Song Festival in Lithuania; 6) writing and disseminating church compositions; and 7) composing and performance of his own secular music, especially of original and harmonised folk songs, which contributed to the national revival process.

Lithuanians in the USA received information about Naujalis from the writings of Žilevičius, published in diaspora newspapers and journals. Thanks to him, Naujalis' church music was popularised and the anniversaries of the composer's birth and death were commemorated. In his own musicological archives, Žilevičius collected materials about Naujalis and stored them for future generations. This information was used by the refugees of World War II to continue the dissemination of Naujalis' cultural heritage started by Žilevičius. The materials about Naujalis presented in Žilevičius' articles enable the restoration of a more accurate portrait of the Lithuanian Music Patriarch and nowadays can be used in research and education.

KEYWORDS:
Juozas Naujalis,
Juozas Žilevičius,
music, organist,
composer, choir.

ISSN 2351-4744

Tamara VAINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Valstybės teatro solistė Vladislava Grigaitienė: balso metamorfozė ir vokalinio meno principų kilmė

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Vladislava Grigaitienė, Valstybės teatras Kaune, akademinis dainavimas, tradicijos, mecosoprano ir soprano raiška, vokalinės kultūros paveldas, Natalija Ireckaja, Félia Litvinne, Henriette'a Nissen-Saloman, Pauline'a Viardot-García, Manuelis García (sūnus).

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama vienos ryškiausių Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio operos solisčių Vladislavos Polovinskaitės-Grigaitienės (1890–1961) veikla. Apžvelgiamos veiklos ištakos ir prielaidos. Pirmą kartą siekiama aptarti solistės balso pokytį iš mecosoprano į sopraną, repertuaro strategiją, sukurtus vaidmenis, balso prigimties unikalumą ir raišką, gilinamasi į vokalinės kultūros paveldą, jo kilmę, operos solistės sugebėjimų sritis. Analizuojant problematiką, remiamasi specialia literatūra, archyvų dokumentais, V. Grigaitienės balso įrašais, kitais šaltiniais. Taikomi istorinis analitinis, audicinės analizės, refleksijos metodai.

Lietuvių akademinio dainavimo mokykla formavosi veikiama gilių europinių tradicijų, pagrįstų itališkais archetipais. Per kelis šimtmečius dainininkai ir pedagogai sukaupė neįkainojamą patirtį: atskleidė balso galimybes, atrado efektyvius jo lavinimo būdus, vokalinės raiškos priemones, išgrynino garso etaloną. XIX a. išskirtinę reikšmę turėjo pedagogo Manuelio García'os (sūnaus) veikla. Remdamasis turtingu paveldu, tuometinėmis mokslo apie žmogaus balsą žiniomis, savarankiškais empiriniais tyrimais, jis sukūrė vokalo pedagogikos sistemą, padėjusią teorinius pagrindus šiuolaikinės akademinio dainavimo mokyklos raidai. Gausus būrys García'os mokinių ir sekėjų, tarp jų Charlesis-Amable'is Battaille'is, Mathilde'a Marchesi, Julius Stockhausenas, Julius Güntheris, Aleksandras Dodonovas, Jeanas-Baptiste'as Faure'as, plėtojo ir skleidė pedagogo mokymą Europoje ir už jos ribų – formavosi tradicijos. García'os mokyklos principai per jo mokinius, mokinių mokinius reikšmingai paveikė lietuvių akademinį dainavimo meną ir pedagogiką. Lietuvišką šios mokyklos tradiciją sudaro dvi kryptys. Pirmąją pagrindė belgų kilmės bosas baritonas Camille'as Everardi (Camille [Camillo] François Everard, 1825–1899), daug metų dėstęs Rusijos imperijos muzikos mokymo įstaigose. Lietuvoje

šiai krypčiai ryškiausiai atstovavo tenorai Kipras Petrauskas, Juozas Babravičius, Aleksas Kutkus[1]. Antroji kryptis kilo iš Henriette'os Nissen-Saloman ir Pauline'os Viardot-García'os. Jų vokalinės kultūros paveldą Lietuvoje įtvirtino Vladislava Grigaitienė.

Vladislava Polovinskaitė-Grigaitienė (1890 11 19 Kaunas – 1961 07 23 Niujorkas) užima išskirtinę vietą lietuvių vokalinio meno ir pedagogikos istorijoje. Mūsų operos pionierė, viena ryškiausių lietuvių dainininkų įgijo solidų akademinį išsilavinimą. Tarp pirmųjų nacionalinio operos teatro nuolatinių solistų tokius mokslus baigė tik Petrauskas – Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinis, Adelė Nezabitauskaitė-Galaunienė – Maskvos filharmonijos draugijos [aukštosios] muzikos ir dramos mokyklos absolventė, Juozas Bieliūnas – Maskvos, vėliau Sankt Peterburgo konservatorijoje studijavęs diplomuotas operos solistas; šioje konservatorijoje mokėsi ir bosas Stasys Audėjus, Sankt Peterburgo liaudies konservatorijoje – Kutkus, o 1925 m. į operos trupės veiklą įsitraukusi Vincė Jonuškaitė-Zaunienė kurį laiką (1920–1923) studijavo Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje. Kiti buvo tik daugiau ar mažiau pasimokę privačiai[2].

Reikšminga Grigaitienės pedagoginė veikla. Ji – lietuvių vokalo pedagogikos pradininkė, daugiau kaip dvidešimt metų (1921–1943) buvo viena pagrindinių Kauno valstybinės muzikos mokyklos ir Kauno konservatorijos (nuo 1933 m.) dainavimo dėstytojų. 1923–1937 m. pedagoginio darbo krūviu Grigaitienė dalijosi su kolega italų dainininku ir pedagogu Oreste'u Mariniu[3]. V. Grigaitienės mokinės: operos solistės – Elzbieta Raciborskaitė-Kardelienė, Veronika Dagelytė-Valatkienė, Aliodija Dičiūtė-Trečiokienė, Antanina Dambrauskaitė, Alė (Elena) Kalvaitytė-Velbasienė, Marija Lipčienė; vokalo pedagogės – Pranė Kaupelytė-Kaveckienė, Antanina Binkevičiūtė-Gučiuvienė, Stasė Dievaitytė-Skačkauskienė, Eleonora Radzevičiūtė-Kalesevičienė, Elena Martinonienė, Sofija Burakauskaitė-Vasiliauskienė, Sofija Kazlauskaitė-Matijošaitienė, Elena Mažrimaitė-Dirsienė ir kt. Grigaitienė kartu su Mariniu padėjo lietuvių akademinio dainavimo ir pedagogikos pagrindus – jų auklėtiniai (kai kurie dainininkai mokėsi pas vieną, vėliau pas kitą pedagogą) reprezentavo antrosios kartos Valstybės teatro operos trupę ir dėstė dainavimą Lietuvos muzikos mokymo įstaigose.

Dainuoti Polovinskaitė-Grigaitienė pradėjo Kauno dviklasės rusų mokyklos chore, būdama devynerių metų[4]. Netrukus giedojo Švč. Trejybės bažnyčios vaikų chore, kuriam

1 Plačiau skaityti: Vainauskienė, T. Camillo Everardi dainavimo mokyklos tradicija Lietuvoje: principai ir archetipai, sklaida, paralelės. *Menotyra*, 2014, T. 21, Nr. 3, p. 228–242.

2 Vienas pirmųjų profesionalių lietuvių dainininkų J. Babravičius (1882–1957), Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinis, buvęs Maskvos Didžiojo teatro solistas, į operos trupę atėjo vėliau.

3 Tuo laikotarpiu dainavimą trumpai dėstė A. Kutkus (iki 1926 m.) ir Marijana Čerkaskaja (1926).

4 Grigaitienės biografijos apžvalgą pagrindžia šie šaltiniai: *Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA)*, f. 391, ap. 9, b. 300; *Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA)*, f. 84, ap. 4, b. 21; *LLMA*, f. 101, ap. 4, b. 47;

vadovavo vargonininkas Vincas Nacevičius. Nacevičius buvo ne tik geras choro vadovas (Juozo Naujalio mokinys), bet, kaip teigė Grigaitienė, turėjo ir gražų balsą. Tame chore jis mokė dainuoti ir lietuviškas dainas (jų gaudavo iš Vydūno). Vėliau Grigaitienė įstojo į „Dainos" draugijos chorą, kuriam taip pat dirigavo Nacevičius. Čia ji sutiko būsimuosius kolegas – Babravičių ir Nezabitauskaitę-Galaunienę. Draugijos veikloje Grigaitienė reiškėsi ir kaip aktorė: debiutavo Aleksandro Fromo-Gužučio pjesės „Ponas ir mužikai" pastatyme. Pirmasis viešas solo pasirodymas įvyko mokantis „Saulės" švietimo draugijos mokytojų kursuose: bendrakursių vakarėlyje dainininkė atliko du Antono Rubinšteino romansus, kuriuos į lietuvių kalbą išvertė Adomas Jakštas.

Baigusi kursų pirmąją laidą, Grigaitienė mokytojavo lietuviškose mokyklose Garliavoje (1908), Kamajuose (1909); dalyvavo visuomeninėje veikloje. 1910 m. apsigyvenusi Vilniuje, įstojo į Rusų muzikos draugijos išlaikomą muzikos mokyklą ir pradėjo mokytis dainavimo pas Vasilijų Karmilovą, Maskvos konservatorijos absolventą, profesoriaus Umberto Masetti mokinį[5]. Antano Vileišio pakviesta 1912–1914 m. mokytojavo lietuvių dviklasėje mokykloje[6]. Dalyvavo „Rūtos" draugijos rengtuose vakarėliuose, Lietuvių mokslo draugijos renginiuose. Koncertavo kartu su Petrausku, tuometiniu Sankt Peterburgo Marijos teatro solistu, kitais būsimaisiais kolegomis – Audėjumi, Liudvika Skalskyte-Šukevičiene (ji taip pat mokėsi dainuoti pas Karmilovą). Baigusi muzikos mokyklą, 1914–1919 m. dainavimo studijas tęsė Sankt Peterburgo konservatorijoje pas profesorę Nataliją Ireckają. Paskutiniais studijų metais mokytojavo lietuvių mokykloje.

Sankt Peterburgo (tuometinio Petrogrado) valstybinės konservatorijos Meno taryba 1919 m. gegužės 27 d. nutarimu suteikė Grigaitienei laisvojo menininko profesijos diplomą. Absolventės dainavimą ir muzikinę brandą baigiamųjų egzaminų komisija įvertino labai gerai[7]. Vyresniųjų kolegų Zojos Lodij ir Ivano Jeršovo pastangomis Grigaitienei buvo pasiūlyta dainuoti Marijos teatre, tačiau ji pasinaudojo galimybe grįžti į tėvynę. Tuo pasirūpino vyras teisininkas Juozas Grigaitis[8]. Nepalankiai susiklosčius aplinkybėms, kelionė užtruko. Kartu su grupe lietuvių, tarp kurių buvo Juozas Žilevičius,

Vladislava Grigaitienė 1919–1934 1934; *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, V. Grigaitienės fondas; Bruveris, J. Vladislava Grigaitienė. *Bravissimo*, 2006, Nr. 7, p. 14–15; Bruveris 2014: 304–308.

5 Tarp Masetti mokinių – Antonina Neždanova, Valerija Barsova, Nadežda Obuchova, Anatolijus Dolivo, Nina Košic, Marija Vladimirova, Olga Pavlova ir kiti ryškūs rusų operos solistai ir kamerinės muzikos atlikėjai.

6 Grigaitienė pakeitė Igną Jurkūną, rašytoją, žinomą Igno Šeiniaus slapyvardžiu, kuris išvyko į Maskvą studijuoti meno filosofijos. Mokykloje tuo metu mokėsi 62 mokiniai (Vileišis 1917: 10–11).

7 *LCVA*, f. 391, ap. 9, b. 300, l. 5.

8 Juozas Grigaitis (1881–1947) – Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio teisininkas, kariškis, Kauno apygardos teismo pirmininkas, Lietuvos Vyriausiojo Tribunolo teisėjas, vienas iš Lietuvos teisininkų draugijos steigėjų.

Grigaitienė išvyko į Vitebską ir trumpai mokytojavo Vitebsko liaudies konservatorijoje, pakviesta tuometinio direktoriaus Nikolajaus Malko[9]. Buvo įtraukta į įkaitų sąrašą ir gruodžio mėn. pabaigoje (po Kalėdų) išvyko į Smolenską. Laukdama, kol bus evakuota į Lietuvą, 1919–1920 m. sezono metu dainavo Smolensko valstybiniame operos teatre. Šiame teatre įvyko solistės debiutas – ji atliko Olgos vaidmenį Piotro Čaikovskio operoje „Eugenijus Oneginas". Koncertavo Smolenske ir aplinkiniuose miestuose. Malko kviečiama vyko į Vitebską dainuoti jo diriguojamuose simfoniniuose koncertuose.

1920 m. balandžio mėn. Grigaitienė išvyko į Lietuvą. Atvykusi į Kauną, netrukus (gegužės 1 d.) koncertavo miesto teatre kartu su kitais iš svetur į Lietuvą grįžusiais menininkais. Dainavo didesniuose Lietuvos miesteliuose ir miestuose. Įsitraukė į Lietuvių meno kūrėjų draugijos veiklą, dalyvavo steigiant tautinį operos teatrą – buvo viena pagrindinių figūrų: jos namuose vyko repeticijos, buvo aptariami teatro organizaciniai reikalai.

1921 m. pradžioje Birutės vaidmeniu (Miko Petrausko operoje „Birutė") Grigaitienė pradėjo savo veiklą įsteigtame teatre, tuometinėje „Operos vaidykloje", ir daugiau kaip 20 metų jame dainavo pagrindinius vaidmenis. Gastroliavo Latvijoje, Suomijoje, Estijoje, Vokietijoje. Kai kurios planuotos gastrolės (JAV, Italijoje, Prancūzijoje) dėl tam tikrų priežasčių neįvyko.

1944 m. Grigaitienė pasitraukė į Vakarus. Gyvendama Vokietijoje, keletą kartų koncertavo. 1946 m. atvyko į Jungtines Amerikos Valstijas ir įsikūrė Elizabete, Naujojo Džersio valstijoje. Dainavo keliuose privačiuose koncertuose, kartais giedodavo bažnyčioje, bet plačiau viešuose koncertuose jau nesirodė.

Didelę įtaką operos solistei Grigaitienei turėjo jos pedagogė Sankt Peterburgo konservatorijos profesorė **Natalija Ireckaja** (1843–1922) – puikios vokalinės technikos, aukštos kultūros dainininkė (lyrinis koloratūrinis sopranas), taip pat Sankt Peterburgo konservatorijos absolventė. Ji studijavo pas švedų kilmės sopraną, Manuelio Patricio Rodríguezo García'os (sūnaus) mokinę Henriette'ą Nissen-Saloman[10]. Šios pedagogės mokymo metodiką pagrindė ypatingas dėmesys studento individualybei, balso intonacijai, žodžio ir vokalinio garso sintezei, balso tembrui, išraiškos galimybėms (Ниссен-Саломан 1911).

9 Nikolajus Malko (1883–1961) – rusų ir JAV dirigentas, pedagogas. Gastroliavo Lietuvoje. Valstybės teatre dirigavo Čaikovskio operą „Pikų dama" (1930, 1936), Wagnerio „Lohengriną" (1930) ir „Tannhäuserį" (1930, premjerą), Bizet „Carmen" (1936).

10 Henriette'a Nissen-Saloman (1819–1879) – švedų kilmės operos solistė (sopranas), kamerinės muzikos atlikėja, pedagogė. Dainuoti mokėsi Paryžiuje pas García'ą (sūnų) ir fortepijono – pas Fryderyką Chopiną. Dainavo Europos teatruose. Nuo 1860 m. gyveno Sankt Peterburge, koncertavo ir dirbo pedagoginį darbą. 1862–1872 ir 1878–1879 m. A. Rubinšteino pakviesta dėstė Sankt Peterburgo konservatorijoje (profesorė). Parengė ryškių dainininkų ir pedagogų, tarp jų – Varvara Zarudnaja, Jelizaveta Lavrovskaja, N. Ireckaja, Aleksandra Molas, Marija Slavina, Alma Fosström ir kt.

Vėliau Ireckaja tobulinosi Paryžiuje pas ispanų kilmės dainininkų García'ų šeimos atstovę Pauline'ą Viardot-García'ą[11]. Viardot mokėsi pas motiną Mariją-Joaquiną García'ą-Sitches, tėvą – įžymųjį tenorą Manuelį del Pópulo Vicente Rodríguezą García'ą ir brolį García'ą (sūnų). Taigi Ireckaja perėmė García'os (sūnaus) mokyklos principus iš dviejų ryškių jo mokinių, kurios praturtino savo pedagogo paveldą unikalia asmenine patirtimi. Ireckajos meną labai vertino A. Rubinšteinas (jis dažnai akompanavo solistei koncertuose). Pati Ireckaja buvo puiki kamerinės muzikos, ypač romansų, atlikėja, bet, kaip teigia amžininkai, neturėjo išskirtinio balso. Tai greičiausiai paskatino ją gana anksti pradėti pedagoginę veiklą. Rusų rašytojas Ivanas Turgenevas, bendravęs su Viardot, pažymėjo, kad Ireckaja kūrybiškai perėmė savo pedagogės dėstymo metodiką ir buvo tarp geriausių jos mokinių (Пружанский 1991: 201).

Sankt Peterburgo konservatorijoje Ireckaja pagrindė vieną iš dviejų fundamentalių, gilias tradicijas turinčių mokyklų, kurios ypač smarkiai paveikė rusų vokalinio meno raidą. Kitai mokyklai atstovavo profesorius Stanislavas Gabelis, Everardi mokinys, taip pat plėtojęs García'os (sūnaus) mokyklos tradicijas. Gabelis lavino vyrų balsus (tarp jo mokinių buvo ir mūsų legendiniai tenorai Petrauskas ir Babravičius). Ireckajos klasėje mokėsi moterys. Tarp jos mokinių – įžymios solistės ir pedagogės: Lidija Lipkovskaja – Jules'o Massenet požiūriu, geriausia jo girdėta Manon, vėliau specialiai Lipkovskajai kompozitorius perrašė Tais partiją[12]; Nadežda Zabela-Vrubel – Nikolajaus Rimskio-Korsakovo mūza, jai kompozitorius skyrė daugelį soprano partijų ir romansų; Marija Slavina-Medem – pirmoji Rusijoje atliko Carmen (1885), Fricką Richardo Wagnerio „Valkirijoje" (1900), Klitemnestrą Richardo Strausso „Elektroje" (1912); Ksenija Dor-

11 Pauline'a Michèle'ė-Ferdinande'a Viardot-García (1821–1910) – prancūzų dainininkė (mecosopranas, atliko ir soprano partijas), pedagogė, kompozitorė. Mokėsi skambinti fortepijonu pas F. Lisztą, muzikos teorijos ir kompozicijos – pas Antoną Reicha'ą. Nuo 1839 m. Paryžiaus Italų operos solistė. Iki 1863 m. dainavo garsiausiuose Europos teatruose, vėliau (iki 1882 m.) koncertavo. Nuo 1863 m. dirbo pedagoginį darbą. Sukūrė operečių, operų, romansų, vokalizių. Vaidmenys: Rosina, Lucia, Norma, Rachelė, Donna Anna, Dalila (operą „Samsonas ir Dalila" Camille'as Saint-Saënsas dedikavo Viardot), Azucena ir kt. Mokinės: Désirée Artôt, Marianne Brandt, Antoinette Sterling, F. Litvinne, Aglaja Orgeni ir kt.

12 Lidija Lipkovskaja-Richard (Marschner, 1884–1958) – rusų operos solistė, lyrinis koloratūrinis sopranas. Nuo 1919 m. gyveno užsienyje. Dainavo žymiausiuose pasaulio teatruose. Lyginta su Adelina Patti, Maria Malibran-García, Amelita Galli-Curci. Gastroliavo Šiaurės ir Pietų Amerikoje, Kinijoje, Japonijoje, Singapūre, Indijoje, Australijoje, Naujojoje Zelandijoje, taip pat Lietuvoje. Kaune, Valstybės teatre, dainavo Verdi operose „Traviata" (1925, 1926) ir „Rigoletto" (1924, 1926), Gioacchino Rossini „Sevilijos kirpėjas" (1924, 1925, 1926), Charles'io Gounod „Roméo ir Juliette" (1925). Dėstė Kišiniove, Odesoje, Bukarešte, Paryžiuje, Beirute. Tarp mokinių – įžymioji Virginia Zeani. 1966 m. Milano teatre „La Scala" Zeani dainavo Giacomo Puccini operoje „Madama Butterfly" kartu su Virgilijumi Noreika, tuometiniu šio teatro stažuotoju. Jis atliko Pinkertono vaidmenį – tai buvo jaunojo lietuvių dainininko debiutas „La Scala" teatre.

liak – už Elisabethos, Elsos, Brünnhilde'os vaidmenis Wagnerio operose „Tannhäuseris", „Lohengrinas", „Valkirija", 1911–1912 m. atliktus Paryžiaus „Grand Opéra", buvo apdovanota Akademinių palmių ordino riterio insignija (Пружанский 1991: 155).

Aukštu vokaliniu meistriškumu pasižymėjo Jelena Katulskaja, Zoja Lodij, Sofija Gladkaja-Kedrova ir kitos Ireckajos mokinės.

Ireckaja suformavo aiškią, darniai funkcionuojančią pedagoginę sistemą. Dainavimo pamokų metu pirmiausia siekė nepriekaištingo garso, vokalo kultūros, formavo tauraus tembro balsą. Netoleravo lėkšto („atviro") skambesio, buitinės dainavimo manieros – kartais buvo linkusi net „perdengti" garsą, t. y. jį labiau tamsinti. Vienas iš pedagogės mokymo sistemos ypatumų – krūtinės registro garsų išryškinimas ir tobulas jungimas su balso diapazono centrine dalimi. Ugdydama dainininkes (ji, kaip minėta, lavino moterų balsus) pagrindinį dėmesį skyrė akademinėje pedagoginėje praktikoje įsitvirtinusiam tradiciniam repertuarui. Mokinėms diegė griežtą stiliaus sampratą, gerą skonį, saiko jausmą (netoleravo perdėto emocionalumo), kilnų, apgalvotą, prasmingą atlikimą (Узинг 1978: 23–36).

1920 m. Grigaitienė tobulino vokalinę techniką Paryžiuje pas įžymiąją prancūzų pedagogę – sopraną Félia'ą Litvinne (Françoise-Jeanne Schütz, 1861–1936). Vėliau greičiausiai dar kelis kartus buvo nuvykusi konsultacijų. Litvinne mokytojai buvo Anna Barthe-Banderali, Victoras Maurelis – Giuseppe'ės Verdi mėgstamas baritonas, puikus dainininkas ir aktorius, pirmasis Iago ir Falstaffas (operose „Otello" ir „Falstaffas"), mokęs Litvinne sceninio meno, ir Viardot-García, kuri dainininkei padarė reikšmingiausią poveikį. Fenomenalus, plačios amplitudės (g–d^3), galingas, plastiškas, didelių galimybių lyrinio dramatinio soprano balsas leido atlikti ir lyrinio koloratūrinio (Gilda „Rigoletto"), ir dramatinio mecosoprano, tokio kaip Dalilos Saint-Saënso operoje „Samsonas ir Dalila", partijas. Dainavo didžiosiose pasaulio operos scenose. Išgarsėjo puikiu Wagnerio (Kundry, Elisabeth, Isolde, Brünnhilde), Christopho Willibaldo Glucko, prancūzų kompozitorių operų atlikimu, kamerinės vokalinės muzikos interpretacija (Литвин 1967). Beje, ir Félia'os Litvinne mokytoja Viardot, jos sesuo, įžymioji Maria Felicita Malibran-García, ir Nissen-Saloman, kaip liudija istoriniai šaltiniai, gebėjo meistriškai naudotis balsais, atlikdamos skirtingų tesitūrų dramatines ir koloratūrines partijas. Iki šiol netyla diskusijos: kas – prigimtis, mokykla ar šie abu fenomenai – sukūrė tokius vokalinės raiškos pavyzdžius? Atsakytume taip: prigimtis ir mokykla – abu lygiaverčiai veiksniai.

Pradėjusi veiklą nacionaliniame operos teatre, kelis pirmuosius metus Grigaitienė rengė daugiausia mecosoprano repertuarą. 1921 m. birželio mėn. Rubinšteino operos „Demonas" premjeriniame spektaklyje ji atliko Angelo vaidmenį. Šią partiją dainavo ir

1926 m. atnaujintoje pastatymo versijoje (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 10, 24–25)[13]. 1923 m. Piotro Čaikovskio operos „Eugenijus Oneginas" premjeroje Grigaitienė atliko charakterinį auklės Filipjevnos vaidmenį, kurį laiką jis buvo solistės repertuare (ibid.: 15)[14]. Smolensko teatre dainuotos Olgos (tai kontralto partija) Kaune nedainavo. Olgą įkūnijo Jadvyga Vencevičaitė, sodrus, stiprus, spalvingas mecosopranas (ibid.: 15). Be minėtų mecosoprano vaidmenų, trumpai (1922–1923) dainavo Maddaleną (Verdi operoje „Rigoletto"). Sceniniu ir vokaliniu požiūriu personažas nebuvo perspektyvus – naujame operos pastatyme (premjera įvyko 1924 m. gegužės mėn.) Grigaitienė nedalyvavo[15].

1924 m. vasario mėn. Grigaitienė dainavo Georges'o Bizet operos „Carmen" premjeroje ir lietuvių teatro istorijoje tapo pirmąja Carmen (ibid.: 16). Partiją atliko pakaitomis su sopranu Marijona Rakauskaite (stigo mecosopranų, gebėjusių sukurti šį personažą). Tik po kelerių metų (1926–1927) Carmen pirmą kartą atliko Jonuškaitė-Zaunienė – vaidmuo tapo vienu ryškiausių solistės repertuare (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 16). Teatro istorija liudija, kad Bizet operos premjeroje Paryžiuje Carmen dainavo Célestine'a Galli-Marié, nedidelis, nestiprus mecosopranas (kai kas teigia, kad sopranas). Vėliau ne kartą lyriniai dramatiniai, dramatiniai sopranai sėkmingai įveikdavo ir įveikia šio personažo keliamus iššūkius, pavyzdžiui, Emma Calvé, Hariclea Darclée, Maria Callas, Grace Bumbry, Leontyne Price, Victoria de Los Angeles, Anna Caterina Antonacci, kitos solistės. Ir Rakauskaitė, 1934 m. švęsdama savo kūrybinės veiklos Valstybės teatre dešimtmetį, vėl dainavo Carmen (ibid.: 50). O ekspresyvioji Carmen habanera ir segidilja puošia nereto soprano repertuarą, pradedant garsia veriste Gemma Bellincioni, Renata Tebaldi, Renata Scotto, Montserrat Caballé, Angela Gheorghiu ir t. t. Vokaliniu požiūriu Grigaitienei šis vaidmuo nekėlė problemų – buvo teigiama, kad solistė apdovanota puikiu mecosopranu, žinovai jos balsą apibūdindavo kaip nepaprastą (Jakubėnas 1994: 762). Sunkumai kilo dėl itin aukšto, monumentalaus solistės ūgio ir tuometinės vaidybos statiškumo. Taigi Grigaitienės biografijoje Carmen tapo išskirtiniu, bet trumpalaikiu ankstyvojo kūrybos laikotarpio reiškiniu.

1925 m. gegužės mėn. Čaikovskio operos „Pikų dama" premjeroje Grigaitienė atliko Grafienę (ibid.: 22). Šis fatališkas, mistika apipintas senos aristokratės vaidmuo solistės repertuare įsitvirtino ilgesnį laiką. Pasikeisdama su Jonuškaite ir Lipčiene, Grigaitienė jį

13 1929 m. pabaigoje atnaujintame pastatyme Grigaitienė parengė tik Tamaros vaidmenį (ibid.: 41).

14 1929 m. rudenį atnaujinto pastatymo premjeroje Filipjevnos vaidmenį atliko Marija Lipčienė, vėliau – Jadvyga Vencevičaitė ir Marija Stašaitytė (ibid.: 39).

15 Nuo pat operos premjeros (1921) Maddaleną dainavo Vencevičaitė, vėliau ir Jonuškaitė bei Lipčienė (ibid.: 11, 18–19).

atliko ir 1934–1935 metų sezoną naujai pastatytos operos spektakliuose (ibid.: 68). Kartu (nuo 1929–1930 m.) dainavo Lizą, šios operos pagrindinę soprano partiją (ibid.: 31).

1922–1927 m. solistė atliko Siebelį Gounod operoje „Faustas" – vieną iš savo repertuaro *travesti* vaidmenų. 1926 m. gruodžio mėn. įvykusioje operos premjeroje Grigaitienė buvo vienintelė šio vaidmens atlikėja (ibid.: 12, 28). Tuo metu solistė jau buvo sukūrusi kelis pagrindinius soprano personažus (Tamarą, Santuzzą, Ortrudą, Ameliją). 1927 m. rudenį kitoje pastatymo versijoje Siebelio jau nedainavo[16]. 1931 m. kartu su soprano arijomis Grigaitienės atliekamus Siebelio kupletus (iš operos antrojo veiksmo) įrašė firma „Columbia"[17]. Kūrinys sukurtas mecosoprano balso centrinei ir aukštesnei atkarpai (apima d^1–g^2) aukštoje tesitūroje – balsas dažnai funkcionuoja antroje oktavoje, pereinamuosiuose garsuose į galvos registrą ir virš jų, neretai pakildamas iki f^2–fis^2–g^2. Žemieji kupletų garsai nedažni, neprovokuoja ryškinti krūtinės registrą, tirštinti balso spalvas. Kūrinio nuotaika skatina šviesesnį, skaidresnį, lengvesnį garsą (vyrauja *allegretto agitato*, *allegretto* tempas). Kupletų diapazonas ir tesitūra, melodijos linija atitinka ir soprano galimybes. Įrašas charakterizuoja sopraną – tuo metu (1931) solistė buvo įsitvirtinusi šioje pozicijoje. Kaip skambėjo Grigaitienės Siebelis, kai ji dainavo mecosopranu, liudija Juozas Tumas-Vaižgantas. Štai ką jis išgirdo 1922 m., klausydamas Gounod „Fausto" premjerinius spektaklius: „Kulminacinis tačiau gražumo punktas, kuris sapnuote sapnavosi, tai Grigaitienės – Zybelio giesmė „Pasakykite jai, žiedai..." (Vaižgantas 2009: 299); „Zybelis-Grigaitienė ir šiuo kartu buvo virtuozas. Kažin ar yra galas jos balso skalei, kur jis nebetyrai skambėtų" (ibid.: 354).

Išliko dar vienas Grigaitienės įdainuotas mecosoprano partijos fragmentas: 1924 m. vokiečių firma „Odeon" įrašė solistės atliekamą Saint-Saënso operos „Samsonas ir Dalila" antrojo veiksmo (3 paveikslo) ariją „Mon coeur s'ouvre à ta voix" (vieną posmą lietuvių kalba). Taisyklingai skambiu balsu atliktas kūrinys vis dėlto kelia abejonių – ar tikrai jį dainuoja mecosopranas? Arija apima dvi oktavas (b–b^2) – kartu ir tradiciškai visą mecosoprano galvos registrą su pačiais aukščiausiais garsais (b^2 dainuojamas tik arijos pabaigoje – šiuo garsu disponuoja anaiptol ne visi mecosopranai). Kita vertus, operos partitūroje šios natos nėra – Dalilos arija baigiama f^1–es^1 tonais. Toje scenoje aukštąjį garsą Saint-Saënsas skiria tenoro balsui – ekspresyviu *forte* (ges^2) galingai prasiveržianti kantileniška paskutinė mecosoprano arijos frazė atsiremia į žemiausią garsą (b), kuris lyg Dalilos emocijų atgarsis netrukus oktava aukščiau (b^1) švelniai *piano* dinamika suskam-

16 1927 m. spalio 2 d. atnaujintuose spektakliuose Siebelį dainavo Jonuškaitė ir Vencevičaitė (1928–1929) (ibid.: 30).

17 Arijas Grigaitienė atlieka lietuvių kalba (*Balsai iš praeities*. Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse).

ba tenoro balse. Žemesnieji garsai – *d*[1], *des*[1], *c*[1] – reti, o krūtinės registro *b* arijoje solistė turi išgauti tik vieną kartą. Dažniausiai dainuojama *f*[1]–*des*[2] atkarpoje, t. y. mecosoprano balso diapazono centre, įskaitant dalį pereinamųjų garsų į galvos registrą. Arija prasideda ramiu *andantino* tempu, *dolce*, vėliau pereina į gyvesnį *poco animato*, *stringendo* ir pakiliai suskamba *un poco più lento*. Garso dinamikos skalė platėja nuo *mezzo forte*, *più crescendo* iki galingo *forte*. Plačiai išsiliejanti aistringa melodija skatina visu ryškumu išskleisti sodrias mecosoprano spalvas, atverti žemųjų balso diapazono garsų grožį, tokiu pačiu kompaktišku, spalvingu, stipriu balsu kilti į viršų (*ges*[2]) ir nusileisti žemyn (*b*). Klausydami įrašo minėtų savybių pasigendame – balsas klusniai, kultūringai atlieka muzikinę ir vokalinę užduotį, bet jaučiasi nepatogiai. Žemesnieji garsai (*d*[1], *c*[1]) išgaunami atsargiai soprano maniera, vengiama sodresnio skambesio. Toks pat santūrus krūtinės registro *b* – o čia ir diapazono centre turėtų atsiverti visos dramatinio mecosoprano balso gelmės, jo klodai. Stinga apimties ir galios kulminuojantiems arijos garsams (*es*[2], *des*[2], *ges*[2]). Visai kitaip suskamba finalinis *b*[2]. Solistės balsas pagaliau išsiveržia iš rutinos ir nepaprastai lengvai pakyla aukštyn – girdime precizišką, stiprų, ryškų, skvarbų, žėrintį kitokios prigimties garsą (*b*[2] išgaunamas *forte*, visu balsu). Tai – soprano stichija.

Galime teigti, kad nuo pat pirmųjų sceninės veiklos Kauno operos teatre metų Grigaitienė pradėjo ieškoti savo balso prigimčiai tinkamiausių raiškos galimybių. Pirmasis bandymas – 1923–1924 m. parengta pagrindinė soprano (Tamaros) partija Rubinšteino operoje „Demonas“ (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 13). Nauji iššūkiai veikė dainininkės balsą, jo architektoniką, skambesį, valdymą. Grigaitienės įrašytos mecosoprano arijos (1924 ir 1931 m.) liudija šias permainas. Kaip skambėjo Smolensko teatre atlikta Olgos partija, galime tik spėlioti. Tačiau kad ir kokią vokalo retrospektyvą modeliuotume, akivaizdu – solistės balse turėjo būti gerokai ryškesnės krūtinės registro charakteristikos. Tokį Olgos paveikslą sukūrė Čaikovskis, o profesorė Ireckaja, kaip minėta, siekė ir mokėjo išryškinti krūtinės registro koloritą žemuosiuose dainininkių balso diapazono garsuose.

Grigaitienės balso pokytis iš mecosoprano į sopraną buvo apgalvotas ir laipsniškas – šią nuomonę pagrindžia pirmų sceninės veiklos metų solistės repertuaro strategija. Pavyzdžiui, Rubinšteino operoje „Demonas“ Angelo vaidmenį ji atliko su pertraukomis: 1922 m. gegužės mėn. atnaujinto operos pastatymo premjeroje Angelą dainavo Vencevičaitė. Beje, tuo laikotarpiu vyko svarbios Grigaitienės asmeninio gyvenimo permainos – spalio 22 d. gimė dukrelė Valerija[18]. Ši aplinkybė turėjo įtakos solistės planams, veikė balsą. 1923–1924 m. sezoną ji, kaip minėta, parengė Tamaros vaidmenį.

18 *LLMA*, f. 101, ap. 4, b. 47.

1926 m. pradžioje režisierius Nikolajus Vekovas (buvęs dainininkas, Everardi mokinys) atnaujino „Demono" pastatymą. Šios versijos premjeroje Grigaitienė vėl dainavo Angelą, bet 1926–1927 m. sezono metu atliko ir Tamarą (vaidmuo išliko solistės repertuare) (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 13, 25). 1927–1928 m. Grigaitienė parengė Stefaną – pažo vaidmenį Gounod operoje „Roméo ir Juliette" (ibid.: 21–22). Jį dainuoja ir mecosopranai, ir sopranai. Taigi dainininkė tvirtino naujas pozicijas. Istorija liudija nemažai atvejų, kai įgyta gera dainavimo mokykla, protingai naudojami balso ištekliai laikui bėgant didina jo pajėgumą ir sukuria sąlygas visapusiškai atsiskleisti prigimčiai. Beje, tokias Grigaitienės balso vystymosi galimybes studijų metais įžvelgė ir profesorė Ireckaja. Balso pokyčiai buvo susiję su tesitūros kaita – aptariamu atveju ji kilo tercija aukštyn. Garsų aukščio poslinkiai balso diapazone keičia vokalinio instrumento fiziologines, aerodinamines, akustines sąlygas. Šiuo atveju didino balso klosčių įtampą, reikalavo visapusiškai didesnių balso galių ir ištvermės. Tokiam krūviui (jis bus pastovus) balsą būtina rengti palengva. Grigaitienės sprendimams, be abejonės, turėjo įtakos pedagoginio darbo patirtis. Taip metodiškai savo veiklą planavo, deja, ne visos Valstybės teatro solistės ir solistai (gabių, balsingų būta nemažai). Dažni, staigūs repertuaro viražai, pastangų tobulėti stoka lėmė atitinkamas pasekmes.

Kitas žingsnis buvo žengtas 1925 m. sausio mėn., kai Pietro Mascagni operos „Kaimietiška garbė" (*Cavalleria rusticana*) premjeriniame spektaklyje Grigaitienė atliko Santuzzos vaidmenį (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 21) – dramatišką, reikalaujantį didelės ekspresijos, emocinės įtampos, veristinių vokalinės raiškos priemonių. Mascagni išnaudoja beveik visą dramatinio soprano balso diapazoną – nuo *b* iki c^3 operos finale, kai orkestras griežia *forte fortissimo* (*fff*). Yra vietų, kur ilgesnį laiką reikia dainuoti aukštoje tesitūroje maksimalia balso jėga, pavyzdžiui, duete su Turiddu po kelis kartus pasikartojančio as^2 (*fortissimo*, *grandioso con sempre crescente passione*) balsas ilgiau kaip keturis taktus ($\frac{9}{8}$ metras) funkcionuoja c^2–as^2 atkarpoje (dažniausiai es^2–g^2 lokalizacijoje, *andante appassionato* tempu); vėliau, aukštoje tesitūroje dainuojant *forte*, *poco ritenuto*, visa balso jėga dar lėčiau ir garsiau (*fortissimo ritenuto*) dainininkė turi išgauti b^2 – abiem atvejais tam būtinas nepriekaištingas balso valdymas ir ištvermė (Mascagni *Cavalleria rusticana*).

1931 m. firma „Columbia" įrašė V. Grigaitienės atliekamą Santuzzos romansą[19]. Ypač dėmesį atkreipia puikūs a^2 – preliudija į aukščiausius soprano diapazono garsus. Jie visais požiūriais preciziški, sutelkti, stiprūs, ryškūs, švytintys ir kartu nepaprastai lengvi, veržlūs, be ribų – atrodo, balso šuolis oktava aukštyn į a^3 būtų visiškai įmanomas dalykas.

19 *Balsai iš praeities*. Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse.

Kaipgi neprisiminti Vaižganto įžvalgos: „Kažin ar yra galas jos [Grigaitienės] balso skalei, kur jis nebetyrai skambėtų."

Galima teigti, kad 1925 m. atlikta Santuzzos partija žymi stiprų proveržį operos solistės karjeroje. Po metų (1926 m. kovo mėn.) Grigaitienė dainavo Ortrudą Wagnerio operos „Lohengrinas" premjeroje (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 25) (tai buvo pirmasis šio kompozitoriaus operos pastatymas Valstybės teatro scenoje), vėliau – Elisabethą („Tannhäuseris", 1930) ir tapo pripažinta Wagnerio operų atlikėja. „V. Grigaitienė – tarkim drąsiai: pirmaeilė, didžiųjų pasaulio scenų masto Ortruda," – konstatavo Vladas Jakubėnas, recenzuodamas 1937 m. rugsėjo mėn. Franzo von Hösslino diriguotą spektaklį (Jakubėnas 1994: 260). 1926 m. Grigaitienė debiutavo Amelijos vaidmeniu Verdi operoje „Kaukių balius". 1927 m. dainavo dar dviejuose premjeriniuose spektakliuose: atliko Rachelę Jacques'o Fromentalio Halévy operoje „Žydė" („Kardinolo duktė") ir Aidą Verdi „Aidoje" (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 27–28, 32). Inteligentiška, aukštos vokalinės kultūros, darbšti Grigaitienė sugebėjo atskleisti savo itin turtingą prigimtį ir iš esmės pakeisti balso skambesį. Nors tuomečio Valstybės operos direktoriaus Antano Sodeikos pakviesta 1923 m. į Lietuvą iš JAV jau buvo atvykusi Rakauskaitė, talentinga aktorė, Čikagoje baigusi Williamo Shakespeare'o dramos studiją, ir didelių vokalinių galimybių dainininkė, vis dėlto pajėgaus dramatinio soprano tuo metu labai stigo.

Grigaitienė ryžtingai ėmėsi tų vaidmenų, atverdama sau ir teatrui dideles kūrybinės veiklos galimybes. Solistės lyrinio dramatinio ir dramatinio soprano repertuaras sparčiai plėtėsi. Ji sukūrė Maliellos (Ermanno Wolf-Ferrari „Madonos brangenybės", 1928), Toscos (Giacomo Puccini „Tosca", 1929–1930), Mašos (Eduardo Napravniko „Dubrovskis", 1929), Giocondos (Amilcare Ponchielli „Gioconda", 1929), Leonoros (Verdi „Trubadūras", 1929), Madeleine'os (Umberto Giordano „Andrea Chénier", 1930), Valentine'os (Giacomo Meyerbeero „Hugenotai", 1932), Louise'os (Gustave Charpentier „Louise", 1932–1933), Angelicos (Puccini „Sesuo Angelica", 1933–1934), Gražinos (Jurgio Karnavičiaus „Gražina", 1933, partija sukurta Grigaitienei), Jaroslavnos (Aleksandro Borodino „Kunigaikštis Igoris", 1935), Žvaigždonės (Antano Račiūno „Trys talismanai", 1936), Fevronijos (Rimskio-Korsakovo „Kitežas", originalus pavadinimas – „Sakmė apie nematomąjį Kitežo miestą ir mergelę Fevroniją", 1936) (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas* 1992: 35, 20, 38, 39, 40, 44, 54, 58, 60, 61, 71, 76, 79)[20] vaidmenis. Daugelį lyrinio dramatinio ir dramatinio soprano partijų nacionalinio operos teatro scenoje Grigaitienė atliko pirmoji.

20 Rimskio-Korsakovo operos „Kitežas" premjera (1936 m. gruodžio 22 d.) buvo skirta K. Petrausko 25 m. sceninės veiklos sukakčiai paminėti.

„Grigaitienės vokaliniai resursai tikrai yra reta Dievo dovana, turinti aukšto tobulumo požymį. <...> Jos interpretacija vokaliniu atžvilgiu pasižymi muzikališkumu ir didele inteligencija. Tai aukštos meniškos kultūros dainininkė" (Žadeika 1934: 18). „Kiekvienoj rolėj ji atskleidžia joje glūdinčius savumus. Iškelia visą akcentų skalę, spalvų gamą, dinamiškus efektus, muzikalinį ir žodžio teksto turinį" (ibid.: 20). „[Grigaitienė] sukuria puikias, lyg iš vieno gabalo išlietas, vieningai suvaidintas roles, plastiškai, lengvai valdo scenos techniką. <...> Per palyginti trumpą laiką iš nelanksčios, fenomenaliai – balsingos statiškos dainininkės pasidarė puiki operinė artistė, mokanti sujungti vienon visumon dainą ir vaidybą, sukurti tokius neužmirštamus taurius vaizdus, kaip Elizabetą, Gražiną, Rachilę ir daug kitų" (Jakubėnas 1934: 26, 27). Taip Grigaitienės meną vertino to meto operos kritikai.

Dainininkės balsas pasižymėjo plačia apimtimi, didele jėga (ir Jakubėnas pastebėjo, kad „aukštose gaidose ji galėjo „forte" aplenkti masinį ansamblį"; 1994: 763), bet kartu ir ypatingu garso švelnumu, skaidrumu dainuojant *piano*, *pianissimo* (puikūs – lengvi ir spindintys Leonoros as^2, a^2, b^2, c^3, Aidos arijos garsų seka nuo f^2 iki c^3 ir gęstantis a^2 *smorzando, ppp*)[21] – nedažnai dramatiniai sopranai geba sintezuoti tokius kontrastingus dalykus. Meistriškai Grigaitienė filiruoja garsą (Aidos c^3, a^2), puikūs *mezza voce* – retai girdime tokį balso dinamikos niuansų meną. Gražus, tikslus, šviesus, grynas garsas, lengva balso emisija, plastiškumas, judrumas. Grakščios fioritūros (foršlagai, grupetai), meistriškas trilis (kiek sopranų gali atlikti ar tinkamai atlieka šią melizmą?). Dainininkė įvaldė kvėpavimo meną. Be minėtų jos gebėjimų, apie tai byloja nepriekaištingi, itin lengvai išgaunami aukštieji garsai, plastiškos, subtiliai niuansuotos frazės (jaudinantis Toscos *dolcissimo*[22]). Priekabiai vertinant balso įrašus, galima išgirsti ir vieną kitą netikslumą, bet tos pavienės detalės nuomonės apie dainininkę nekeičia. Kita vertus, reikia atsižvelgti į tai, kad tuometinė garso įrašymo technologija suponuoja tam tikras balso skambesio paklaidas. Taisyklingai funkcionuojančiu, puikiai išlavintu vokaliniu instrumentu Grigaitienė kūrė kilnų, prasmingą meną.

Valstybės teatre gastroliavę garsūs dirigentai Albertas Coatesas, Franzas von Hösslinas, Emilis Cooperis vienu balsu tvirtino, kad V. Grigaitienė savo majestotiška išore ir dainavimo pajėgumu buvo būdinga Wagnerio operų atlikėja. O Jakubėnas apgailestavo, „kad kaip „Wagnersingerin" Vl. Grigaitienė buvo tikras „žuvęs talentas" (1994: 763)

21 Verdi operos „Trubadūras" Leonoros 4 v. arija „D'amor sull' ali rosee" („Meilės manos ilgėjime"); operos „Aida" 3 v. Aidos romansas „Oh patria mia" („O, mano krašte!") (*Balsai iš praeities.* Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse).

22 Puccini operos „Tosca" 2 v. Toscos arija (malda) „Vissi d'arte" (*Balsai iš praeities.* Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse).

(Valstybės teatre buvo pastatytos tik dvi Wagnerio vidurinio kūrybos laikotarpio operos). Neabejojame, kad Grigaitienė galėjo būti ypač ryški tame amplua (kaip ir įžymioji vagneristė Litvinne), tačiau jos balso įrašai skatina ir kitokias įžvalgas. Gali būti, kad ji neįgyvendino savo galimybių kaip Rossini interpretuotoja – monumentalios jo *opera seria* herojės, tokios kaip Elisabetta, Armidė, Semiramidė, taip pat atitiko tipažą ir galėjo būti labai įspūdingos. Deja, Valstybės teatre buvo pastatyta tik Rossini *opera buffa* „Sevilijos kirpėjas". Taip manyti skatina dainininkės balso įrašų koloratūros fragmentai, pirmiausia tobulai atlikta, chrestomatinė, grakšti, žėrinti Leonoros arijos kadencija (Verdi operos „Trubadūras" 4 veiksmo 1 paveikslas). Pasažas nuo d^1 akimirksniu pasiekia precizišką h^2, po to balsas lengvai ir tiksliai pakyla į des^3, toje aukštumoje įsitvirtina ilgesnį laiką (*fermata*, garsas skamba nepriekaištingai), vėliau – ilgai trunkantis, puikus es^2 trilis liudija virtuoziškumą, dramatinio koloratūrinio soprano raišką. Taigi dar kartą reikėtų prisiminti įžymiąsias García'os (sūnaus) mokyklos atstoves, jų unikalius balsus, tobulą vokalinę techniką ir įtaigų meną.

Išvados

1. Operos solistės Vladislavos Grigaitienės veikloje reikėtų išskirti du laikotarpius: pirmasis apima 1919–1924 m., antrasis tęsėsi nuo 1925 iki 1944 metų. Pirmuoju laikotarpiu dainininkė siekė atskleisti savo unikalią prigimtį ir ieškojo tinkamiausių vokalinės raiškos būdų. Tuo metu atliko mecosoprano partijas, tačiau išbandė ir kontralto (Olga) bei soprano (Birutė, Tamara) galimybes. Repertuarą rinkosi atidžiai, apgalvotai, todėl kai kuriuos vaidmenis, pavyzdžiui, Olgos, Maddalenos, Carmen, atliko trumpai. Antrasis laikotarpis prasidėjo kardinaliu pokyčiu – Grigaitienė debiutavo veristiniu Santuzzos vaidmeniu ir netrukus įsitvirtino pagrindinėse dramatinio ir lyrinio dramatinio soprano pozicijose.

2. Grigaitienės balso pokytis iš mecosoprano į sopraną buvo apgalvotas ir laipsniškas – šią nuomonę pagrindžia solistės pirmųjų veiklos metų nacionaliniame operos teatre repertuaro strategija. Naujų galimybių paieškos veikė balsą, jo architektoniką, skambesį, valdymą, reikalavo didesnio pajėgumo ir ištvermės, todėl Grigaitienė racionaliai planavo krūvį. Šalia pagrindinių soprano partijų (Tamaros, Santuzzos, Ortrudos, Amelijos) kurį laiką tebedainavo ne tokias sudėtingas Siebelio, Angelo, Grafienės partijas; parengė Stefano vaidmenį (Gounod „Roméo ir Juliette") – jį atlieka ir sopranai, ir mecosopranai.

3. Inteligencija, įgyta gera mokykla, apgalvotas darbas padėjo visapusiškai atsiskleisti Grigaitienės prigimčiai ir lėmė sėkmingą operos solistės veiklą. Ji tapo Valstybės teatro primadona, ryškiausia Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio dramatinio ir lyrinio dramatinio soprano vaidmenų atlikėja.

4. Iš savo mokytojų Ireckajos ir Litvinne Grigaitienė perėmė turtingą, tradicijomis paremtą vokalinės kultūros paveldą, kurio pagrindą sudaro García'os (sūnaus) mokyklos principai. Garso įrašai liudija, kad solistės balsas buvo plataus diapazono, taisyklingai suformuotas, gerai išlavintas, pasižymėjo universalumu: didele jėga, ištverme, stipriais, ryškiais, skvarbiais aukštaisiais garsais, sodriu, skambiu centriniu balso registru, t. y. fundamentinėmis savybėmis; kartu – lengva balso emisija, plastiškumu, virtuozine technika (grakštūs pasažai, nepriekaištingos melizmos – grupetai, foršlagai, triliai), meistrišku garso dinamikos valdymu (puikūs *piano*, *pianissimo*, *mezza voce*, *messa di voce*), tembro niuansais, lanksčiu frazavimu. Interpretacijai būdingas tikslumas, saikingumas, kilnumas, apgalvotas, kultūringas dainavimas.

5. Grigaitienė sukūrė 30 operinių vaidmenų, iš jų 22 soprano, 7 mecosoprano (daugumą nacionalinės operos scenoje atliko pirmoji, tarp jų – Carmen, Siebelis, Grafienė) ir vienas kontralto vaidmuo. Solistės repertuare vyravo verdiško-veristinio stiliaus ir rusų kompozitorių operų partijos (buvo puiki Aida, Leonora, Tosca, Fevronija). Grigaitienė dainavo prancūzų kompozitorių operose: sukūrė šešis vaidmenis, ypač ryški Rachelė. Solistės repertuare trys lietuvių kompozitorių (reikėtų išskirti Gražiną) ir du Wagnerio operų personažai.

6. Daugelį (15) pagrindinių lyrinio dramatinio ir dramatinio soprano partijų (neskaitant Birutės Miko Petrausko operoje „Birutė") nacionalinio operos teatro scenoje Grigaitienė atliko pirmoji. Tai – Santuzza (Mascagni „Kaimietiška garbė"), Ortruda (Wagnerio „Lohengrinas"), Rachelė (Halévy „Žydė"), Aida (Verdi „Aida"), Maliella (Wolf-Ferrari „Madonos brangenybės"), Maša (Napravniko „Dubrovskis"), Gioconda (Ponchielli „Gioconda"), Leonora (Verdi „Trubadūras"), Madeleine'a (Giordano „Andrea Chénier"), Elisabetha (Wagnerio „Tannhäuseris"), Valentine'a (Meyerbeero „Hugenotai"), Gražina (Karnavičiaus „Gražina"), Jaroslavna (Borodino „Kunigaikštis Igoris"), Žvaigždonė (Račiūno „Trys talismanai"), Fevronija (Rimskio-Korsakovo „Kitežas").

7. Impozantiška išvaizda, puikus vagneriškas vokalas reprezentuoja Grigaitienę kaip išskirtinę Wagnerio operų atlikėją, galėjusią sėkmingai konkuruoti didžiosiose Europos scenose. Deja, solistė atliko tik dvi šio kompozitoriaus (vidurinio kūrybos laikotarpio) operų partijas. Monumentalioms Wagnerio muzikinėms dramoms Kauno teatro scena buvo per maža.

8. Aiškėja, kad neatsiskleidė ir kita Grigaitienės talento pusė – įgimtas balso grakštumas, koloratūros galimybės. Didinga solistės išvaizda ir dramatinio soprano virtuoziškumas galėjo sudaryti puikų įspūdį interpretuojant, pavyzdžiui, Rossini *opera seria* herojes. Tenka apgailestauti, kad teatro repertuare buvo tik kompozitoriaus *opera buffa* „Sevilijos kirpėjas".

9. Valstybės teatre nebuvo sąlygų visapusiškai atsiskleisti unikaliam solistės talentui. Kita vertus, daug jėgų reikėjo pedagoginiam darbui Kauno muzikos mokykloje, vėliau konservatorijoje – tai buvo pirmaeilės Grigaitienės pareigos. Greičiausiai dėl to pirmaisiais veiklos metais dainavusi Latvijoje, Estijoje, Suomijoje, Vokietijoje vėliau užsienio gastrolėms solistė neskyrė dėmesio ir apsiribojo savojo teatro suteiktomis galimybėmis.

10. Žvelgiant iš istorinės perspektyvos, galime pagrįstai teigti, kad šalia Kipro Petrausko Vladislava Grigaitienė buvo ryškiausia Lietuvos nepriklausomybės laikotarpio operos solistė. Abu dainininkai tęsė tos pačios – Manuelio García'os (sūnaus) – vokalo mokyklos tradicijas.

Įteikta 2019 06 08
Priimta 2019 11 28

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Balsai iš praeities. Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse. 3 CD (*Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2014).

Grigaitienės Vladislavos asmens bylos. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 84, ap. 4, b. 21; f. 101, ap. 4, b. 47; *Lietuvos centrinis valstybės archyvas*, f. 391, ap. 9, b. 300.

Jonas Vytautas Bruveris. Muzikos žemyno keliais. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.

Mascagni, P. *Cavalleria rusticana*. Klavierauszug von Kurt Soldan. Leipzig: Edition Peters.

Vaižgantas. *Raštai*. T. 20: *Kritika 1915–1922*. Parengė V. Vanagas. Vilnius, 2009.

Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas. 1920–1940. Sudarytoja L. Kiauleikytė. Vilnius: Lietuvos archyvų generalinė direkcija prie LR vyriausybės, 1992.

Vileišis, A. *Vilniaus lietuvių dviklasė mokykla 1907–1917 m*. Vilnius, 1917.

Vladas Jakubėnas. Straipsniai ir recenzijos. Kn. 1–2. Sudarytoja L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.

Vladislava Grigaitienė 1919–1934. Jos 15 metų scenos darbo sukaktuvėms paminėti. Kaunas: Daina, 1934 (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*, V. Grigaitienės fondas).

Литвин, Ф. *Моя жизнь и мое искусство*. Ленинград: Музыка, 1967. Versta iš prancūzų kalbos: *Ma vie et mon art*. Paris, 1933.

Ниссен-Саломан, Г. *Школа пения*. Санкт Петербург, 1911.

Пружанский, А. М. *Отечественные певцы 1750–1917*. Ч. 1. Москва, 1991.

Узинг, М. О. Профессор Петербургской консерватории Н. А. Ирецкая. *Вопросы вокальной педагогики.* Вып. 6. Ленинград–Москва: Музыка, 1978, с. 23–36.

State Theatre soloist Vladislava Grigaitienė. Voice metamorphosis and the origin of vocal art principles

SUMMARY. The article examines the activities of Vladislava Polovinskaitė-Grigaitienė (1890–1961), the opera soloist in pre-war Lithuania and the leading singer in Kaunas State Theatre, their origin and background. The article focuses on Grigaitienė's singing school, vocal cultural heritage, the uniqueness of the nature of voice, the change from the mezzo-soprano voice type to the soprano, and the roles she has created. With the help of the soloist's voice recordings, the characteristics of her voice, the principles of voice formation and control are revealed, vocal technique and peculiarities of interpretation are analysed. The topic is addressed for the first time.

During the years of national revival, Grigaitienė took an active part in cultural activities, sang in Daina Society's choir, and performed plays by Lithuanian authors on stage. After finishing the teacher training at Saulė Educational Society in Kaunas in 1918, she taught at Lithuanian schools and continued her cultural activities. This was when the talent of the future soloist revealed itself. In 1910 she joined a singing course in Vilnius Music School led by Vasily Karmilov, a graduate of the Moscow Conservatory and a vocal apprentice of Prof. U. Masetti. In 1914–1919 she continued her studies at the Saint Petersburg Conservatory instructed by Prof. Natalia Ireckaya. She was a vocal apprentice of H. Nissen-Saloman and P. Viardot-García, and these educators studied singing with M. García (Jnr.). Later, when she started singing at Kaunas State Theatre, Grigaitienė attended training conducted by famous French-based soprano Félia Litvinne, a vocal apprentice of P. Viardot-García. Thus, Grigaitienė's vocal cultural heritage was based on the principles of the school of the renowned vocal teacher M. García (Jnr.). This is evidenced by the analysis of the soloist's voice recordings.

At the beginning of her career, Grigaitienė performed mezzo-soprano parts. She is the first Carmen in Lithuanian opera-house history. Thanks to her talent, high vocal culture, intelligence, and well-thought-out work, Grigaitienė was able to refine her voice and fully discover her talent. Having made a very successful debut in the role of Santuzza in *Cavalleria Rusticana* by P. Mascagni, she immediately established herself in the dramatic and lyrical dramatic soprano repertoire and became the most prominent performer. She gave particularly distinguished performances in Wagner's operas. Over more than two decades of creative activity (1921–1944), Grigaitienė created 30 roles. She was the first to perform most of them on the Lithuanian opera stage. Grigaitienė's outstanding merits in Lithuanian vocal pedagogy should be emphasised. In 1944 the soloist departed to the West. She died in New York City.

KEYWORDS: Vladislava Grigaitienė, Kaunas State Theatre, academic singing, traditions, mezzo-soprano and soprano expression, vocal cultural heritage, Natalia Ireckaya, Félia Litvinne, Henriette Nissen-Saloman, Pauline Viardot-García, Manuel García (Jnr.).

ISSN 2351-4744

Judita ŽUKIENĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Stasio Vainiūno fortepijoninių kūrinių sąrašo rekonstrukcija

ANOTACIJA. Straipsnio objektas – Stasio Vainiūno (1909–1982) fortepijoninių kūrinių sąrašas. Įvairūs skirtingu metu paties kompozitoriaus ir kitų autorių sudaryti Vainiūno kūrinių sąrašai, egzistuojantys rankraščiuose (saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve; toliau – LLMA), publikuoti kūrėjui skirtuose leidiniuose (Jasinskas 1960; Narbutienė 1991; 2010) ar funkcionuojantys duomenų bazėse internete, iš esmės atspindi kūrybos apimtis ir pobūdį. Tačiau ir palyginti neseniai publikuotose Vainiūno kūrybos apžvalgose esama atsikartojančių klaidų. Ne visi kūriniai išliko, dalis jų iki šiol nepublikuoti, ne viską kompozitorius nuosekliai žymėjo, tad susidarius poreikiui sudaryti pilną, patikslintą chronologinį Vainiūno fortepijoninių kūrinių sąrašą, iškyla iki šiol neatsakytų klausimų. Šiuo tyrimu siekiama patikslinti ir papildyti informaciją apie Vainiūno fortepijoninę kūrybą, rekonstruoti kūrinių fortepijonui sąrašą bei jų chronologiją. Tuo tikslu atlikta tyrimo šaltinių – kūrybos sąrašų ir kūrinių rankraščių – analizė (dėmesį sutelkiant į patį kūrinio sukūrimo faktą ir datą), nagrinėjamos kompozicijų sukūrimo metų nustatymo ir numeracijos problemos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Stasys Vainiūnas, kūrinių sąrašas, fortepijoninė kūryba, kūrybos numeracija.

Kompozitorių kūrybos sąvadai tyrėjams, redaktoriams ir leidėjams kelia daug klausimų ir problemų, o noras sudaryti pilną, metodologiškai pagrįstą kūrinių sąrašą, numeruojant visas autoriaus kompozicijas, tampa rimtu iššūkiu tyrėjams. Peržvelgiant lietuvių muzikos kūrybos fiksavimo atvejus ir susiklosčiusią patirtį, atsiveria įvairios rūšiavimo strategijų pasirinkimo galimybės ir kartu akivaizdi tradicijos stoka. Tiesa, esama atvejų, kai paties autoriaus dėka visi kūriniai, iš esmės laikantis ir jų sukūrimo chronologijos, yra sunumeruoti opusais. Ryškus pavyzdys lietuvių muzikoje – Vytauto Bacevičiaus kūrybos numeracija[1]. Kūrinių sąrašo sudarymo ir žymėjimo numeriais sudėtingumą lietuvių muzikologijoje atspindi net penkios Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikinės kūrybos numeracijos[2].

1 Pilnas kūrinių sąvadas (žanriniu principu) funkcionuoja LLMA, f. 118. V. Bacevičiaus kūrinių sąrašas, sudarytas pagal kompozitoriaus žymėjimą opusais, publikuojamas Onos Narbutienės sudarytoje monografijoje (*Vytautas Bacevičius* 2005: 414–416).

2 „Šiandien turime net penkias M. K. Čiurlionio muzikos numeracijas: originali paties kompozitoriaus numeracija opusais, kompozitoriaus sesers Jadvygos Čiurlionytės numeracija opusais (I – 1957, II – 1975), M. K. Čiurlionio bibliografijos sudarytojų numeracija (1970), muzikologo Vytauto

Itin išsamūs lietuvių kompozitorių kūrinių sąrašai skelbiami Lietuvos muzikos informacijos centro duomenų bazėje[3]. Tačiau juos taip pat būtina įdėmiau peržiūrėti, o randantis naujiems kūriniams, naujiems jų leidimams ar mokslinių tyrimų rezultatams – nuolat tikslinti ir atnaujinti. Ne išimtis ir daug žinių apie kompozitoriaus kūrinius teikianti Vainiūno kūrinių suvestinė, bet dalį informacijos jau būtina patikslinti ar atnaujinti.

Stasys Vainiūnas (1909–1982) – lietuvių pianistas ir kompozitorius, aktyvią kūrybinę veiklą pradėjęs XX a. penktajame dešimtmetyje, pripažinimo sulaukęs kaip instrumentinės muzikos autorius[4]. Jo kūryba fortepijonui persmelkta pianisto virtuozo patirtimi, o keturi koncertai fortepijonui ir orkestrui, „Mažoji vabzdžių siuita“ ir kiti kūriniai tapo svaria lietuvių fortepijoninės muzikos dalimi.

Egzistuoja įvairūs Vainiūno kūrinių sąrašai. Vieni jų – paties autoriaus sudaryti rengiant savo kūrybines biografijas, sąrašus SSRS kompozitorių sąjungai ir kt. Kūrinių sąrašus rengė ir muzikologai, tyrinėdami Vainiūno kūrybą ir rengdami publikacijas (Kazys Jasinskas, Ona Narbutienė, Vytautė Markeliūnienė). Išsamiausias Vainiūno kūrinių sąrašas, kurį parengė Renata Varanavičiūtė, skelbiamas Lietuvos muzikos informacijos centro internetinėje duomenų bazėje[5]. Labai informatyvus yra ir preciziškai suformuotas Vainiūno fondo aprašas LLMA (f. 68, ap. 1; jame nurodyti kūrinių pavadinimai, žanrai, sukūrimo metai, opuso numeris ir kt. informacija). Žinoma, informacijos apie kūrinį suteikia ir kūrinių rankraščiai, saugomi LLMA, išleistos natos bei garso įrašai.

Atlikus pirminę šaltinių peržiūrą paaiškėjo, kad juose teikiama informacija apie kūrinius nesutampa, yra klaidų ir netikslumų, ir tai lemia tiek paties kompozitoriaus skirtingai nurodoma kūrinių (ankstyvojo periodo) chronologija[6], tiek fragmentiškai

Landsbergio numeracija (1986) ir muzikologo Dariaus Kučinsko numeracija (2007). Kiekviena šių numeracijų liudija tiek naujai atrastus kūrinius ir jų rankraščius, tiek ir mokslinių tyrimų rezultatus“ (http://ciurlionis.eu/lt/muzika/).

3 www.mic.lt

4 Svarbiausios Vainiūno gyvenimo datos: 1923–1933 m. studijavo Rygos konservatorijoje fortepijono specialybę, 1934 m. ten pat baigė ir kompozicijos studijas. 1933 m. tapo tarptautinio dainininkų ir pianistų konkurso Vienoje laureatu. 1935–1936 m. stažavosi Vienos muzikos akademijoje. 1930–1938 m. (su pertraukomis) mokytojavo Rygos lietuvių gimnazijoje. Nuo 1938 m. pradėjo mokyti skambinti fortepijonu Klaipėdos muzikos mokykloje (1939 m. mokykla perkelta į Šiaulius). 1942 m. pakviestas dėstyti Kauno konservatorijoje. 1949 m. persikėlė į Vilnių, kur iki mirties dėstė Lietuvos konservatorijoje (1953 m. tapo profesoriumi), buvo Fortepijono katedros vedėju (1951–1973).

5 https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/vainiunas/

6 Apie kompozitoriaus sudarytuose sąrašuose skirtingai nurodomas to paties kūrinio datas užsimena ir Ona Narbutienė, rašydama apie Pirmąjį koncertą fortepijonui ir orkestrui bei Trio fortepijonui, smuikui ir violončelei: „Kompozitoriaus kūrinių sąrašuose (sudarytuose jam gyvam esant) jie datuojami įvairiai – 1945 ir 1946 m. Matyt, vienu atveju kompozitorius turėjo omenyje premjeros, kitu – parašymo datą“ (Narbutienė 1991: 82).

naudojama numeracija opusais. Siekiant atitaisyti įsivėlusius netikslumus, buvo reviduota skirtinguose šaltiniuose esanti informacija apie kūrinius, jų sukūrimo laiką ir aplinkybes.

Šaltinių peržvalga

Tyrimui buvo pasitelkti įvairūs šaltiniai, o pagrindu tapo keli paties kompozitoriaus ar kitų autorių sudaryti Stasio Vainiūno kūrinių sąrašai. Jie visi skirtingi, vienas kitą papildantys, teikiantys informaciją įvairiais aspektais. Siekiant išvengti neaiškumo, galimos painiavos dėl sąrašų gausos, pateikiame trumpą, sisteminančią sąrašų peržvalgą.

Sąrašų rankraščiai, saugomi LLMA Stasio Vainiūno fonde (LLMA, f. 68), į kuriuos įtraukti kūriniai fortepijonui. Tik dalis rankraščių autoriaus pasirašyti, juose nurodoma sudarymo data. Todėl sąrašams, kuriuose nenurodyti metai, tyrime priskiriami paskutinio įvardyto kūrinio sukūrimo metai, pridedant žodį „po“.

1. „Komp. Stasio Vainiūno trumpas veikalų sąrašas“ (po 1947 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 1). Kompozitoriaus pasirašytas, tačiau data nenurodyta. Rankraštis. Įtraukti 8 kūriniai, nurodomi jiems priskirti opuso numeriai. Pažymėtina, kad jau šiame sąraše praleidžiami kūriniai op. 3, 6, 8, 10, tad galime spėti, kad kūrėjui jie pasirodė ne tokie reikšmingi. Kad į sąrašą įtraukti ne visi kūriniai, pabrėžiama ir baigiamąja remarka: „ir daug kitų“.
2. „SSRS sovietinių kompozitorių sąjungos nario kompozitoriaus Vainiūno Stasio, Andriaus kūrinių sąrašas“ (1952 m. gruodžio 26 d.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 5–6). Kompozitoriaus pasirašytas, parengtas rusų kalba. Rankraštis. Įrašyta 15 kūrinių. Nurodomi sukūrimo metai, pirmo atlikimo metai ir vieta, leidiniai, atsiliepimai apie kūrinį spaudoje.
3. „Kompozitoriaus Vainiūno Stasio, s. Andriaus, Kūrybinė biografija (Kūrinių sąrašas)“ (po 1957 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 2). Kompozitoriaus sudarytas. Yra tik vienas lapas, tad tai tik sąrašo fragmentas. Rankraštis. Sąraše 10 kūrinių, grupuojamų pagal žanrus (I. Simfoninė muzika. II. Kamerinė muzika) ir išdėstytų chronologiškai. Numeracija opusais šiame sąraše, kaip ir vėliau autoriaus sudarytuose, nefigūruoja.
4. „SSRS sovietinių kompozitorių sąjungos nario kompozitoriaus Vainiūno Stasio, Andriaus kūrinių sąrašas“ (po 1966 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 7–8). Kompozitoriaus sudarytas. Rankraštis, rusų kalba. Įtrauktos 46 kūrinių pozicijos. Sudaryta žanriniu principu. Tai pats išsamiausias, tikėtina, paties kompozitoriaus

parengtas sąrašo rankraštis. Čia pirmą kartą pateikiami ir studijų metais sukurtų kompozicijų pavadinimai. Be to, jame tiksliausiai nurodomi kūrinių sukūrimo metai. Šiuo sąrašu remiamasi šiame tyrime sudarant pagrindinį fortepijoninių kūrinių sąrašą.

5. Sąrašas be pavadinimo (po 1960 / 1966 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 12). Rankraštis. Mašinraštis. Sąrašą sudaro 21 pozicija. Žanriniu principu, chronologine tvarka vardijami tik kūrinių pavadinimai. Surašyti tik reikšmingiausių kūrinių (sukurtų iki 1960 m.) pavadinimai. Vėliau sąrašas kompozitoriaus ranka koreguotas ir papildytas trimis kūriniais (iki 1966 m.).
6. „Kompozitoriaus St. Vainiūno svarbiausių kūrinių sąrašas“ (po 1977 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 14–15). Kompozitoriaus sudarytas. Rankraštis. Įtrauktos 49 pozicijos. Sudaryta žanriniu principu.
7. „St. Vainiūno kūrinių sąrašas“ (nuo 1949 iki 1979 m.; *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 16). Autorius nenustatytas. Rankraštis. Apima dalį kūrybos.

Kūrinių sąrašai, publikuoti monografijose. Informacijos apie kūrybą, konkrečius kūrinius, jų sukūrimo aplinkybes ir kompozicijos ypatumus gausu Vainiūno kūrybinei veiklai skirtose trijose monografijose:

8. Kazio Jasinsko žanriniu-chronologiniu principu sudarytas sąrašas yra pakankamai tikslus ir išsamus, tačiau jame surašyti kūriniai tik iki knygos išleidimo metų (Jasinskas 1960: 62–63).
9. Onos Narbutienės monografijoje publikuojamas sąrašas apima visą Vainiūno kūrybą, taip pat sudarytas žanriniu-chronologiniu principu (Narbutienė 1991: 468–471). Į jį įtraukti beveik visi žinomi Vainiūno kūriniai.
10. 2010 m. išleistoje monografijoje publikuojamas sudarytojos Vytautės Markeliūnienės parengtas spausdintų muzikos kūrinių sąrašas.

Lietuvos muzikos informacijos centro duomenų bazėje suvesti Vainiūno kūriniai:

11. Renatos Varanavičiūtės sudarytas kūrinių sąvadas (2004). 85 kūrinių pozicijos. Pateikiama itin daug duomenų (kūriniai, sukūrimo metai, natų leidiniai, garso įrašai, trukmė ir kt.). Tai itin paranku tiek tyrėjui, tiek atlikėjui, tačiau kai kurie nurodyti faktai yra tikslintini.

Papildomų duomenų ir informacijos tikslinant sąrašus teikia patys kūriniai: rankraščiai (saugomi LLMA) ir natų leidiniai. Nors šaltinių ir informacijos gausa negarantuoja atsakymų į visus kylančius klausimus, ji sudaro prielaidas detalesniam tyrimui, žinių revidavimui ir patikslinimui.

Sąrašo rekonstrukcija: informacijos suvestinė ir analizė

Rekonstruojant Vainiūno kūrinių fortepijonui sąrašą, jo pagrindu tapo duomenų apie sukurtas kompozicijas analizė: iki šio tyrimo sudarytų kūrinių sąrašų dekonstrukcija, revizija ir sisteminimas. Duomenys apie kūrinius (jų sukūrimo faktą, aplinkybes, sukūrimo datą ir numeraciją) nagrinėti etapais, taikant Narbutienės monografijoje įtvirtintą Vainiūno kūrybos periodizaciją – ankstyvieji kūriniai ir keturi periodai: pirmasis (1940–1948), antrasis (1949–1957), trečiasis (1957–1969), ketvirtasis (1970–1982) (Narbutienė 1991: 75–152).

Ankstyvieji kūriniai. Problemiškiausia yra kūrinių sąrašo rekonstravimo pradžia – pirmųjų kompozicijų įvardijimas ar informacijos apie juos patikslinimas. Ne visi Rygoje (iki 1938 m.) sukurtų fortepijoninių kūrinių rankraščiai išliko, o išlikusiuose nenurodytos sukūrimo datos. Be to, skirtinguose sąrašuose ir pats kompozitorius jas nurodo nevienodai.

Išsamiausiai XX a. ketvirtojo dešimtmečio kompozicijos išvardytos sąraše, kompozitoriaus sudarytame iki 1966 m. (rusų k.):

- 4 preliudai ir fugos (1931);
- Skerco (1931);
- 3 polifoninės pjesės ir 2 etiudai (1932);
- Variacijos lietuvių liaudies tema (1933);
- Sonata cis-moll (1934);
- Du šokiai. „Polėkis“ (1934)[7].

Dalis čia paminėtų ankstyvųjų fortepijoninių kūrinių nenurodyti kituose kompozitoriaus sudarytuose sąrašuose (4 preliudai ir fugos, 3 polifoninės pjesės ir 2 etiudai). Šiame sąraše iš esmės dubliuojamas Kazio Jasinsko studijoje esantis kūrinių išvardijimas (Jasinskas 1960: 62). Skirtumas tik tas, kad knygoje randame tikslesnę dviejų šokių nuorodą – „Du suktiniai“ (1934), iš kurios atpažįstame „Lietuvišką šokį“ („Suktinį“)[8]. Tai patvirtina ir greta esantis netikslus šokio pavadinimo vertimas į rusų kalbą – „Порыв“[9].

Po 1957 metų kompozitoriaus sudaryto sąrašo fragmente, kuriame iš ankstyvojo laikotarpio įtraukta tik variacijos ir sonata, nurodomos kitos kūrinių sukūrimo datos: Variacijos fortepijonui lietuvių liaudies tema (1934), Sonata cis-moll fortepijonui (1937). Dar ankstesniame, 1952 m., sąraše sonata datuojama 1936 metais.

7 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 8.
8 Pirminiame juodraščio variante yra du šokiai. Tik vėliau jie buvo sujungti į vieną kūrinį (antrasis tapo vidurine pjesės dalimi).
9 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 8.

Narbutienės monografijoje pateiktame sąraše (Narbutienė 1991: 469) Vainiūno ankstyvąją kūrybą fortepijonui reprezentuoja:

- Skerco Des-dur (1930)[10];
- Fuga c-moll (1931–1932);
- Variacijos fortepijonui lietuvių liaudies dainos tema (1933);
- „Mažasis skerco". Noktiurnas. Etiudas. „Lietuviškas šokis" (1933–1934);
- Sonata cis-moll (1934);
- Šokiai fortepijonui: „Subatėlė", „Blezdingėlė" (1932–1934).

Šis sąrašas sudarytas akivaizdžiai remiantis išlikusiais rankraščiais. Jame randame kūrinius, nepaminėtus ankstesniuose sąrašuose. Kūrinių sukūrimo metai taip pat nurodomi pagrįstai: sonatos sukūrimas sutampa su kompozicijos studijų Rygos konservatorijoje baigimu (1934 m., tai diplominis darbas). Žinoma, kad variacijos sukurtos metais anksčiau.

Svarbios informacijos apie ankstyvuosius kūrinius pateikia ir bene anksčiausiai Vainiūno sudarytas sąrašas (iki 1947 m.). Jame nenurodytos sukūrimo datos, bet kūriniai sugrupuoti opusų numeracijos tvarka, o jų išdėstymas leidžia daryti prielaidas apie parašymo eiliškumą. Čia figūruoja šešios ankstyvojo kūrybos laikotarpio kompozicijos:

- Variacijos fortepijonui (lietuvių liaudies dainai), op. 1;
- Sonata fortepijonui c-moll, op. 2;
- 4 pjesės fortepijonui (Noktiurnas, Etiudas, „Mažasis skerco", „Lietuviškas šokis"), op. 4[11].

Pagal tai galime daryti prielaidą, kad keturios pjesės buvo sukurtos jau po sonatos ir datuotinos 1934 metais.

Be jau minėtų kūrinių, LLMA Vainiūno fonde saugoma dar keletas ankstyvųjų kompozicijų, kurios papildo ir užbaigia sąrašą. Tai trys lietuvių liaudies šokių fortepijonui rankraščiai: „Kubilas" ir dvi „Sadutės" (1932 m.). Jie ir didelė dalis išlikusių, į LLMA Vainiūno fondo aprašą įtrauktų kūrinių yra Lietuvos muzikos informacijos centro duomenų bazėje esančiame Vainiūno kūrinių sąraše. Pastarajame pasigendame tik vienos „Sadutės", o vokalinė kompozicija „Žiemkentėliai" žymima kaip fortepijoninė (pakartota LLMA apraše įsivėlusi klaida).

Susumavus visą iš įvairių šaltinių turimą informaciją apie ankstyvuosius Vainiūno fortepijoninius kūrinius, galima teigti, kad Rygoje buvo sukurtos šios kompozicijos:

10 Vardijant kūrinius naudojami originalūs, šaltinyje nurodyti kūrinių pavadinimai.
11 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 1.

- Skerco Des-dur (1930)[12];
- 4 preliudai ir fugos (1931). Tikėtina, kad tarp jų buvo ir Fuga c-moll. Kitų kompozicijų rankraščiai neišliko;
- 3 polifoninės pjesės ir 2 etiudai (1932). Neišliko. Tikėtina, kad vienas iš etiudų, o gal ir pjesė, įtraukti į kituose sąrašuose figūruojančias fortepijonines pjeses, pažymėtas op. 4;
- Variacijos lietuvių liaudies tema (1933);
- Sonata cis-moll (1934). Neišliko;
- Pjesės: „Mažasis skerco", Noktiurnas, Etiudas, „Lietuviškas šokis" (1934);
- Šokiai fortepijonui: „Subatėlė", „Blezdingėlė" (1932–1934);
- Lietuvių liaudies šokiai: „Kubilas", „Sadutė" (1), „Sadutė" (2) (1932).

Ne viską įmanoma tiksliai nustatyti, tebėra neaiškumų, nes tik dalis ankstyvosios kūrybos išliko. Pasak Narbutienės, „kilnojantis iš vienos vietos į kitą – Ryga, Klaipėda, vėl Ryga, Šiauliai, Kaunas – išsaugoti jaunystės rankraščius anaiptol nebuvo pagrindinis rūpestis" (Narbutienė 1991: 75). Nė vienas šio laikotarpio fortepijoninis kūrinys nebuvo publikuotas, nors opusų priskyrimas variacijoms, sonatai ir keturioms pjesėms, sudarant kūrybos numeraciją, atskleidžia autoriaus jiems teikiamą reikšmę.

Pirmasis laikotarpis (1940–1948). Šiuo periodu sukurtas vienintelis Vainiūno fortepijoninis kūrinys „Mažoji vabzdžių siuita". 1940 m. Šiauliuose parašytas keturių pjesių ciklas tais pačiais metais buvo ir atliktas, sulaukė pripažinimo, o tuoj po karo buvo publikuotas[13] ir išpopuliarėjo. Vis dėlto su šiuo kūriniu susijusi apmaudi datavimo klaida, įsivėlusi *Muzikos enciklopedijos* straipsnyje apie Vainiūną[14], kur vietoj sukūrimo metų nurodoma pirmojo leidimo data (1949 m.), plinta ir kitose informacinio pobūdžio publikacijose.

Antrasis laikotarpis (1949–1957). Prie fortepijoninės pjesės žanro Vainiūnas sugrįžo daugiau kaip po dešimtmečio. 1953–1956 m. jis sukūrė pluoštą miniatiūrų, kurių identifikavimas skirtinguose šaltiniuose ir chronologija vėlgi kelia klausimų. Dalis jų buvo komponuojama kaip preliudai fortepijonui, dalis – kaip pjesės vaikams. Po 1966 m. kompozitoriaus sudarytame sąraše minima 13 fortepijoninių kompozicijų:

- Du preliudai: h-moll, d-moll (1953);
- 4 preliudai, „Vaikiška pjesė", „Liaudies daina" (1954);

12 Prie kūrinių, kurių sukūrimo metai įvairiuose šaltiniuose nurodomi skirtingai ir nėra pakankamo pagrindo patikslinti bei nurodyti vieną variantą, rašomos abi datos arba kelių galimų metų intervalas.

13 Stasys Vainiūnas. *Mažoji vabzdžių siuita*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1949.

14 A. Ambrazas, V. Juodpusis. Stasys Vainiūnas. *Muzikos enciklopedija*. T. 3. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 576.

- 5 pjesės: „Lopšinė“, „Mažasis valsas“, „Kiškių daina“, „Liaudies daina“, „Lietuvių liaudies dainos parafrazė“ (1956)[15].

Sąraše pažymėta, kad visos paskutinės devynios pjesės sudaro 1957 m. išleistą rinkinį „Pjesės fortepijonui“[16]. Tačiau, palyginę sąrašą su leidinio turiniu, matome vieną skirtumą: „Liaudies daina“ rinkinyje įvardijama dainos pavadinimu „Bėkit, bareliai“.

Klausimų dėl sukūrimo datos ir patikslinto pavadinimo kyla nagrinėjant su parafraze fortepijonui susijusią informaciją. Dviejų liaudies dainų – „Oi tu ąžuolėli“ ir sutartinės „Du dobilėliai“ – temomis (Narbutienė 1991: 113) grindžiama kompozicija tiek 1957 m. publikuotame natų rinkinyje, tiek po 1966 m. sudarytame sąraše vadinama „Lietuvių liaudies dainos parafraze“. O LLMA Vainiūno fondo apraše randame du parafrazės rankraščius (1953 ir 1954 m.), iš kurių pirmasis pavadintas „Parafrazė lietuvių liaudies temomis“[17]. Kadangi kūrinyje naudojamos dvi skirtingų dainų melodijos, tokia pavadinimo formuluotė atrodo pati tiksliausia. Be to, rankraščiai sudaro sąlygas patikslinti šio kūrinio sukūrimo metus, atmetant paplitusią vėlesnę datą – 1956-uosius.

Keturių preliudų pavadinimų kaitą paaiškino Jasinskas: „Kiek vėliau St. Vainiūnas davė kai kuriems preliudams programines antraštes arba jų charakterį bei paskirtį nusakančius pavadinimus. Taip preliudas c-moll buvo pavadintas Noktiurnu, preliudas h-moll (*Vivo*) – Etiudu, preliudas a-moll (šeštasis) – „Polėkiu“, ir tik preliudui a-moll[18] buvo paliktas senasis pavadinimas.“ Jasinskas monografijoje visus preliudus aprašo kartu: „šeši preliudai (c-moll, h-moll, d-moll, e-moll, h-moll ir a-moll) parašyti 1953–1954 metais“. Apie kompozitoriaus sumanymą sukurti 24 preliudų ciklą fortepijonui rašė Narbutienė: „apie tai kalbėjo 1954 m. vasario 16 d. perklausoje, rodydamas šešis preliudus (c-moll, b-moll, d-moll, e-moll, h-moll ir a-moll)“ (Narbutienė 1991: 111).

Bandant identifikuoti visus šešis preliudus, neaiškumo įneša ir LLMA saugomo mašinraščiu spausdinto sąrašo (po 1960 / 1966 m., paties autoriaus ranka papildytas) įrašai:

- 11. Preliudas c-moll Nr. 1;
- 12. Preliudas e-moll Nr. 3;
- 13. Preliudas a-moll Nr. 5;
- 14. Preliudas gis-moll Nr. 4;
- 15. Preliudas[19].

15 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 8.
16 Stasys Vainiūnas. *Pjesės fortepijonui*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.
17 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 11, l. 1.
18 Korektūros klaida – turi būti „Preliudas e-moll“.
19 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 12.

Tokia preliudų išdėstymo tvarka, skaičius ir atsiradusi nauja, anksčiau niekur neminėta, tonacija gis-moll kelia dar daugiau abejonių. Būtent atsižvelgdami į kūrinio tonaciją galime daryti prielaidą, kad ir „Liaudies daina“ (arba „Bėkit, bareliai“) viename iš sąrašų figūravo kaip Preliudas gis-moll. Vis dėlto įvairiuose sąrašuose minimų, 1953 m. datuojamų dviejų preliudų (h-moll ir d-moll) tyrimo metu nepavyko aptikti / atpažinti nei tarp rankraščių, nei išleistuose rinkiniuose.

Kurti fortepijonines pjeses vaikams, pasak Narbutienės, „buvo įvairių paskatų – namuose augo dvi mažos muzikantės, be to, kaip tik 1953–1954 metais muzikologė V. Krakauskaitė rengė savo „Jaunąjį pianistą“[20] ir ragino daugelį kompozitorių rašyti pjeses fortepijonui, laikantis tam tikrų metodinių nurodymų“ (Narbutienė 1991: 112). Vidos Krakauskaitės rinkiniui kompozitorius parašė dvi nesudėtingas pjeses: „Vaikišką pjesę“ ir „Liaudies dainą“[21]. „Lopšinė“, „Mažasis valsas“ ir „Kiškių daina“ (1956 m.) publikuotos 1957 m. Vainiūno pjesių rinkinyje[22].

Apibendrinę turimas žinias ir sutikslinę su Lietuvos muzikos informacijos centro duomenų bazėje skelbiamu pilnu Vainiūno kūrinių sąrašu, galime rekonstruoti antrojo kūrybos laikotarpio fortepijoninių kūrinių sąrašą:

- Preliudas h-moll (1953, nerastas);
- Preliudas d-moll (1953, nerastas);
- „Parafrazė lietuvių liaudies temomis“ (1953–1954);
- Noktiurnas (Preliudas c-moll, 1954);
- Preliudas (e-moll, 1954);
- Etiudas (Preliudas h-moll, 1954);
- „Polėkis“ (Preliudas a-moll, 1954);
- „Vaikiška pjesė“ (1954);
- „Liaudies daina“ („Glotni galvelė“ tema, 1954);
- „Bėkit, bareliai“ („Liaudies daina“, Preliudas gis-moll, 1956);
- „Lopšinė“ (1956);
- „Mažasis valsas“ (1956);
- „Kiškių daina“ (1956).

20 Vida Krakauskaitė. *Jaunasis pianistas*. T. 1. Kaunas: Valstybinė pedagoginės literatūros leidykla, 1959.

21 Pastarosios pjesės pavadinimą galima patikslinti pagal LLMA apraše esantį įrašą: „Gluodni galvelė“ = „Liaudies daina“ (*LLMA*, f. 68, ap. 1).

22 Stasys Vainiūnas. *Pjesės fortepijonui.* Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.

Trečiasis ir ketvirtasis kūrybos laikotarpiai. Vėliau sukurtų kūrinių chronologija visuose šaltiniuose nurodoma identiškai ir abejonių beveik nekelia. Trečiuoju kūrybos laikotarpiu Vainiūnas sukūrė Baladę d-moll (1963) ir siuitą „Gimtinės pievos" (1964) fortepijonui. Ketvirtojo laikotarpio fortepijoniniai opusai: „Rauda" (skirta Čiurlioniui[23], 1972), Sonata-fantazija (1977) ir fortepijoninis ciklas „Aštuonios nuotaikos" (1979).

Siuita „Vaikų kampelis" (1982) yra paskutinis Vainiūno sukurtas ir jo paties atliktas kūrinys: vaikams skirtų penkių pjesių ciklas buvo išleistas jau po autoriaus mirties[24]. Vėliausiai sukurti kūriniai nesunumeruoti ir opusais. Nors liko nenumeruota didelė dalis pjesių fortepijonui, pati numeracija vėlgi kvestionuotina.

Numeracijos opusais problema

Studijuojant tiek kūrinių rankraščius, tiek sąrašus ar / ir leidyboje susiformavusią tradiciją, matyti, kad kompozitorius naudojo numeracijos opusais sistemą. Tačiau sąrašas, kuriame kūriniai būtų surašyti pagal opusų numeraciją, neišliko. Jie nurodomi tik trumpajame autoriaus sąraše (iki 1947 m.). Be to, priskirdamas opuso numerį autorius nesilaikė kūrinių chronologijos. Kaip pažymi Narbutienė, rašydama apie „Mažąją vabzdžių siuitą", „kompozitorius ją pažymėjo op. 7, o anksčiau sukurtą „Lietuvišką šokį" – op. 9. Panašių prieštaravimų kūrinių sąraše yra ir daugiau, be to, daugelis vėlesnių kūrinių apskritai neturi tokių žymėjimų" (Narbutienė 1991: 80). Dėl šios priežasties monografijoje apie Vainiūną kūrinių žymėjimo opusais buvo atsisakyta.

Pirmuoju opuso numeriu autorius pažymėjo Variacijas fortepijonui lietuvių liaudies tema[25]. Iki tol jau buvo sukurta preliudų ir fugų, Skerco Des-dur, bet Vainiūnas šį kūrinį, matyt, laikė pirmuoju reikšmingu, vertu įtraukti į kūrybos numeraciją[26].

Tikėtina, kad egzistavo keli kūrinių žymėjimai[27]. Ankstyviausiame, „Trumpame veikalų sąraše" (iki 1947 m.), „Lietuviškas šokis" figūruoja kaip ketvirta op. 4 fortepijoninė pjesė (visos sukurtos 1933–1934 m.)[28], o op. 9 numeruojamos „3 dainos mišriam chorui". Vėliau „Lietuviškas šokis", kaip jau minėta, žymimas op. 9 Nr. 2 ir, pažeidžiant chronologiją, atsiduria po 1940 m. sukurtos siuitos. „Lietuviško suktinio" švarraštis perrašytas

23 Kūrinys sukurtas M. K. Čiurlionio pianistų konkurso užsakymu.
24 Stasys Vainiūnas. *Vaikų kampelis*. Vilnius: Vaga, 1986.
25 Rankraštyje opusas, kaip ir kūrinio antraštė italų kalba, užrašytas raudonu pieštuku. Tokių žymėjimų būta ir vėlesniuose rankraščiuose, tad tikėtina, kad šis papildymas prirašytas vėliau – tvarkant rankraščius.
26 Įdomu tai, kad Vainiūno amžininko pianisto ir kompozitoriaus Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) kūrinių sąrašo numeriu pažymėtos taip pat variacijos: Tema su variacijomis fortepijonui op. 1 (1924 m.).
27 Apie tai užsimena ir Narbutienė, minėdama „naują žymėjimą" (Narbutienė 1991: 94).
28 *LLMA*, f. 68, ap. 1, b. 165, l. 1.

gerokai vėliau po kūrinio sukūrimo, nes antraštė nurodyta tiek lietuvių, tiek rusų kalbomis, tad galime daryti prielaidą, kad jau sovietmečiu. Būtent švarraštyje aiškiai užrašytas vėlesnis opuso numeris.

Iš įvairių šaltinių rekonstravus visą Vainiūno kūrinių numeravimo opusais sąrašą atsiveria dar keletas sisteminimo proceso problemų:

- ne visus opusų numerius įmanoma identifikuoti; nepavyko nustatyti, kokie kūriniai kompozitoriaus buvo numeruoti opusais Nr. 6, 10, 13, 14, 19, 21, 26, 32, 37;
- nemaža dalis kūrinių (daugiausia fortepijoninės pjesės, dainos) liko nesunumeruota;
- yra atvejų, kai tuo pačiu numeriu žymimi du skirtingi kūriniai: op. 30 skirtinguose šaltiniuose numeruojama ir simfoninė uvertiūra „Už taiką“, ir Baladė d-moll fortepijonui;
- ta pati kompozicija skirtinguose šaltiniuose numeruojama skirtingais opuso numeriais („Lietuviškas šokis“ („Suktinis“).

Akivaizdu, kad Vainiūno kūrybos numeravimas opusais funkcionavo tik fragmentiškai, todėl dalis kūrinių (daugiausia – pjesės fortepijonui) liko nesunumeruoti. Ne visiems kūriniams nurodyti opusai „prigijo“, pavyzdžiui, „Raudos“ op. 39 arba „Sonatos-fantazijos“ op. 41 numerius aptinkame tik LLMA apraše ir fonde saugomuose rankraščiuose.

Apibendrinus visas turimas žinias apie Vainiūno sukurtus kūrinius fortepijonui, jų sukūrimo laiką ir numeraciją, pasitelkus paties kompozitoriaus ir kitų autorių sudarytus kūrybos sąrašus ir pačias kompozicijas, buvo patikslinta ir susisteminta dalis iki šiol skirtingai (arba nepilnai) pateiktos informacijos. Kadangi ne visi kūriniai bei kūrinių rankraščiai išliko, o išlikę sąrašai dėl juose nurodytų nesutapusių ir netikslių duomenų neatsako į visus tyrėjams kylančius klausimus, prieita prie išvados, kad dalis faktų gali būti patikslinti tik atsiradus naujiems, papildomiems šaltiniams. Autoriaus naudota kūrinių numeracija yra nepakankamai nuosekli ir provokuoja reviduoti bei rekonstruoti kūrinių fortepijonui sąrašą, kuris būtų itin parankus rengiant pilną, akademinį natų leidimą.

Kaip tyrimo rezultatas, sisteminantis šaltinių analizės metodu surinktus duomenis, pateikiamas Vainiūno kūrinių fortepijonui sąrašas-lentelė.

Stasio Vainiūno kūriniai fortepijonui

Nr.	Kūrinys	Metai	Opuso Nr.	I leid.	Pastabos
1.	Skerco Des-dur	1930			Rankraštis
2.	Fuga c-moll	1931			Rankraštis. Viena iš sąrašuose minimų keturių fugų
3.	„Kubilas“	1932–1935			Rankraštis. Lietuvių liaudies šokis
4.	„Sadutė“ (1)	1932–1935			Rankraštis. Lietuvių liaudies šokis
5.	„Sadutė“ (2)	1932–1935			Rankraštis. Lietuvių liaudies šokis
6.	Variacijos lietuvių liaudies tema	1933	op. 1		Rankraštis. Rankraštyje pažymėta: *Thema con variazioni*
7.	Noktiurnas c-moll	1934	op. 4 Nr. 1		Rankraštis
8.	Etiudas Des-dur	1934	op. 4 Nr. 2		Rankraštis
9.	„Mažasis skerco“	1934	op. 4 Nr. 3		Rankraštis
10.	„Lietuviškas šokis“ („Suktinis“)	1934	op. 9 Nr. 2		Rankraštis
11.	Sonata cis-moll	1934	op. 2		Rankraštis neišliko
12.	„Subatėlė“	1932–1934			Rankraštis. Lietuvių liaudies šokis
13.	„Blezdingėlė“	1932–1934			Rankraštis. Lietuvių liaudies šokis
14.	„Mažoji vabzdžių siuita“	1940	op. 7	1949	Dalys: „Uodas“, „Drugelis“, „Žiogas“, „Vapsva“
15.	Parafrazė liaudies dainos tema	1953–1954	op. 23	1957	Publikuota kaip Lietuvių liaudies dainos parafrazė
16.	Noktiurnas c-moll	1954		1957	Pirmas pavadinimo variantas: Preliudas c-moll
17.	Preliudas e-moll	1954		1957	
18.	Etiudas h-moll	1954		1957	Pirmas pavadinimo variantas: Preliudas h-moll
19.	„Bėkit, bareliai“	1954		1957	Pavadinimo variantas: „Liaudies daina“
20.	„Lopšinė“	1954		1957	
21.	„Mažasis valsas“	1954		1957	
22.	„Kiškių daina“	1954		1957	
23.	„Vaikiška pjesė“	1954		1959	
24.	„Liaudies daina“	1954		1959	
25.	„Polėkis“	1956		1957	Pirmas pavadinimo variantas: Preliudas a-moll
26.	Baladė	1963	op. 30	1964	
27.	Siuita „Gimtinės pievos“	1964	op. 31	1965	Dalys: „Auštantis rytas“, „Pakalnutės žydi“, „Liūtis“, „Žibuoklių šokis“, „Gimtinės pievos“
28.	„Rauda“	1972	op. 39	1973	Skirta Čiurlioniui
29.	Sonata-fantazija	1977	op. 41	1978	
30.	Fortepijoninis ciklas „Aštuonios nuotaikos“	1979	op. 43	1981	
31.	Siuita „Vaikų kampelis“	1982		1986	Dalys: „Liūdna dainelė“, „Maža sutartinė“, „Tylus vakaras“, „Išdaigos“, „Lopšinė“
32.	„Ganiau palšus jautelius“	?			Rankraštis. Pjesė nebaigta
33.	„Vakaras miške“	?			Rankraštis. Pjesė nebaigta
34.	[„Šokis“]	?			Rankraštis. Eskizas

Įteikta 2019 12 16
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA

Jasinskas, K. *Stasys Vainiūnas.* Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.

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

Kučinskas, D. *M. K. Čiurlionio kūriniai fortepijonui: rankraščiai ir redakcijos*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999.

Narbutienė, O. *Stasys Vainiūnas. Kūrybinės veiklos apžvalga. Dienoraščio puslapiai ir laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Vilnius: Vaga, 1991.

Narbutienė, O. *Stasys Vainiūnas.* Sudarytoja V. Markeliūnienė. Vilnius: Typoart, 2010.

Stasys Vainiūnas. 1909–1982. Kompozitorius, pianistas. S. Vainiūno kūrinių rankraščiai, biografiniai, šeimos narių dokumentai, nuotraukos, [1916]–1998. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 68, ap. 1, b. 11, 49, 50, 52–55, 165.

Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra. T. I. Sudarytoja O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.

A reconstruction of the list of works for piano by Stasys Vainiūnas

SUMMARY. Works by the pianist and composer Stasys Vainiūnas (1909–1982) are widely known and are performed frequently. But the compilation of a complete list of his works for piano revealed the fact it had to be updated and corrected. The aim of this research is to correct and update the information we have about Vainiūnas' works for piano and to reconstruct his list of works and its chronology. There are a number of sources for this aim: hand-written lists of works including those made by the composer himself (kept at the Lithuanian Archives of Literature and Art), three books about Vainiūnas and his work (Jasinskas 1960, Narbutienė 1991, Narbutienė 2010), a comprehensive list of works on the Music Information Centre Lithuania website (https://www.mic.lt) and published sheet music of these works. Indeed, the volume of sources does not necessarily guarantee answers to all the questions that arise.

Having conducted a primary analysis of the sources, it was found that the information it presents about his works does not correlate, there are errors and inconsistencies, and this is determined by the varying chronology of works the composer himself gave (from his early period), and the fragmented use of numeration of opuses.

In order to clarify the inaccuracies, a review was done of the information contained in different sources about the works for piano, when they were written and any surrounding conditions. Having analysed and summarised the data in the sources, a list of Vainiūnas' works for piano was reconstructed and is presented at the end of the article as a table.

KEYWORDS:
Stasys Vainiūnas, list of works, piano works, numeration of works.

ISSN 2351-4744

Eduardo Balsio baleto „Eglė žalčių karalienė“ interpretacijų įvairovė

Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Kompozitoriaus Eduardo Balsio 100-mečio proga straipsnyje siekiama parodyti vieno jo populiariausių kūrinių – baleto „Eglė žalčių karalienė“ (1960) – neblėstančią vertę, interpretacijų įvairovę, atskleisti skirtingas jų estetines nuostatas bei naudojamą judesio stilistiką, kurią sąlygoja ir talpus literatūrinis – pasakos, mito – šaltinis bei laikmečio tendencijos. Inscenizacijų privalumai ir trūkumai analizuojami baleto žanrui esminiu muzikos ir choreografijos sintezės aspektu, išryškinančiu arba sumenkinančiu muzikos vaidmenį balete, sukuriančiu naują sinerginę veikalo kokybę.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Balsys, baletas „Eglė žalčių karalienė“, muzika, interpretacija, choreografija, scenografija, sintezė, sinergija.

Teatrologė Aliodija Ruzgaitė 1989 m. pokalbyje klausė: „Kodėl repertuare nėra Balsio „Eglės žalčių karalienės?“ Baleto kritikės nuomone, svetimais darbais nacionalinio baleto nesukursime, o galvodami apie naujuosius, neužmirškime ir senųjų (Anapus renginio 1989: 34). Šiandien Lietuvoje rodomos net dvi Balsio baleto versijos. Pirmosios autorius – choreografas George'as Williamsonas (2015, LNOBT)[1], antrosios – Martynas Rimeikis (2019, Klaipėdos muzikinis teatras)[2]. Apskritai šio baleto interpretacijų aruodas pripildytas penkiais veikalais. Dar pridėkime Vytauto Grivicko pastatymu grindžiamą baleto ekranizaciją – iki šiol vienintelį lietuvišką filmą-baletą (1965)[3] – bei retokai skambantį koncertinį variantą – Siuitą iš baleto (1961) ar Davido Geringo parengtą Siuitą violončelei ir fortepijonui (apie 2010).

Pats sukūręs baleto libretą Balsys atvirai dalijosi patirtimi:

„Ne iš gero gyvenimo kompozitoriai kartais patys imasi rašyti libretus. Ar turime profesionalių libretistų, literatų, kurie išmanytų ir muzikos, ir teatro, ir šokio specifiką? Nors

1 Dailininkė Louie Whitemore, šviesų dailininkas Howardas Hudsonas, dirigentai Davidas Geringas, Martynas Staškus. Premjera LNOBT įvyko 2015 m. lapkričio 20 d.

2 Scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkė Elvita Brazdylytė, šviesų dailininkas Levas Kleinas, dirigentas Modestas Barkauskas, pastatyta Klaipėdos muzikiniame teatre. Premjera Palangos koncertų salėje įvyko 2019 m. rugpjūčio 16 d.

3 Scenarijaus autorius Balsys, choreografija Grivicko, operatoriai: Algimantas Mockus, Aleksandras Digimas. Osvaldo Balakausko LMIC kūrinių sąraše „Zodiakas“ (1986) taip pat vadinamas filmu-baletu, jo muzika 1995 m. panaudota šio pavadinimo kino koliažui.

nemanau, kad libretistas – tai būtinai „žmogus iš šalies“. Rodyti iniciatyvą, ieškoti temų privalėtų ir kompozitoriai, ir choreografai. Tačiau kompozitorių, nenutuokiantį baleto specifikos, reikia atitinkamai nuteikti. Kitados Grivickas jautė nacionalinių baletų stoką, buvo entuziastas, nešiojantis portfelyje ne vieną libretą. Kelis jų kompozitoriai panaudojo. Choreografai patys turi būti suinteresuoti gera tema, kuri atitiktų žanro specifiką. Jie galėtų nurodyti kompozitoriui tikrą kelią. Vis dėlto patartina kreiptis į kompozitorių simfonistą, nes baleto muzika yra simfoninė su aiškiais dramaturginiais akcentais, spalvingai orkestruota. Kadangi aš jaučiuosi esąs simfonistas iš prigimties, niekieno neskatinamas kadaise pasiryžau rašyti baletą. Įgijęs tam tikros patirties, pritariu nuomonei, kad gerą baletą parašyti sunkiau nei operą. Todėl baletų taip nedaug ir teturime“ (Lietuvių baletas šiandien ir rytoj 1981: 2–3).

Lietuvos kompozitoriai sukūrė apie pusšimtį baletų, jų pastatyta perpus mažiau. Pirmuose vienaveiksmiuose baletuose (Balio Dvariono „Piršlybos“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“, Vytauto Bacevičiaus „Šokių sūkuryje“, 1933) tarsi užfiksuota anksčiau ar vėliau realizuota baletų muzikos perspektyva – liaudiška realistinė, folkloro elementus ir šiuolaikines išraiškos priemones jungianti bei avangardinė. Pirmoji Balsio baleto premjera (1960, baletmeisteris Grivickas, dailininkas Juozas Jankus, dirigentas Chaimas Potašinskas) buvo ryškus to meto kultūros reiškinys, užbaigęs pokario lietuviško baleto raidos etapą, drauge liudijęs stilistinio lietuvių muzikos atsinaujinimo pradžią, sietiną su apibendrinta folkloro traktuote, modernesnėmis muzikos kalbos raiškos priemonėmis. Karo, pokario metais baletus kūrę kompozitoriai Juozas Pakalnis („Sužadėtinė“, 1943), Julius Juzeliūnas („Ant marių kranto“, 1953), Juozas Indra („Audronė“, 1957) plėtojo epinį-žanrinį, pasakojamąjį simfonizmą, dar vadinamą romantiniu realizmu.

Grivickas – draminio baleto šalininkas, ryškiai teatre atsiskleidęs lietuvių baletmeisteris, pastatė minėtus ir kitus baletus. Jis daug dėmesio skyrė nuosekliai siužeto plėtotei, aktorinei šokėjų vaidybai, baleto teatrui siekė suteikti psichologinio gylio, emociškai jį praturtinti. Kompozitoriai specifinėmis muzikos priemonėmis apibendrino simfonines partitūras, pakildami virš libretų smulkmeniškumo. Ankstesniems baletams būdingas epinis-žanrinis simfonizmas Balsio „Eglėje...“ ryškiai transformavosi į lyrinį-dramatinį, palankesnį kuriamai vientisai kompozicijai bei artimesnį baleto specifikai. Balsys sukūrė įtaigią simfoninę baleto partitūrą, tapusią chrestomatiniu lietuviško baleto pavyzdžiu. Apgalvota pagrindinę kūrinio mintį įprasminanti leitmotyvų sistema, dinamiška veikėjų charakteristika, išplėtotos lyrinės scenos, išradinga orkestruotė visiškai atskleidė Balsio dramaturgo ir simfonisto talentą. Drauge kompozitorius, atrodo, nebuvo linkęs eksperimentuoti, baleto meną siekė atnaujinti iš vidaus.

Pasakos, iš esmės mito, turinys jau partitūroje, atspindinčioje paties kompozitoriaus sukurtą koncentruotą libretą, yra dramaturgiškai tikslingas. Balsys, scenaristas ir kompozitorius, nevengdamas realistinio pasakos prado, intensyviai plėtojo pagrindinių veikėjų jausmų dramą, ją išryškindamas. Ėmęsis „Eglės...“ baletmeisteris Grivickas suvokė muzikos originalumą, kėlė sau naujus uždavinius[4]. Savo dienoraštyje pastatymą įvardijo net eksperimentiniu, o choreografijoje, kaip ir muzikoje, sekė plėtojimo leitmotyviškumo principu (Grivickas 2005: 198). Baleto kaip teatro žanro (literatūrinės dramos prasme) pojūtis muzikoje ganėtinai ryškus, todėl pirmasis „Eglės...“ pastatymas, nors ir niveliavo muzikos atsinaujinimo tendencijas, to meto Lietuvos kultūros kontekste buvo priimtinas ir net sveikintinas[5]. Juo džiaugėsi dirigentas Potašinskas (žr. citatą toliau), primabalerina Leokadija Aškelovičiūtė. Atkreipusi dėmesį į Grivicko kūrybos laikotarpį, kuriam būdinga siužetinio (draminio) baleto ir simfoninio baleto (*symphodance*) stipri konkurencija, primabalerina pabrėžė, kad Grivickas visada daugiau dėmesio skyrė siužetui, režisūrai, vaidmens išraiškingumui (ibid.: 439)[6]. „Man atrodo, kad Grivicko atminimui atnaujintas jo siužetinis „Eglės žalčių karalienės“ pastatymas, – rašė baleto primadona 2000 m. gegužės 15 d., – galėtų sėkmingai konkuruoti su kito stiliaus (E. Domeikos) analogišku pastatymu. Taip būtų išreikšta pagarba baleto kūrėjui Grivickui, visą gyvenimą ir energiją paaukojusiam Lietuvos baleto labui“ (ibid.: 439). Baleto artistės Ramutės Janavičiūtės nuomone, vienas ryškiausių Grivicko pastatymų „Eglė...“ buvo be modernių įmantrybių, nepaprastai šiltas lietuviškos dvasios baletas – muzika, choreografija ir įsijautusių artistų atlikimu jaudinęs žiūrovus (ibid.: 428).

Šis ir vėlesni „Eglės žalčių karalienės“ pastatymai atskleidė didesnį ar mažesnį muzikos ir choreografijos konfliktą. Elegijaus Bukaičio (1976) interpretacija kardinaliai skyrėsi nuo Grivicko (1960) pastatymo, tačiau abi inscenizacijos netenkino nei kompo-

4 „Pirmiausia šokis, vengti pantomimos. Rankų lengvumas, triko principas kuriant kostiumus. Dekoracijų lakoniškumas“ (Grivickas 2005: 199).

5 Tokiu pat stiliumi 1984 m. pastatytas J. Bašinsko baletas „Užkeiktieji vienuoliai“ jau ryškiai kontrastavo su to meto baleto choreografijos tendencijomis, atrodė nesavalaikis, pasenęs.

6 Režisūrinį Grivicko talentą pabrėžė ir Asafas Messereras: „Džiaugsmingas, kupinas kolektyvo kūrybinio atsivėrimo jausmas atsiskleidė spektaklyje „Eglė...“ <...>. Balete yra scenų, pakylančių iki tikro dramatizmo aukštumų. Tai pirmiausia tardymo scena, kai įtūžę, keršto jausmo pagauti broliai siekia išgauti Drebulytės prisipažinimą. Nepaprastai jaudinanti, poetiška ir baigiamoji scena – Eglės atsisveikinimas <...>. Čia Grivickas vėl pasirodė kaip talentingas choreografas, mąstantis šokio paveikslais, visi herojai turi puikias šokių charakteristikas, nuspalvintas nacionaliniu koloritu. Muzikos ir šokio leksikos turtingumas leido artistams pademonstruoti savo meistriškumą ir sukurti įsimenančius paveikslus. Ypač norisi pažymėti G. Sabaliauskaitę – Eglę, R. Minderį – Baltijos jūros karalių ir L. Aškelovičiūtę, sukūrusią jaudinantį ir poetinį Drebulytės paveikslą (straipsnis „Branda“, „Sovetskaya Litva“, 1963 12 25; cituota pagal Grivickas 2005: 250).

zitoriaus, nei šio autoriaus muzikos gerbėjų[7]. Potašinskas, rengęs antrąjį pastatymą, prisimena: „1976 m. Balsys jau buvo kitoks, nuėjęs nemažą kelią į naujus garsų pasaulius, jis buvo labiau rafinuotas ir tikriausiai tas tyras „nekaltumas“, būdingas baleto muzikai, jam atrodė pernelyg paprastas. Man asmeniškai artimiausias buvo būtent pirmasis pastatymas“ (Narbutienė 1999: 375). Dirigentas Aleksa prisimena kompozitoriaus reakciją į 1976 m. Bukaičio interpretaciją:

> „Peržiūrėjęs repeticinį būsimojo spektaklio variantą, Meistras užsiplieskė: „Atsiimu partitūrą!“ Balsys pateikė daugybę pretenzijų baletmeisteriui, jo supratimu, nepakankamai įsigilinusiam į partitūrą, nevykusiai įkūnijusiam ją šokyje. „Kada rašiau „Eglę“, mačiau kiekvieną šokančio personažo judesį... Šokis turi tiksliai išreikšti mano muzikos turinį.“ Toliau Meistras pradėjo teikti daug konkrečių pasiūlymų, pats kiek atvėso, lyg ir susitaikė su tuo, ką matė. Sutikau kompozitorių tuoj po premjeros. Nevienareikšmė buvo jo nuotaika. Ir džiaugsmas, ir kartėlis...“ (ibid.: 379–380). Aškelovičiūtės nuomone, „nesėkmės priežastis – nenusisekusiame choreografiniame sprendime, pastatymo režisūros logikos trūkumuose. Negalėčiau sutikti su kompozitoriaus Balsio priekaištais Eglės vaidmens atlikėjoms. Dabartinėje choreografinėje interpretacijoje atlikėjos negalės išgelbėti padėties. Kuriant Eglės vaidmenį filme-balete [kuris grindžiamas Grivicko pastatymu – A. Ž.][8] man labai gerai teko pajusti ir giliai suvokti Balsio muzikos grožį“ (Šabasevičius 2008: 159; cituojamas Leokadijos Aškelovičiūtės pokalbis su nenurodytu asmeniu, galimai nepublikuotas, iš jos asmeninio archyvo).

Tačiau choreografo Bukaičio siekis kalbėti moderniai buvo pastebėtas ir gana teigiamai įvertintas. Latvių kritikė po pasirodymo Rygoje rašė: „Pavyko gana organiškai sujungti klasikinį šokį, plastiką ir etnografinius elementus, pasitelkiant realistinių vaizdų ir fantastikos stilistinio vieningumo. Jo choreografinis mąstymas atitinka aštuntojo dešimtmečio baleto estetiką, <...> visas pastatymas polifoniškas, jis vystosi tikslingai“ (Bite 1979). Henriko Kunavičiaus nuomone, „Scenoje visko buvo per daug. Viskas svarbu ir reikšminga. Atlikėjai margais drabužiais dingo margose dekoracijose, o vienspalviais – susiliejo. <...> Duetai įdomūs, muzikalūs. Viskas spręsta per šokį, jokios atributikos. Tai naujas etapas Lietuvos balete“ (Kunavičius, Urbonavičius 1977).

7 Apie tai Balsys kalbėjo TV laidoje 1980 m. rugsėjo 26 d., nors pirmoji premjera, anot Dalios Balsytės, kompozitoriui teikė pasitenkinimą (žr. programėlės tekstą: „Eglė žalčių karalienė“. Klaipėdos muzikinis teatras. Muzikinis rugpjūtis pajūryje. Klaipėda, 2019; taip pat Narbutienė 1999: 86, 98, 375).

8 Baleto artistė ir menotyrininkė Lidija Motiejūnaitė 1965 m. spaudoje rašė: „Filme daug kas buvo surasta polemikos būdu ir pagrįstai – juk filmas-baletas dar neįprastas kino žanras. <...> mūsų autoriai nutarė ieškoti naujo baleto ekranizavimo būdo: ne perkelti į ekraną baleto spektaklį, o choreografijos ir kino priemonėmis atskleisti kūrinio idėją, jo svarbiausias mintis. Ir autoriams pavyko. „Eglė“ – tai savarankiško žanro kūrinys, ne filmas-spektaklis, o poetiškas, įkvepiantis kino baletas, kur išradingos choreografinės priemonės harmoningai susilieja su turininga kino kalba (cituota pagal Grivickas 2005: 273).

Viena vertus, Balsio muzika jau buvo pažengusi toliau gana realistinės, draminės pirmojo pastatymo koncepcijos. Kita vertus, novatoriški Bukaičio ieškojimai labiau susiliejo su scenovaizdžiu (dailininkas Rimtautas Gibavičius) nei su muzika, nuosaikiai moderniu Balsio sumanymu. „Eglės žalčių karalienės“ – pasakos, mito, muzikos kūrinio – turinio talpumas lyg trikdo ją interpretuojančiuosius. Štai ir Egidijaus Domeikos versija (1995, dailininkė Dalia Mataitienė, dirigentas Jonas Aleksa) po Bukaičio eksperimentų atrodė itin nuosaiki. Domeikos neoklasikiniu šokiu grindžiamas choreografinis braižas nepretenzingas, tačiau vietomis stokojo rišlumo, logikos.

Choreografo Domeikos dėmesingumas muzikai labiausiai atsiskleidžia Drebulytės, žalčių charakteristikose, kai kurių liaudies šokių („O kai aš...“) pastatyme. Pasireiškė jis ir choreografiniais leitmotyvais: paprastas ir įtaigus Žilvino šaukinys, pasikartojantys brolių, Drebulytės, žalčių choreografiniai motyvai atspindi muzikines reprizas. Apmaudu, kad Domeika neišvengė primityvumo. Ypač tiesmukas buvo keršto trokštančių brolių grūmojimas kumščiais, kenčiančios Motinos (ir Eglės) rankų grąžymas, vilkimas per sceną, deklaratyvus Tėvo vaikščiojimas po sceną. Šios scenos labai subuitino veiksmą. Choreografinė raiška, grindžiama perdėm bendrine, neindividualia neoklasikinio šokio kalba, neprilygo muzikos autentiškumui. Balsio muzika Domeikos sukurtame balete „Eglė žalčių karalienė“ lyg atsiskyrė nuo šokio, nes choreografija, turinti balete būti svarbiausia, liko muzikos ir ryškaus autorinio Mataitienės scenovaizdžio šešėlyje.

Anot dailininkės, siekiant bendrai idėjai artimo rezultato, išnaudojamos pačios netikėčiausios pasakos interpretacijos galimybės[9], tačiau jos ne visada įtikina, pvz., II veiksme, kuris dvelkia realizmu, neįprastu povandeniniam fantastiniam pasauliui. Balsys akademinio baleto divertismentą „Jūros rapsodijoje“ transformuoja į atvirą, kontrastinę, sudėtinę kompoziciją, gausiai naudoja reprizas, leitmotyvus, taigi iš pirmo žvilgsnio paprastai divertismentinei siuitai suteikia ypatingo rišlumo. Minėtos partitūros ypatybės neatsispindi vizualioje interpretacijoje. Scenovaizdžio padrikumas, stilistinis bei spalvinis margumas paryškina beveik neišvengiamą divertismentinių epizodų statiškumą. Vis dėlto, turint omenyje XX a. pabaigos nacionalinio repertuaro stygių, šis, trečiasis, „Eglės...“ pastatymas sudarė galimybę pasidžiaugti Aleksos vadovaujamo teatro orkestro puikiai atliekama Balsio muzika, pamatyti brandų Loretos Bartusevičiūtės šokį.

2015 m. choreografas Williamsonas, susipažinęs su mitu ir įsiklausęs į muziką, interpretacijos prioritetu pasirinko Eglės (naivios, smalsios mergaitės, laimingos moters bei motinos) jausmų dramos dinaminę kreivę su jos dvasinę stiprybę iškeliančia kul-

9 Žr. baleto „Eglė žalčių karalienė“ programėlę, LNOBT, 1995.

minacija[10]. Eglės ir Žilvino partnerystės apogėjumi tapo gausių modernių laužytų linijų sudėtingas, ekspresyvus meilės *Adagio*. Jis perteikė muzikoje slypinčią energiją, kuri, sukūrus šį fragmentą, pravirkdė net patį muzikos autorių (žr. Narbutienė 1999: 85). Garsais kompozitorius verkia žinomoje „Eglės raudoje“, kuri pastatyta dar ekspresyviau. Kartojama finale ji choreografo sukurta lyg savęs baudimas (*mea culpa*), raiškiai imituojant smūgį į paširdžius, prieš tai beveik isteriškai padrikais judesiais išreiškiant apėmusį nepakeliamą skausmą žuvus Žilvinui. Po raudos, skambant šviesiajam Eglės leitmotyvui, skausmas sutramdomas. Kaip ir veiksmo pradžioje, simboliškoje „dangaus lėkštėje“ sumirguliuoja šešėliai. Eglė sudvejinama (matome šydu apsigaubusią jos dvynę – lyg vaidilutę, laumę ar raganą, kurios naujame pastatyme neliko). Atskleidžiamos ypatingos, laisvos nuo dievų ir žmonių, mãgiškosios galios, kurios padeda Eglei sugrąžinti vaikus atgal į gamtą (Biliūnaitė 2015: 20). Mitologinis lygmuo, Williamsono pastatyme praeinantis punktyru, labiau neplėtojamas.

Choreografo vaizduotę ribojo (ar klaidingu keliu kreipė) siekis pasakoti „tikrą“ istoriją. Tai provokavo naudoti realistinius atributus ir mizanscenas, kurie suvokiami kaip akibrokštai. Scenoje mosuojama peiliais, dalgiais, grėbliais, kumščiais, žudoma kirviu; rieda kaimiškas vežimas, šliaužia „tikras“ (dirbtinis) žaltys, apsimetėlei jaunamartei (persirengusiam jaunuoliui) iškrenta dirbtinė krūtis; bučiuojamasi, glėbesčiuojamasi, smūgiuojami (tiesa, stilizuotai) antausiai, džiaustomi baltiniai. Tradicijos ir novatoriškumas, beje, kaip ir Domeikos pastatyme, įtaigiai nesusilieja.

Nūdienos realijų kontekste „Eglė žalčių karalienė“ – šis, anot Agnės Biliūnaitės, „archajiškas pasakojimas apie novatoriškumą ir ištikimybę savo pasirinkimui, apie smurtą aklai ginant įsisenėjusias tradicijas“ (Biliūnaitė 2015: 21) – tapo ypač aktuali. Pridėkime dar antropocentrizmo kritiką, gyvūnų ir žmonių santykyje prognozuojamą posūkį į hibridinę ateities visuomenę, rūšių emancipaciją...[11] Taigi prielaidos aktualizuoti, mo-

10 Britų choreografo Williamsono pastatymas grindžiamas minėtam filmui-baletui paties Balsio atlikta muzikos redakcija. Pradinę partitūrą sudarė keturi veiksmai su prologu ir epilogu. IV veiksme kompozitoriaus labai išplėtota Joninių scena statytojų ir anksčiau buvo „apeinama“, trumpinama. Šįkart dirigentas Martynas Staškus jau nuo 2014 m. gruodžio mėn. bendradarbiavo su choreografu, kad būtų sukurtas kompaktiškas edukacinius tikslus atitinkantis dviejų dalių spektaklis, patrauklus įvairaus amžiaus žiūrovui. Anot Staškaus, buvo sutrumpintas prologas, III veiksmo žalčio pasveikinimo scena (išbrauktas tik vienas charakterinis šokis). III veiksme atsisakius raganos personažo, sutrumpėjo ir su ja susijusios muzikos trukmė. Staškus pabrėžia, kad naujo baleto pastatymo dramaturgija koreguota pagal Balsio atliktas pataisas kuriant filmą-baletą. Pastarojo trukmė 65 minutės, naujai pastatytas baletas tapo dviejų veiksmų, bet jų trukmė 95 minutės (I veiksmas – 50 min., II veiksmas – 45 min.).

11 Gal ir tai, kad be geležinio vilko neįsivaizduojame Vilniaus, o be žalčio Žilvino ir Eglės – Palangos. Žr. Francione, G. L. *Animals as persons: essays on the abolition of animal exploitation*. Columbia University Press, 2008.

dernizuoti baleto turinį egzistuoja ir gundo kūrėjus. Ryški epo modernizavimo versija literatūroje – Vytauto V. Landsbergio apysaka „Žalčių karalienė“, kurios pasakojimas perkeliamas į realų istorinį laikmetį, pokario partizaninių kovų sūkurį (Landsbergis 2018). Tačiau mito daugiasluoksniškumą, įtampą, galingą energiją perteikti balete ir tuo labiau jį suvokti adekvačiai vargu ar įmanoma. Baleto statytojų interpretacijų amplitudė tarsi svyruoja tarp kraštutinių polių – S. Nėries eiliuotos pasakos ir senojo, tik latviams ir lietuviams būdingo mito, taip ir nesusijungusių, neradusių pusiausvyros.

Mitai koncentruota raiška turi atskleisti pačią giliausią gyvenimo realybės esmę. Psichoanalitikų nuomone, mitai ir pasakos turi panašumų ir skirtumų. Pasakose net apie susidūrimą su nuostabiausiais dalykais pasakojama paprastai ir kasdieniškai, realiai. Dar svarbesnis šių dviejų pasakojimo tipų skirtumas yra pabaiga. Mituose ji beveik visada tragiška, o pasakose – laiminga. Simboliškai atspindėti psichologiniai reiškiniai „parodo poreikį pasiekti aukštesnę asmenybės pakopą – dvasinį atsinaujinimą, kuris įvyksta, kai žmogui tampa prieinamos asmeninės ir kolektyvinės pasąmonės jėgos“ (Bettelheimas, cituota pagal Pasaka ir mitas: optimizmas prieš pesimizmą 2017: 38). Lyrinis-dramatinis Balsio partitūros lygmuo labiausiai jungia pasakos ir mitologinius libreto motyvus. Jis nuosekliai išryškinamas paskutinėje, penktoje, interpretacijoje. Kurdamas naują Balsio baleto versiją choreografas Rimeikis atvirai pasidalijo „tikrojo kelio“ paieškų abejonėmis:

> „Buvo pagundų „Eglės žalčių karalienės“ istorijoje ieškoti socialinių problemų arba mitologinių gamtos ir žmogaus sąsajų. Bet džiaugiuosi, kad joms atsispyriau nusprendęs visus atsakymus rasti turtingoje Balsio muzikoje. Nuoširdžiai pasakoju kompozitoriaus pasirinktą istoriją taip, kaip ją suprantu, naudodamasis jo paties 1960 m. sukurtu libretu. O jame atradau Eglės ir Žilvino meilės legendą.“[12]

Baleto turinys partitūroje, atspindinčioje paties kompozitoriaus sukurtą libretą, yra užfiksuotas labai tiksliai[13]. Dirigentas Potašinskas teigė:

> „Kaip atramos tašką, nuo kurio turėtų atsispirti ateities lietuvių baletas, įsivaizduoju Balsio „Eglę...“. Ši partitūra ne tik puikus muzikos veikalas, bet ir, sakyčiau, grafikos kūrinys. Tenka dirbti su autoriais, kurie dažnai nuolaidžiai žiūri į nukrypimus nuo muzikinio teksto (kartais net atrodo, kad jie patys savo muzikos tiksliai neatsimena). Vart[ydamas] Balsio partitūrą jauti kompozitoriaus pagarbą ir meilę savo kūriniui. Tai įkvepia ir atlikėjus, sukelia atsakomybės jausmą. Tokio lygio nauja lietuvių baleto partitūra tikrai nudžiugintų“ (Lietuvių baletas šiandien ir rytoj 1981: 7).

12 Žr. programėlę „Eglė žalčių karalienė“. Klaipėdos muzikinis teatras. Muzikinis rugpjūtis pajūryje. Klaipėda, 2019.

13 Dirigento Modesto Barkausko teigimu, baleto partitūroje praleistas tik II v. 3 pav. „Gintarai ir perlai“, sutrumpinti Žilvino Eglei skirti darbai – neliko pyrago kepimo.

Rimeikio choreografinė Balsio baleto muzikos interpretacija organiškai išplaukia iš muzikos, randasi nauja sinerginė baleto kokybė, atspindinti svarbiausią lyrinę-dramatinę muzikos atsinaujinimo tendenciją. Pasirinktoji „meilės legenda“ suvienija realius pasakos ir abstrakčius mito motyvus, sudaro prielaidas choreografui kalbėti natūraliai, šiuolaikiškai, savitai. Emocinis muzikos turinys apsaugojo choreografą nuo savitikslių eksperimentų ar svetimkūniais galinčių tapti kitų literatūrinių-draminių „atradimų“, stelbiančių muzikos polėkį, jos vidinį teatriškumą, vaizdingumą. Judesys nedetalizavo naratyvinio-literatūrinio pasakos (iš dalies ir muzikos) turinio, papildomomis prasmėmis neapsunkino ir mitologinės veikalo prasmės. Choreografas juos sintezavo įsigilinęs į baleto libreto ir muzikos autoriaus sumanymą. Balsio veikale užkoduotą dramatišką turinį choreografas pavertė šiuolaikiniu šokiu, įprasminančiu klasika tapusios muzikos gyvybingumą.

Šiuolaikinio šokio semantika minimaliai verbalizuojama vingriais sukamaisiais judesiais (žalčiai), virš galvos iškeltu delnu suglaustais ar išskėstais pirštais (lyg žalčio galva ar karūna), laužytais Eglės rankų judesiais, jausmingu veido paslėpimu delnuose („išleiskite“, „pažadėjau“), bučiniais (Žilvinui išleidžiant Eglę į gimtinę).

Pasakojimo turinys atskleidžiamas muzikai adekvačia judesių energetika. Ji perteikiama necituojamu apibendrintų judesių liaudies šokiu, atkuriančiu gimtinės aplinką ir išreiškiančiu pasididžiavimą Egle (dukters iškėlimas už pėdų). Džiaugsminga atmosfera pasitinkant Eglę Žilvino rūmuose kuriama smulkiais repetityviniais kilnojamų pečių judesiais; laukimo nuojautų kupinas Žilvino šaukinys prabyla ryškiai išnyrančios ištiestos rankos judesiu. Raganos burtų panaikinimas ir žalčio virtimas karalaičiu jaunesnės kartos choreografų neakcentuojamas kaip kulminacinis (Williamsonas, Rimeikis). Jis spektaklyje neišskiriamas, taigi lieka beveik nepastebėtas. Šitaip tarsi siūlomas gilesnių, aktualesnių mito turinio „kitoniškumo“ netoleravimo problemų sprendimas – savo ir svetimo, gyvūno ir žmogaus koegzistavimas.

Naujo pastatymo scenovaizdis maksimaliai redukuotas. Jį kūrė ta pati komanda, kuri parengė Rimeikio premjerą „Dienos, minutės“, įvykusią prieš kelis mėnesius iki „Eglės...“. Ir ten, ir čia dailininkės Elvitos Brazdylytės kostiumų siluetai subtiliai išryškina šokį, nepastebimai įsilieja į scenovaizdžio visumą, ankstesnius pilkai baltos paletės atspalvius naujame pastatyme paįvairindami juodai mėlynais. Marijus Jacovskis, išlaisvindamas scenos erdvę, suteikdamas jai keletą žvejų atributų akcentų (mėtosi virvės, grandinės), taip pat nestelbia šokio. Levo Kleino apšvietimas ankstesniame pastatyme buvo išraiškingesnis. Scenovaizdžio semantinis turinys galėtų būti ryškesnis, labiau atitinkantis muzika ir choreografija plėtojamą dramą.

Anot Biliūnaitės, „Eglė žalčių karalienė – tai vis iš naujo suskambantis archajinis pasakojimas <...>. Šią pasaką norisi patirti ne tik protu, širdimi, bet ir visu kūnu. Šokant“ (Biliūnaitė 2015: 21). Tokią patirtį dovanoja choreografas Rimeikis.

Balsio baleto interpretacijų įvairovė liudija klasikinio lygmens muzikos kūrinio vertę, muzikos turinio talpumą, kuris, keičiantis choreografijos tendencijoms, sceninio apipavidalinimo estetinėms nuostatoms ir galimybėms, pasmerktas nuolat atsinaujinti. Penki „Eglės žalčių karalienės“ pastatymai atspindi Lietuvos meno ir istorijos vingius, kintančią choreografijos meno vertybių skalę nuo draminio baleto iki šokio teatro, Balsio gimimo metinių 100-mečio proga įtvirtindami sinerginę šio veikalo kokybę.

Įteikta 2019 09 27
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA

Anapus reginio (pokalbis: A. Ruzgaitė, E. Gedgaudas, Ž. Dautartas, J. Bruveris, J. Smoriginas, rengėja A. Žiūraitytė). *Kultūros barai*, 1989, Nr. 5, p. 32–35.

Bettelheimas, B. *Kodėl mums reikia stebuklų. Pasakų reikšmė ir svarba. Psichoanalitinis požiūris.* Vilnius: Tyto alba, 2017 (žr. Pasaka ir mitas: optimizmas prieš pesimizmą, p. 38: http://www.veidas.lt/veidas-nr-20-2017-m). [Žiūrėta 2019 09 25].

Biliūnaitė, A. Šakotas Eglės žalčių karalienės genealoginis medis. *Eglė žalčių karalienė*. LNOBT, 2015, p. 18–21.

Bite, I. Vilniečiai Rygos scenoje. *Literatūra ir menas*, 1979 03 10.

Grivickas, V. *Baletmeisterio užrašai*. Parengė A. Grivickienė. Vilnius: Tyto alba, 2005.

Francione, G. L. *Animals as persons: essays on the abolition of animal exploitation*. Columbia University Press, 2008.

Kunavičius, H.; Urbonavičius, A. Pasitikint judesio išraiška. *Literatūra ir menas*, 1977 01 15.

Landsbergis, Vytautas V. *Žalčių karalienė*. Vilnius: Dominicus Lituanus, 2018.

Lietuvių baletas šiandien ir rytoj (pokalbis: E. Balsys, M. Urbaitis, V. Brazdylis, Ch. Potašinskas, A. Ruzgaitė, Ž. Dautartas, J. Smoriginas, rengėja A. Žiūraitytė). *Kultūros barai*, 1981, Nr. 11, p. 2–9.

Narbutienė, O. *Eduardas Balsys*: monografija (straipsniai, laiškai, atsiminimai). Vilnius: Baltos lankos, 1999.

Šabasevičius, H. *Šokiu išsakytas gyvenimas. Balerinos Leokadijos Aškelovičiūtės kūrybos bruožai.* Vilnius: Krantai, 2008.

Žiūraitytė, A. *Ne vien apie baletą* (recenzijų ir straipsnių rinkinys apie muzikinį teatrą, baleto, šokio, choreografijos meną, jo ugdymo, vertinimo klausimus, aprėpiantis trisdešimt dvejų metų laikotarpį nuo 1977 iki 2009). Vilnius: Krantai, LMTA, 2009.

Variety of the interpretations of Eduardas Balsys' ballet "Eglė, žalčių karalienė"

SUMMARY. Four productions of the ballet "Eglė, the Queen of Grass Snakes" showed a rather controversial state of Lithuanian music and choreography. Vytautas Grivickas' (1960) and Elegijus Bukaitis' (1976) interpretations are completely different. Balsys' music had already made more impressive progress than the realistic concept of the ballet production by Grivickas (set designer Jurgis Jankus, conductor Chaimas Potašinskas). Bukaitis' innovative concepts merged closer with the scenography (set designer Rimtautas Gibavičius) than with the music (conductor Potašinskas) and Balsys' moderately modern concept. Egidijus Domeika's version of the ballet (1995, set designer Dalia Mataitienė, conductor Jonas Aleksa), based on a generic indistinctive language of neoclassical dance, did not match the authenticity of the music. In the 2015 production, George Williamson chose as his priority Eglė's dramatic emotions with a culmination that demonstrates her spiritual strength (set designer Louie Whitemore, lighting Howard Hudson, conductor David Geringas 2015, LNOBT). The British choreographer's concept, however, was undermined by realistic attributes and mise-en-scènes. Martynas Rimeikis' choreographic interpretation is organically derived from the music (set designer Marius Jacovskis, costume designer Elvita Brazdylytė, lighting designer Levas Kleinas, conductor Modestas Barkauskas; Klaipėda Music Theatre; premiere at the concert hall in Palanga on 16 August 2019) and there is a new synergistic quality to the ballet. The dance movement did not demonstrate in detail the narrative and literary content of the fairy tale, nor did it add any supplementary meanings to the mythological side of the story. Having studied the libretto and the composer's ideas closely, the choreographer synthesised them. The choreographer read the emotionally dramatic content encoded in Balsys' ballet with contemporary dance, which gives meaning to the vitality of the music that has become classical.

The five productions of "Eglė, the Queen of Grass Snakes" reflect the tortuous process of the development of Lithuanian art and history, the changing scale of choreographic art values, establishing the synergistic quality of this work for the 100th anniversary of the birth of Balsys.

KEYWORDS:
Eduardas Balsys, ballet "Eglė, the Queen of Grass Snakes", music, interpretation, choreography, scenography, synthesis, synergy.

ISSN 2351-4744

Menininkas kaip spektaklio personažas Eimunto Nekrošiaus teatre. Režisieriaus pasaulėžvalgos retrospekcija

Ramunė MARCINKEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Menininko / kūrybos fenomenas yra svarbus Nekrošiaus teatro objektas pradedant spektakliais „Pirosmani, Pirosmani...“ (1981), „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ (1994) ir baigiant „Bado meistru“ (2015). Spektaklyje „Nosis“ (1991) taikoma dar viena menininko reprezentacijos teatre forma – atsiranda inscenizuojamo literatūros kūrinio autoriaus kaip spektaklyje veikiančio herojaus įvestis. Autoriaus, esančio tarp spektaklio pagal jo literatūros kūrinį veikėjų, buvimas pratęstas spektakliuose „Pradžia. K. Donelaitis. Metai“ (2003), „Dieviškoji komedija“ (2012), „Cinkas (Zn)“ (2017). Įvardyta teatro personažų kategorija suponuoja aktualų Nekrošiaus kūrybos naratyvą, atskleidžiantį ne tik režisieriaus menines / etines koordinates, bet ir požiūrio į menininką kaitą, nulemtą konkretaus spektaklio sukūrimo laikmečio ir asmeninės patirties. Apžvelgiant Nekrošiaus viešus pasisakymus per menininko / kūrybos prizmę, pasirinktos ir išskirtos personažo temai aktualios trys koordinatės (vertybinės atramos), nusakančios menininko nepriklausomybės idėją, menininko kūrybos autentiškumą kaip vertę, darbo / amato reikšmę kūrybos procese, analizuojami jų tropai skirtingais laikotarpiais sukurtuose spektakliuose.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Eimuntas Nekrošius, pasaulėžvalga, laikmetis, menininkas, personažas.

Sudėtinguose postmodernybės ir asmens tapatumo kontekstuose režisierius Eimuntas Nekrošius vertintinas kaip nesuklastoto autentiškumo, arba gilaus indentiteto, menininkas. Sekant Anthony'io Giddenso įžvalga, kad „potradicinės modernybės tvarkos ir naujų medijuoto patyrimo formų sąlygomis asmens tapatumas tampa refleksyviai organizuojamu siekiu“ (Giddens 2000: 14), režisieriaus meninės ir tam tikra prasme gyvenimiškos nuostatos, kurias galima įžvelgti jo spektakliuose ir viešuose pasisakymuose, atitinka tradicinę tvarką kaip nuosekliai teigiamos ir pasižyminčios turinio vientisumu. Kūrybinės intencijos Nekrošiaus atveju įtraukia menininko etinės atsakomybės suvokimą, artimą Michailo Bachtino darbe „Autorius ir herojus“ išdėstytai pozicijai, teigiančiai „vertybinio žmogaus centro architektoninę funkciją meninėje visumoje“ (Bachtin 2002: 90). Savitoje ir plačiai pripažintoje Nekrošiaus teatro kūryboje įvairiomis formomis da-

lyvauja ir asmeninių vertybių dominantės, tapusios vienu iš kertinių jo autorinio teatro fenomeno elementų, galinčios atskleisti režisierių (autorių) „kaip diskursus grupuojantį principą, jų reikšmes vienijantį pradą, jų rišlumo židinį" (Foucault 1998: 18). Šiuolaikybės dinamikoje ar post-tiesos visuomenių raidoje menininko laikysenos nuoseklumas kaip jo asmenybės ir kūrybos konstanta, *rišlumo židinys*, gali būti vertinamas ir kaip anachronizmas ir, viena vertus, kelti pagarbą kaip išbaigta tapatybė, kita vertus, skatinti diskusijas dėl save reprodukuojančios ir pasikartojančios menininko pozicijos ir raiškos. Kitaip tariant, Nekrošius kaip menininkas galėjo būti ir pripažintas, ir paneigtas už tą patį. Pavyzdžiui, gerai žinomas programinis režisieriaus pasirinkimas, patvirtinantis ypatingą šio menininko asmenybės ir kūrybos nuoseklumą: 1986 m. pastatęs Antono Čechovo pjesę „Dėdė Vania", Nekrošius rinkosi tik klasikinę dramaturgiją ir literatūrą – Gogolio, Puškino, Čechovo, Shakespeare'o, Dantės, Goethe'ės, Dostojevskio, Kafkos ar Senojo Testamento tekstai daugiau nei trisdešimt metų buvo šio menininko dėmesio centre. Net tuo laikotarpiu, kai po Berlyno sienos griūties dauguma Europos scenos meistrų ir nauja jauno teatro kūrėjų karta susifokusavo į vadinamosios naujosios dramos teritorijas ar aktualios socialinės realybės studijas, Nekrošius liko tarp klasikinių tekstų. Toks sąmoningas menininko valios aktas atspindi Nekrošiaus mąstymą jam pamatinėmis kategorijomis. Tarp jų – kūrybos ir kūrėjo tema, viena didžiųjų Nekrošiaus teatro temų, o kartu – viešo kalbėjimo objektų. Viešuose pasisakymuose režisierius buvo linkęs pabrėžtinai sumenkinti teatro menininko vaidmenį šiuolaikinėje Lietuvos visuomenėje, manydamas, kad šios profesijos atstovų žinomumas yra pelnomas pernelyg lengvai. Tačiau kartu jis bandė sureikšminti ir sustiprinti teatro kūrėjus kiekvienos visuomenės akivaizdoje, įvesdamas sunkaus darbo diskursą, o režisieriaus kūrybos procesą net lygindamas su darbu kasyklose.

Žinia, Nekrošius nepasižymėjo siekiu aktyviai būti visuomenėje, jis veikiau atitiko menininko atsiskyrėlio įvaizdį, Vsevolodo Mejerholdo deklaruotą kūrybinės vienatvės idėją ar teatro kaip *skito* analogiją perkeldamas į *fortą*[1]. Nekrošiaus atveju menininko vienatvės idėja kaip ontologinis pasirinkimas gali būti tapatinamas su įsisąmoninta laisve kūryboje ir visuomenėje. Viename interviu užsiminęs, kad niekada nemokėjo belstis į svetimas duris, režisierius pridūrė: „Varlamas Šalamovas[2] sakė: „Nebijok, netikėk ir [niekada] neprašyk." Tokios trys kaip taisyklės. Jomis ir reikia vadovautis" (Šatkauskaitė 2009).

1 Skitas – vienuolių atsiskyrėlių būstas stačiatikių vienuolynuose; „Meno fortas" – 1998 m. įsteigtas teatras-studija. Semantiškai žymi atsiskyrimą, atsiribojimą, užsidarymą. Plačiau apie tai žr.: Marcinkevičiūtė, R. Vsevolodo Mejerholdo knyga ir teatras. *Vsevolodas Mejerholdas. Apie teatrą*. Vilnius: Apostrofa, 2008, p. 143–144.

2 Varlamas Šalamovas – rusų rašytojas, politinis kalinys, „Kolymos apsakymų" autorius. Pirmą kartą ši knyga rusų kalba išleista 1978 m. Londone, SSRS publikuota dešimtmečiu vėliau – tik 1988-aisiais,

Tvirtos nepalaužiamos elgsenos su galios struktūromis principus režisierius prisiminė ir 2018 m., kai statydamas savo paskutinį spektaklį Witoldo Gombrowicziaus „Tuoktuves" Varšuvos *Teatr Narodowy* lenkų teatro kritikui Janui Bończa-Szabłowskiui užsiminė apie jam artimą maksimą: „Rusų rašytojas Varlamas Šalamovas, gulagų kalinys, parašė tokį sakinį: „Nebijok, netikėk, niekada neprašyk." Kūryboje, kaip ir gyvenime, verta turėti savo nuomonę, suformuoti savo poziciją, nesistengti prisitaikyti prie vyraujančios mados. Ji praeina. Jei žmonės mažiau bijotų, kitaip atrodytų pasaulis" (Bończa-Szabłowski 2018). 2018 m. LRT laidoje „Stambiu planu" dabar jau tarsi gyvenimo apibendrinimas skamba kitaip suformuluotas, tačiau iš esmės tas pats naratyvas. Laidos vedėjo paklaustas, ar gali pasakyti, kad jaučiasi laisvas, režisierius taip įvertino laisvės prasmę savo gyvenime: „matau, kad neturėjau niekam nei lankstytis, nei prašyti, nei pataikauti. <...> Aišku, tik sudėtingesnis tampa gyvenimas, bet po to, kai bandai apibendrinti, atsigręži atgal, suvoki, kad tai yra vertybė."[3]

Kūrybos autentiškumo diskursas, arba, anot Nekrošiaus, *savo balsas*, – tai, ką galima vadinti menininko savastimi, meniniu stiliumi, yra dar vienas svarbus konceptas, kuris gali būti įrašytas į režisieriaus meninių ir etinių verčių sistemą. Tačiau su viena sąlyga: kad savo balsas, toks transformuotas individualus universumas, bus atraminis bet kokio interpretacinio veiksmo instrumentas. Kitaip tariant, per jį atsiveriama ir juo atveriama. Kai 2002 m. Nekrošius subūrė grupę jaunų žmonių į „Meno forte" vykusias dirbtuves, meninės raiškos savitumo klausimas buvo minimas ne sykį pabrėžiant, „kad svarbu turėti savo balsą. Aš visada vertinu kad ir nepadarytą, bet savą. Tai galimybė nepasimesti šitame bendrame sraute" (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 267). Savo balso režisierius ieškojo ir kituose, visų pirma aktoriuose, su kuriais dirbo. Pavyzdžiui, citata iš pokalbio su poetu Rimvydu Stankevičiumi, įvykusio 2010 m.: „Manau, medis turi augti laisvai, o visi jo kreivumai, gumbuotumai, išskirtinumai yra jo pranašumai, o ne trūkumai <...>. Man patinka ne aktorių paversti personažu, o personažą parodyti per unikalius, įdomius, neįprastus aktoriaus charakterio, asmenybės bruožus" (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 263). Neturėtų stebinti, kad Nekrošius savo balso kaip savikūros / saviraiškos atitikmenį tapatino su menininko sąžiningumu. Minėtų dirbtuvių „Meno forte" metu režisierius, kaip užfiksuota užsiėmimus įdėmiai sekusio Audronio Liugos užrašuose „Pasisemti iš šulinio", išplėtojo menininko ir sąžinės temą, įtraukdamas ir savo balso diskursą: „Menininkas ir sąžinė. Tai didžiulė tema. <...> Sąžinė, sakyčiau, – pagrindinė

jau po rašytojo mirties. Šią knygą žinojo ir Nekrošius – joje rado išgyvenimo priešiškoje aplinkoje taisykles, arba politinių kalinių elgesio kodeksą.

3 Žr.: LRT laida „Stambiu planu". Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=Jqjl2jdfB7M [žiūrėta 2019 10 15].

sudedamoji menininko dalis. <...> Tas pats, ką vakar sakiau apie savo intonaciją, savo balsą. Kad ir prikimusį, nelabai gražų, bet savo... Tai ypač svarbu šiandien, kai labai retai ką nors pamatai savito, originalaus, su sava tema" (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 270). Akivaizdu, kad menininko sąžinės kategorija Nekrošiaus atveju turi būti siejama ne su pilietiškumo ar visuomeniškumo raiška, o su kūrybos procesais, kai pasaulis keičiamas laikantis nuostatos, kad „kiekvienas turi dirbti savo darbą nepakeldamas galvos ir nesidairydamas į šalis. <…> Todėl keičiu, ką galiu – sąžiningai dirbu savo darbą – kuriu spektaklius" (ibid.: 263).

Sąžiningo darbo diskursas kaip kūrybos proceso atitikmuo nuosekliai išskiria dar vieną menininko palikimo tyrimams aktualią Nekrošiaus pasaulėžvalgos koordinatę. 1984 m. žurnale *Kultūros barai* buvo publikuotas tuo laikotarpiu programinis pokalbis su režisieriumi „Kokia erdvė už žodžių?", kuriame pirmą kartą išsakytas visą tolesnį gyvenimą tęstas naratyvas. Tuo metu trisdešimt dvejų metų menininkas, jau sukūręs „Kvadratą" (1980), „Pirosmani, Pirosmani...", „Ilgą kaip šimtmečiai dieną" (1983), tai yra tvirtus ir unikalius nepakartojamo teatro pagrindus, kalbėjo tarsi pabrėžtinai menkindamas savųjų pasiekimų vertę: „Nemoku muzikuoti, nemoku piešti. Teatras – lengviausiai prieinamas menas. Ir menininkui, ir žiūrovui. Tai menas, nereikalaujantis ypatingo pasirengimo <...>. Teatre sunku tik tiems, kas jame dirba. Žiūrint iš šalies – lengvumas, fikcija... Tad režisūra – paprasčiausias amatas" (Nekrošius 1984: 6). Minėtame pokalbyje režisierius prisiminė ir savo tėvo, niekada nebuvusio teatre, klausimą, skirtą jam, dar studentui, apie tai, ką jis veiks baigęs mokslus, ir ar tą jo padarytą daiktą bus galima pačiupinėti. Regis, atsakymo į tėvo klausimą paieškos tapo viena svarbiausių Eimunto Nekrošiaus teatrinės pasaulėžiūros maksimų, tą liudija skirtingi šaltiniai. Net sulaukęs plataus pripažinimo ir įvertinimo, režisierius vis dar abejojo teatro meno pakankamumu ir kalbėjo apie tai, kad teatro menas dažnai pasirodo esąs kaip „žemiausia meno rūšis, reikalaujanti mažiausiai intelekto, talento, darbo investicijų. <...> Kartais man dėl to būna gėda. Pasišneku su rimtais muzikantais, medikais, fizikais ir pasijuntu esąs absoliutus nulis" (Marcinkevičiūtė 2002: 52). Programine nuostata galima vadinti režisieriaus siekį kelti sudėtingus profesinius uždavinius sau pačiam, kiekvieną spektaklį statyti taip, tarsi vis dar trūktų meistriškumo įrodymų. Iš čia griežta į savo teatrą priimamos literatūros atranka, pritarimas joje formuluojamų temų rimtumui, skambančių žodžių vertės pajauta, atsakinga žodžio teatrinės išraiškos paieška ir net – ilga spektaklių trukmė, ir, žinoma, visada maksimali meninės vaizduotės įtampa. Viename interviu savo kaip teatro režisieriaus būseną Nekrošius yra išreiškęs stipriais žodžiais: „Režisieriaus darbą galima palyginti su darbu kasykloje. Kasdien užsidedu ant galvos šalmą, pritvirtinu prie jo žibintuvėlį, įeinu į liftą. Tas liftas neveža į dangų. Juo nusileidžiu į patį paskutiniojo tako dugną.

Ten, giliai tamsoje, tunelio gale, kartais patiriu kelias tikro džiaugsmo akimirkas“ (Eimunto Nekrošiaus teatras 2012: 147).

Kasykla ne tik kaip nusileidimo į egzistencines gelmes, bet ir sunkaus fizinio darbo analogija įveda dar vieną svarbų Nekrošiaus teatrinės pasaulėžiūros konceptą. Tai – amatas. Kuo stipriau plėtėsi režisieriaus žinomumas, tuo garsiau jo viešajame kalbėjime girdėjosi žodžiai amatas ir profesija. Šie raktažodžiai tarsi turėjo apsaugoti nuo nereikalingo patoso, o gal viso gyvenimo darbui suteikti tą trūkstamą apčiuopiamumą. 2012 m., pastatęs Dantės „Dieviškąją komediją“, apie režisūros meną kalbėjo: „Čia yra profesija, vis dėlto profesija yra darbas. Aš nesakau, kad režisūra yra tokia kūrybinga profesija. Čia reikia daug amato, kantrybės... [talento?] Ne, nebūtinai. Vis dėlto mes esame tik literatūros kūrinio vertėjai. Autorius parašė, o mes išverčiame tą literatūrą į sceninę kalbą, į vaizdą, į mizanscenas. Tiesiog atliekame tarpinę funkciją tarp autoriaus ir žiūrovo. Taip kad meno nėra ypatingai daug režisūroje“ (Kryževičienė, Jankauskienė 2012).

Apibendrinant išskirtas tris kūrybines koordinates, atsiveria asmenybės nuoseklumas ir stiprybė būti tame nuoseklume. Taip pat pažymėtina, kad Nekrošiaus pastatymuose, kuriuose veikia menininkas, dalyvauja režisieriaus pasaulėžvalga kaip rišlumo židinys, sukuriantis reikšmines atramas kiekvieno konkretaus spektaklio fenomenalioje plotmėje.

Spektaklis „Pirosmani, Pirosmani...“, kurio pagrindinis personažas tapo menininko ikona Nekrošiaus kūrybos kontekste, buvo sukurtas devintojo dešimtmečio pradžioje, vėlyvuoju sovietmečiu, kai, anot garsios kultūrologo Alexei Yurchako formuluotės, *Everything was Forever, Until it was no more.* Aptariamuoju laikotarpiu oficialios / neoficialios kultūros kodai buvo lengvai skaitomi, todėl spektaklio vertintojai Pirosmanį tapatino su tikro, nes nepripažinto, menininko įvaizdžiu. Sovietmečio lietuvių dramaturgijoje buvo gerai žinomos pjesės, skirtos garsiems praeities kūrėjams, kaip, tarkime, Juozo Glinskio „Grasos namai“, kurią 1970 m. tuometiniame Kauno valstybiniame dramos teatre pastatė Jonas Jurašas, ar tame pačiame teatre po penkerių metų sukurtas Jono Vaitkaus spektaklis „Svajonių piligrimas“. Viena vertus, Nekrošiaus spektaklis tarsi įsirašė į tą pačią gretą, tačiau plačiau ne itin žinoma gruzinų savamokslio dailininko Niko Pirosmanašvilio (1862–1918) asmenybė tarytum kreipė į labiau apibendrintą kūrėjo įvaizdį, tolino nuo prototipo, kai Antano Strazdo ar Mikalojaus Konstantino Čiurlionio vardai natūraliai įterpdavo konkrečius Lietuvos istorijos ir kultūros kontekstus. Tuo labiau kad dramaturgo Vadimo Korostyliovo pjesė repetuojant buvo iš esmės perkurta Sauliaus Šaltenio, Nekrošiaus ir aktorių bendromis pastangomis. Todėl spektaklyje Pirosmanio legenda sukurta iš naujo pagal spektaklio autorių valią: tai nepripažintas, skurdo, vienatvės nualintas dailininkas, kurį jo nutapyti paveikslai (finalinė spektaklio scena) išvežė į amžinybę.

Būtina paminėti, kad pats spektaklio herojus siekė būti gerbiamas ir vertinamas, geidė šlovės čia ir dabar, o ne kada nors po mirties. Viename spektaklio epizodų aktorius Vladas Bagdonas iš savo plataus palto kišenės ištraukdavo nedidelę laikraščio skiautę ir neslėpdamas pasididžiavimo garsiai perskaitydavo: *Nikolajus Pirosmanašvilis ir jo paveikslas. Laikraštis parašė...* Kad nori būti suprastas, niekada neslėpė ir Nekrošius, kalbėjęs apie tai, kad Hamleto istorija turi būti taip surežisuota ir suvaidinta, kad ją suprastų kiekvienas, net ir negirdėjęs šios tragedijos pavadinimo. Tačiau atviras noro būti įvertintam deklaravimas tuo metu galėjo būti suvoktas kaip blogas tonas, o nepripažintas, nes pranokęs savo laiką, nėjęs į kompromisus, menininkas atitiko devintojo dešimtmečio DNR. 1982 m. režisierius Nekrošius teigė: „Menininkui yra pražūtingas dualizmas – bandymas suderinti du norus: gražiai, sočiai, laimingai gyventi ir sykiu dar kurti. <...> Be galo malonu turėti viską, ką turi visi padorūs piliečiai, ir dar būti ypatingam, nepaprastam – menininkui. Esu tvirtai įsitikinęs, kad iš sotumo menas negimsta arba gimsta absoliučiai išskirtiniais atvejais. Gal tai ir maksimalistiška, bet juk kalbame apie meną“ (Nekrošius 1982: 44). Jauno menininko pozicija, išreikšta viešai, buvo akivaizdi Pirosmanio atvejo projekcija, joje atsiskleidė ir principinis menininko elgsenos pasirinkimas, ypač aktualus spektaklio pastatymui vėlyvojo sovietmečio laike ir erdvėje.

Kalbant apie menininką kūrybos procese, Nekrošius savo spektaklyje parodė jį tokį: Pirosmanis sėsdavosi prie stalo, pameistrys Sargas uždegdavo žvakę, žvakės liepsna juodai aprūkydavo stiklą, turintį atstoti įprastą tapytojo paletę. Sargas palaikydavo pirštą virš žvakės, iš jo tą ugnį pirštas į pirštą perimdavo Pirosmanis ir perkeldavo į drobę. Scenos erdvę užliedavo džiaugsmingas jaudulys, tapymo pirštais scena priminė sakralų prisilietimą neįtikėtinu šio gesto lengvumu, nors iš jo sklido didžiulė kūrybos jėga. Šiame spektaklio epizode aktorių veiksmai kartu formavo ir amato diskursą: darbo vietos paruošimas, darbo įrankiai, suodini įkaitę pirštai, koncentruotų, ne pirmą kartą kartojamų darbų grandinė. Ir, svarbiausia, – meno, sukurto savo rankomis, idėja, kreipianti ne tik į Nekrošiaus teatro estetiką, bet ir į menininką ikisimuliakrinėje ir ikiskaitmeninėje epochoje.

Spektaklis pagal Aleksandro Puškino mažąsias tragedijas „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ buvo pastatytas 1994-aisiais, ne tik praėjus trejiems metams po paskutinės Nekrošiaus premjeros („Nosis“), bet ir vykstant istoriniams pokyčiams, žymintiems naują Europą po Berlyno sienos griūties, pirmųjų laisvės metų suirutę ir ekonominį nepriteklių, ryžtingų ir drąsių sprendimų laiką. Visa tai atsispindėjo ir Nekrošiaus asmeninėje istorijoje[4]. „Mocartas ir Saljeris. Don Chuanas. Maras“ buvo pirmasis tarptau-

4 Nekrošius ir aktorius Bagdonas buvo pirmieji menininkai, išėję iš valstybinio teatro struktūros, pradėję dirbti pagal sutartis ir bendradarbiauti su pirmuoju tarptautiniu teatro festivaliu Lietuvoje LIFE.

tinio teatro festivalio LIFE prodiusuotas spektaklis, turėjęs ribotą biudžetą, ir tai lėmė vizualiai minimalistinį scenos erdvės apipavidalinimą, o kartu būsimuose Nekrošiaus spektakliuose formavo sąmoningai išskleistą ir iki įveiksminimo naratyvo požiūriu nereprezentatyvios erdvės koncepciją. Ant scenos grindų patiestas kilimas, įrėmintas keturiais pastatomais prožektoriais, centre – rudos spalvos fortepijonas. Girdėti Wolfgango Amadeus Mozarto Koncerto fortepijonui ir orkestrui Nr. 21 (A-dur, *Andante*) paskutinius akordus permušantis sausas medinis garsas. Žiūrovams atsiverdavo netikėtumu stulbinanti kompozicija: priešais fortepijoną ant vieno kelio klūpo vyras, kojos keliu jis remia sunkų muzikos instrumentą, nes pakeičia / atstoja trūkstamą trečią koją. Tai Saljeris, suaugęs su instrumentu, ir kartu jo prislėgtas. Paaiškėja ir sauso garso kilmė: Saljeris skaičiuoja natas, kaukšėdamas mediniais skaitliukais, negana to, jį vaidinęs aktorius Vladas Bagdonas dar pabelsdavo krumpliais sau į galvą ir tarsi reziumuodavo muzikos kūrinio harmoniją sukalendamas dantimis. Puškino teksto iš pirmojo Saljerio monologo fragmentai („tapau amatininku"; „lyg lavoną muziką išnarsčiau"; „algebra patikrinau harmoniją"; „aš pirštams suteikiau miklumo sauso") įgydavo vaizdu ir garsu įkūnytą daugiareikšmį pavidalą. Viena tokių reikšmių – apsėstas ar pasišventęs menininkas, fanatiškai ir savanoriškai nelaisvas savojoje priklausomybėje išnarplioti, atsekti, išskaičiuoti kūrybos paslaptį ar veikiau įrodyti, kad jos nėra. Nekrošiaus Saljerio interpretacija artima rašytojos Olgos Tokarczuk knygoje „Bėgūnai" išskleistai Nyderlandų anatomo Frederiko Ruyscho (1638–1731) istorijai: mokslininkas viešų skrodimų metu žmogišką būtybę paversdavo kūnu, parodydavo, kad jame nėra jokių paslapčių, išardydavo jį į dalis tarsi sudėtingą laikrodį. Ir, rašytojos žodžiais tariant, mirties siaubas išnykdavo (Tokarczuk 2019: 195). Saljerio atveju – talento mįslė.

Spektaklyje simptomiška buvo tai, kad trečią fortepijono koją lyg niekur nieko prisukdavo pasirodęs Mocartas (aktorius Algirdas Latėnas). Dar Jurijus Lotmanas, tyrinėdamas Puškino mažąsias tragedijas, jų poetiką pavadino kontrastingai dinamiška (Lotmanas 1996). Toks principas veikė ir Nekrošiaus interpretacijoje: sukaustytą, įkalintą Saljerį išlaisvinęs Mocartas lengvai, šiek tiek įžūliai, lyg iš oro pirštų galiukais gaudydamas natas, keliais žingsneliais tarsi sušokdavo savo „Requiem", taip įvaizdindamas nepakeliamos talento lengvybės metaforą. Akivaizdi sunkaus ir lengvo, sukaustyto ir laisvo judesio opozicija pasiekdavo kulminaciją, kai Saljeris bandydavo sustingdyti, paralyžiuoti Mocarto lengvumą, gamindamas kompozitoriaus pomirtinę kaukę: čia pat scenoje aktorius maišydavo vandenį ir gipso miltelius, gautą sunkią masę dėdavo ant

Tiesa, tuo laikotarpiu Nekrošius buvo pradėjęs repetuoti du naujus spektaklius, bet abu kartus repeticijas nutraukė savo valia. Visa tai liudijo apie svarstymų, abejonių valandas, dinamiškai ir esmingai besikeičiančio laiko refleksijas ar nutilusio savo balso visuomenės transformacijose paieškas.

gulinčio Mocarto veido. Darbo pabaigoje dviem pirštais grubiai įspausdavo akiduobes. Netrukus krumpliais pastuksendavo į gipsinę kaukę, o žiūrovai išgirsdavo tą patį sausą kaukšėjimo garsą. Kai Saljeris vėl įsikalindavo prie fortepijono spektaklį pradėjusioje mizanscenoje, Mocartas pakildavo nuo grindų ir pranykdavo keturiais prožektoriais apšviestą veiksmo erdvę gaubiančioje tamsoje. Režisūrinė skirtybių Mocartas – Saljeris interpretacija, viena vertus, teigė, kad, išnarsčius kūrinį lyg sudėtingą laikrodžio mechanizmą, vis tiek lieka talento mįslė (pomirtinė kaukė iš esmės nieko neatskleidžia), kita vertus, autoriaus mirties naratyve slypėjo ir jo sugrįžimas. Puškino poemos „Mocartas ir Saljeris" finalinė mizanscena atkartojo spektaklį pradėjusią mizansceną: tuščioje erdvėje Saljeris, prikaustytas prie fortepijono, skambina Mozarto muziką. Šiuolaikinėse literatūros teorijose teigiama, „jog autoriaus istorijoje nuolat kartojasi mirties ir prisikėlimo ciklai. Autoriaus sampratos cikliškumo idėja išreikšta dažnai cituojamos Seano Burke's knygos pavadinime „Autoriaus mirtis ir sugrįžimas" (Meržvinskaitė 2006: 107). Spektaklio atveju pasirodantis ir išnykstantis Mocarto vaizdinys taip pat gali būti traktuojamas kaip nuolat pasikartojantis cikliškumas, įkalinęs Saljerį talento mįslės dekonstrukcijose.

Spektaklis „Bado meistras" pagal to paties pavadinimo Franzo Kafkos novelę režisieriaus kūrybos kontekste išsiskiria ir savo formatu (kamerinis, vieno aktoriaus teatrui artimas kūrinys), ir teksto retorika (kafkiška tamsos, ligos, rezignacijos ekspresija). Kafkos vėlyvojoje kūryboje centriniu tapęs meno prasmės klausimas rado atgarsį ir vėlyvojo laikotarpio Nekrošiaus teatre kaip menininko atsiskyrimo, jau aptarto šiame straipsnyje, diskurso tęsinys.

Nekrošiaus spektaklyje, kaip ir Kafkos tekste, bado meistras visų pirma yra *kito* reprezentacija. Daugumos Kafkos kūrybos tyrėjų manymu, tas kitas – arba menininkas, arba šventasis. Novelės atveju badautojas uždarytas / užsidaręs narve, Nekrošiaus spektaklyje, vaidinamame „Meno forto" kamerinėje erdvėje, – laisvas ir priartėjęs prie pat publikos. Vienintelė riba, į kurią simboliškai atsitrenkia aktorės Viktorijos Kuodytės vaidinamas badautojas, yra spektaklio žiūrovai. Tokiu būdu žiūrovams peradresuojama menininko narvo funkcija. Prisiminus pirmą apsakymo sakinį: „pastaraisiais dešimtmečiais dėmesys badavimo menui gerokai sumenko" (Kafka 2018: 381), būtina paminėti, jog žiūrovų susidomėjimas Nekrošiaus teatru dabartiniu laikotarpiu taip pat buvo atslūgęs. (Pasikeitė stebintieji, o ne menininkas ar bado jausmas.) Atėjusiesiems pasižiūrėti badautojas yra garsi keistenybė – tai, ką spektaklio pradžioje pačiais įvairiausiais būdais išreiškia aktorė viena vienintele fraze: „Vakarienė paruošta". Šios frazės nėra Kafkos tekste, jos reikėjo režisieriui kaip įvado į spektaklį, atskleidžiančio ir menininko priklausomybę nuo aplodismentų, ir publiką kaip meistro badavimu besisotinančią ir persisotinančią būtybę. Pačiam meistrui badavimas – tai egzistencinė kategorija, imperatyvas: „aš turiu badauti,

kitaip negaliu“ (Kafka 2018: 291). Meistro askezė pasireiškia akivaizdžiai: spektaklio žiūrovai kone mato, kaip traukiasi aktorės kūnas, kaip nuo riešo smunka laikrodis, o batai tampa per dideli. Apsakyme statiškas badavimo narve ant šiaudų procesas spektaklyje įgyja dinamišką charakterį.

Svarbiausiu spektaklio įvykiu tampa režisieriaus Nekrošiaus ironiškas atvirumas (apdovanojimų scena) kaip spektaklio dominantė, kurioje glūdi nebeslepiamas liūdesys: susidomėjimas badautoju menksta, o jo meistriškumas tobulėja. Spektaklyje atsiranda naratyvo pertrūkis: priešais publiką išstatomi į dėžę sukrauti įvairiuose teatro festivaliuose ir forumuose režisieriaus pelnyti apdovanojimai, o vienam iš jų net priskiriama peleninės funkcija – bado meistras ten krato cigaretės pelenus. Nekrošiaus balso įterptis – tai ne tik menininkas, su ironija „žvelgiantis tarsi iš šalies ir naikinantis fikcijos iliuziją, įliedamas į ją tikrovės faktų“ (Meržvinskaitė 2006: 110), bet ir asmeninė, dabar jau istorinė žinia ne vien šio spektaklio žiūrovams, bet *metapublikai*, kurios akivaizdoje keturiasdešimt metų buvo kuriamas Nekrošiaus teatras.

Novelėje „Bado meistras“ pratęstas Kafkos didžiosios asmeninės gėdos diskursas – negebėjimas gyventi be literatūros, už jos ribų – savaip susisieja su Nekrošiaus apmąstymais apie teatre sukuriamų verčių svorį kitų profesijų kontekstuose. Apibendrinant galima teigti, kad menininkas kaip spektaklio personažas Nekrošiaus teatre reprezentavo ne tik konkretaus herojaus naratyvą, bet ir asmeninį režisieriaus požiūrį skirtingais kūrybos laikotarpiais, kai buvo išskirti ir pasirinkti nepripažinto menininko, mirštančio ir sugrįžtančio kūrėjo bei meistro, siekiančio kitiems nepastebimo tobulumo, įvaizdžiai.

Įteikta 2019 12 16
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Bachtin, M. *Autorius ir herojus: Estetikos darbai*. Vilnius: Aidai, 2002.

Bończa-Szabłowski, J. Slub Gombrowicza wg Eimuntasa Nekrošiusa czyli rozbrajanie polskiej miny. *Rzeczpospolita*, 2018 06 02. Prieiga per internetą: https://www.rp.pl/Plus-Minus/306219939-Slub-Gombrowicza-wg-Eimuntasa-Nekrosiusa-czyli-rozbrajanie-polskiej-miny.html [žiūrėta 2019 10 15].

Eimunto Nekrošiaus teatras. Pokalbiai, recenzijos, straipsniai. 1991–2010. Sudarytoja R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2012.

Foucault, M. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000.

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

Kafka, F. *Procesas*. Novelės. Vilnius: Baltos lankos, 2018.

Kryževičienė, J.; Jankauskienė, G. Eimuntas Nekrošius: „Be publikos mes tučtuojau mirtume". *15 minučių*, 2012 02 02. Prieiga per internetą: https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/interviu/eimuntas-nekrosius-be-publikos-mes tuctuojau-mirtume-599-284622?copied [žiūrėta 2019 10 15].
Lotmanas, J. *Aleksandras Puškinas*. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
Meržvinskaitė, B. Autoriaus alegorijos dekonstrukcijoje. *Literatūra*, 2006, Nr. 48 (4), p. 107–115.
Nekrošius, E. Kokia erdvė už žodžių? Su Jaunimo teatro režisieriumi E. Nekrošiumi ir režisiere A. Ragauskaite kalbasi teatrologė R. Marcinkevičiūtė. *Kultūros barai*, 1984, Nr. 2, p. 4–7.
Nekrošius, E. Sujaudinti žiūrovą. Atsiliepimas į R. Vanagaitės straipsnį „Maskaradas tęsiasi". *Kultūros barai*, 1982, Nr. 5, p. 42–45.
Šatkauskaitė, G. E. Nekrošius nemoka belstis į svetimas duris. *Vakarų ekspresas*, 2009 02 03. Prieiga per internetą: https://www.ve.lt/naujienos/kultura/kulturos-naujienos/e-nekrosius-nemoka-belstis-i-svetimas-duris/ [žiūrėta 2019 10 15].
Tokarczuk, O. *Bėgūnai.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2019.

The artist as a character in Eimuntas Nekrošius' theatre. A retrospective of the director's worldview

SUMMARY. The article is based on the presentation given at the international conference "Eimuntas Nekrošius. NOW", held at the National Gallery of Art on November 29, 2019. The article discusses the phenomenon of the artist as a character in director Eimuntas Nekrošius' theatre as well as aspects of the concept of creative work. Based on the concepts of the author as the discourse grouping principle, one who connects all meanings and is the focal point of coherence, the director's statements from different periods and interviews are analysed, discussing the consistency and integrity of his worldview, which stood out against modern day dynamics, introducing three relevant coordinates that help describe the idea of the artist's independence, the authenticity of creation as something of value, the importance of the craft in the creative process, as well as giving an analysis of his tropes in the plays *Pirosmani, Pirosmani*... (1981), *Mozart and Salieri*; *Don Juan. Plague* (1994), and *A Hunger Master* (2015). The research of the problem and retrospective worldview analysis inform the author's reflections that the artist's character, in the directorial work of Nekrošius, not only told the story of a particular character but also, through images of an unrecognised artist, a dying and returning creator, expressed the director's view on life, his values.

KEYWORDS: Eimuntas Nekrošius, worldview, era, artist, character.

ISSN 2351-4744

Digimodernism in theatre: perspective and narrative

Vēsma LĒVALDE

Liepaja University, Kurzeme Institute of Humanities

ABSTRACT. The goal of the research is to explore the narrative in new media language and look for a similar strategy of sense construction in some recent Latvian theatre productions to illustrate the impact of digimodernism on theatre. The concept of perspective is viewed both from the perspective of the space and from the perception of the audience. The conclusions are based on comparison of communication patterns in theatre and new media.

KEYWORDS: digimodernism, new media language, theatre, narrative, perspective, sense-construction.

The digital era has created a new form of textuality defined by British cultural critic Alan Kirby first as pseudomodernism (Kirby 2006), later as digimodernism (Kirby 2009), manifested in both literature and art. According to Kirby, digimodernism is a vision inspired by computers, mobile phones, and interactive television transferred to culture. The new media language theorist Lev Manovich defined the impact of digitalisation in a similar way to Kirby's thesis:

> "[...] the visual culture of a computer age is cinematographic in its appearance, digital on the level of its material, and computational (i.e., software-driven) in its logic" (Manovich 2001: 165).

Kirby points out that the digimodernism bears some superficial resemblances to postmodernism, for example, the non-linear, non-sequential nature of the postmodern narrative. Digimodernism shares postmodernism's preoccupation with the category of "the real". However, Kirby regards digitalisation as a tendentious step towards a solipsistic subjectivity – he even compares it to autism.

> "Where postmodernism ironically juxtaposed high culture with low culture, in the name of the postmodern value of anti-elitism, digimodernism aggressively champions low over high culture – and it does so not ironically but sincerely, making the low elite" (Kirby 2009: 271).

Digimodernism, according to Kirby, is a set of aesthetic characteristics consequent on that process and gaining a unique cast from their new context; a cultural shift, a communicative revolution, a social organisation; a technologically-inspired vision and

the new form of textuality – digital texts are by nature always coming into being and are therefore open-ended.

One of the leading theories in contemporary theatre research is Hans-Thies Lehmann's theory of post-dramatic theatre that was introduced a considerably long time ago, in the 1990s (*Postdramatisches Theater* was published in German in 1999). In this theory, the principles of text production are identified differently as in dramatic theatre. Lehmann's theory understands the 'text' as the totality of every story-creating tool (Lehmann 2006: 147). Digimodernism looks at the text in a similar way as Lehmann's theory. Both Lehmann and Kirby point to the tendency of audience's shift from the passive observer to a co-creator (Kirby 2009). However, looking at certain stage productions in Europe, the influence of digitalisation on the language of theatre is so impressive that it is worth looking into as a substantive phenomenon. Moreover, the term "post-dramatic theatre" embodies extremely different forms of performing arts at different periods and thus does not determine a single, identifiable form. Applying the key principles of Kirby's theory in analysis of selected productions allows for a partial revision of Hans-Thies Lehmann's concept of post-dramatic theatre, and also prompts the thesis on digimodernism as one of the contemporary tendencies in theatre. Nevertheless, if we want to talk about digimodernism in theatre, first, it is very important to understand whether the influence of digitalisation has a decisive role in the creation of the message, or not. Thus, fundamental categories of theatrical language – space, time, character, narrative – are becoming relevant. The goal of the article is to explore the narrative in new media language and look for a similar strategy of sense construction in selected theatre productions. The concept of perspective is viewed both from the perspective of the space and from the perception of the audience.

According to the top contemporary theatre semiotician Patrice Pavis, digitalisation can make the performance more powerful and the use of digital technologies for stage practice, in productions, seems to be an unavoidable and developing field, making the performances more cinematic than ever before. The use of media in theatre, according to Pavis, "are to intensify the perception and to make it more complex and more immersive" (Bartkeviča-Mellēna 2018).

That is true, digital technologies do open up a variety of opportunities. For instance, video as a part of the stage set-up expands the playground, or allows displaying the space of consciousness of a protagonist. Alternatively, the use of cameras allows you to show an actor's face in close-ups, to create a "parallel reality". The Lithuanian director Artūras Areima also confirms the invasion of technologies:

"I use technologies in my performances, but not more than any of us in our daily lives. Simple similitude – all the technologies in our lives now seem to signal simple things: in the past, the theatre used carriages, so on the stage there used to be a real horse, a real tank, motorcycles, etc. Therefore, now we aren't excited when someone uses a typewriter on the stage. Now, the typewriter is a PC. TV screens replace paintings, hay is a chaise lounge or a massage chair... I think that all the things I mentioned are a natural, progressive change. It's quite similar to how fashion is changing. We know that it isn't just material change. It's also a change in mentality."[1]

What does "a change in mentality" mean? Areima explains:

"When social media (like Facebook, Messenger, Skype, Instagram, Twitter, Snapchat, etc.) appeared, our mind transmissions became faster than before. But our information is being trimmed, or we just make it much "easier", shorter. Shortcuts appear. [...] That's why the duration of performances becomes shorter, plays are shorter, punctuation marks disappear, and we begin to communicate by using digital visuals (camera, photographs, etc.). We are spending a lot of time in front of our TV screens, or PC, where all the visual spots, all the things we see on the screen, are already zoomed in. That's why we use video projections in performances – so that audience could assimilate all the information mentally, as they do in their everyday lives. Today, the human brain cannot absorb a panoramic view. One needs someone else's help, from the side, a constructor who could help to build the image and become the new dramaturge."[2]

From its very origins, theatre deals with subjective perceptions of objective phenomena. The subject-object relationship can be expressed as follows: theatre creates the illusion of a new reality – the performance – and the viewer is the subject who takes on this new reality.

Let us compare this model of communication and virtual reality. Traditional cinema or text-based theatre aims, at all costs, to maintain the illusion for the duration of the performance. In contrast, new media aesthetics have a surprising affinity to 20th-century leftist avant-garde aesthetics. For example, "Bertolt Brecht's strategy to reveal the conditions of an illusion's production, echoed by countless other leftist artists, became embedded in hardware and software themselves" (Manovich 1996). New media also embodies other principles of modernism – abstraction, subjectivism, and the already mentioned reflexiveness or estrangement. However, the influence of new media is much greater than art that was once influenced by left avant-gardists.

"And even in the visual dimension – the one dimension that new media "reality engines" share with traditional illusionistic techniques – things work very differently. New media

1 Conversation between the author and A. Areima on Messenger, 22.04.2018.
2 Ibidem.

changes our concept of what an image is – because it turns a viewer into an active user. As a result, an illusionistic image is no longer something a subject simply looks at, comparing it with her memories of represented reality in order to judge the reality effect of this image. The new media image is something the user actively goes into, zooming in or clicking on individual parts with the assumption that they contain hyperlinks" (Manovich 2001: 167).

In the theatre, too, sometimes the audience is involved in a performance as the user of digital technologies, and very directly. For instance, during the production *To Be/Not to Be. Estonia after 100 Years* at the Estonian Russian Theatre (2018), the votes of the audience using a mobile app is what determines the contents of the next scene. Interactivity forces the viewer to replace the so-called thought space[3] or thinking perspective with an impulsive action. Labels such as "immersive", "participatory" and "interactive" have become commonplace. Therefore, Manovich raises a rhetorical question – does it work aesthetically, if illusion is subject to action, and depth – to surface (Manovich 2001: 187–189).

Alan Kirby has also expressed concerns about the loss of perspective of both space and thinking in art:

"The content of pseudo-modern films tends to be solely the acts which beget and which end life. This puerile primitivism of the script stands in stark contrast to the sophistication of contemporary cinema's technical effects. [...] Whereas postmodernism favored the ironic, the knowing and the playful, with their allusions to knowledge, history and ambivalence, pseudo-modernism's typical intellectual states are ignorance, fanaticism and anxiety" (Kirby 2006).

In the context of the theatre, the issue of aesthetics appears in the question of whether the digimodernist narrative, as a meaning-making strategy, reflects the childish primitivism mentioned by Kirby. If a narrative was once perceived as a sign system, there are two dimensions – the syntagmatic or "real narrative", and the paradigmatic or a range of choices from which narrative is selectively constructed. For computer users, the paradigm is databases or a structured set of data held in a computer. Quoting Manovich:

"As a cultural form, the database represents the world as a list of items and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies" (Manovich 2001: 199).

3 The processes for understanding meanings requires the mind to organise information, establish relationships, and make connections between objects, ideas, events and relationships (Gaines 2006: 179).

New media reverses the relationship between the dimensions of the narrative. The database (or the paradigm, or a source) has a given material existence, while the narrative (the syntagm) is dematerialised. "Paradigm is privileged, syntagm is downplayed. Paradigm is real, syntagm is virtual" (Manovich 2001: 260).

In my opinion, similar principles are applied in contemporary stage directing. Typical features include the rejection of causal narrative, fragmentation as a narrative strategy and the performative view of narratives. One of the trends in theatre is to materialise the paradigm or the sources of the choices of the production's creators. The spatial distribution often tends to be "flat" or screen-matching – that is, the depth perspective of the stage space is replaced by video effects, or scenography requires the focus of action to be in the foreground. The concepts of "downstage" and "upstage" are often replaced by the terms "top" and "bottom". The paradigm is also becoming the voice of the main message.

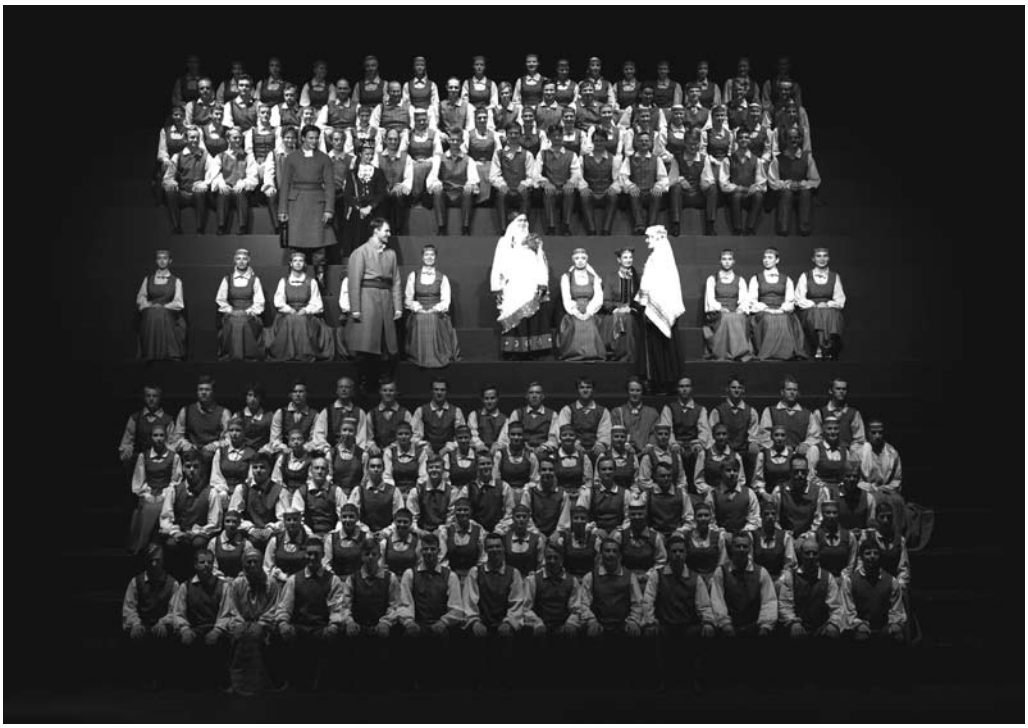
The Structure of the Narrative[4]

Syntagm		Paradigm	
New Media	**Theatre**	**New Media**	**Theatre**
Text generated by the user, processed image, web page content, etc.	The way the verbal text is combined with characters, spaces, scenography, costumes, sound and lighting.	Databases	Creator's intelligence, contemporary and historical context, sources of inspiration, etc.

A chrestomatic example of changes in the spatial perspective and the paradigm as a meaning vehicle in the 2018/2019 season could be the performance *Blow, The Wind* directed by Elmārs Seņkovs in the Latvian National Theatre (2018).

It is a tragic love story written by the Latvian poet Rainis based on folk songs about an orphan and a maternal daughter, and a drunk groom. The characters in the play are real people in a real environment. In his remarks, Rainis reveals the basic idea of the play – a contrast between an ethical ideal and power. For the future, the nation needs a unity of ethics and power that is impossible in real life. The director's choice is to raise the narrative to the level of ideas (Seņkovs 2018) by using two metaphors. The first one relates to the darkest years of stagnation – the early 1970s, and finding the courage to promote a national culture in art. Incidentally, the director Elmārs Seņkovs purposefully

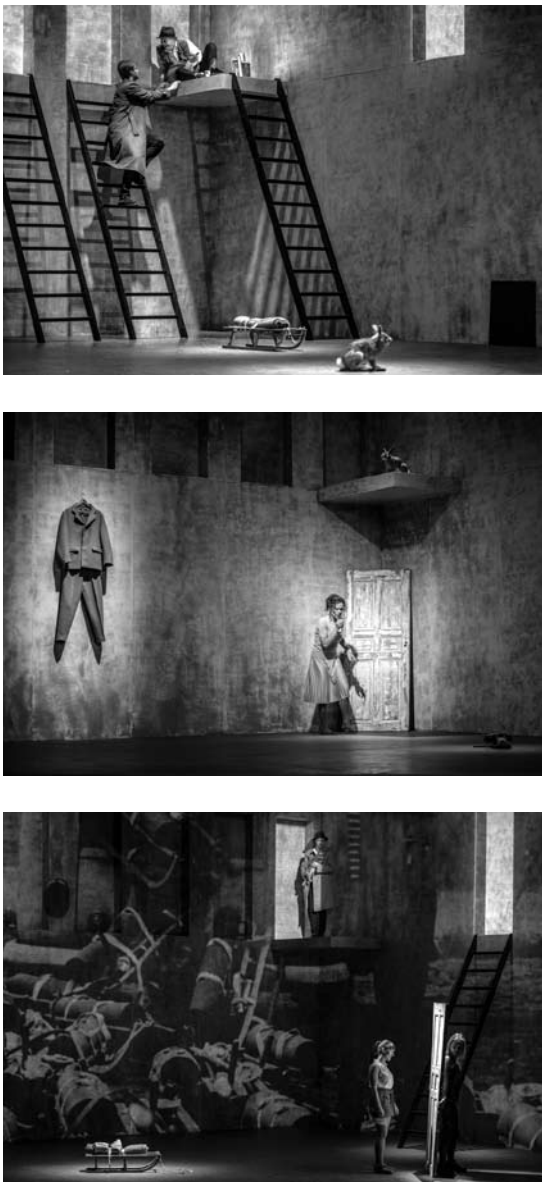
4 This table was created by the author of the article.



Blow, The Wind. Directed by Elmārs Seņkovs (Latvian National Theatre, 2018). Photo by Kristaps Kalns

selected the music of composer Imants Kalniņš, written for the iconic film *Blow, Wind* (dir. Gunārs Piesis) that was based on a play by Rainis. The other metaphor is the National Song Celebration, which gains the strength of a symbol in the performance and is intended as an essential part of the identity of the nation (Seņkovs 2018). The scenography consists of a compressed open-air stage stair platform with a mute choir of a hundred dancers dressed in national costumes. In the mind of the average Latvian, this scene functions as a sign or a symbol of national identity. However, in reality it is only a superficial impression, since the spatial perspective of the original "image" is lost and compressed on the theatre stage. Nevertheless, if compared to Ancient Greek theatre, "the choir's symbolic capacity and "live scenography" are the strongest impulse that directs the performance as "a tragedy with a catharsis-raising power" (Ulberte 2018). On the other hand, the characters of the play have the secondary or even contextual meaning – it is rather the story about Rainis' message than the embodiment of the play as a new reality on stage.

A brave experiment is the staging of *Roberto Zucco* based on the motives of the play by Bernard-Marie Koltès, directed by Laura Groza-Ķibere (Liepaja Theatre, 2019). The performance is a conceptual rejection of the narrative or by paraphrasing Manovich – the choices of the director are a natural enemy of the story written by Koltès. The character of the pathological killer Roberto Zucco played by Egons Dombrovskis, is portrayed, according to costume artist Jolanta Rimkutė, in a similar way to the avant-garde artist Joseph Beuys (1921–1986). The whole performance is a mix of Beuys' works – both live and video. Dramaturgy has only remained a source of inspiration for performatively addressed situations. Visuality, as a meaning vehicle, is clearly expressed in set design by Mārtiņš Vilkārsis, which features mixed quotes by Beuys and Koltès. The key to the setting is the duality highlighted at every level of the performance. The stage is a literal embodiment of Baudrillard's implosion – a fusion of differences, contradictions and opposition that breaks down the boundary between reality and appearance, and rejects the possibility of certain meaning (Auslander 1996: 203). The audience's response shows that most did not understand this concept. The young generation knows nothing about Beuys, but the older generation cannot perceive the fragmentation in stage language.



Roberto Zucco. Directed by Laura Groza-Ķibere (Liepaja Theatre, 2019). Photo by Mārtiņš Vilkārsis

Chekhov's *Cherry Orchard*. Directed by Dita Lūriņa-Egliena (Liepaja Theatre, 2019). Photo by Justīne Grīnberga

The theatre-directing debut by actress Dita Lūriņa-Egliena – Chekhov's *Cherry Orchard* (2019, Liepaja Theatre) – marks the equilibration between the paradigm and syntagm. Namely, the cherry orchard is an allegory in the appearance of seven crystal chandeliers that resemble the chandeliers of a traditional spectator's hall in traditional theatre buildings. Chekhov's characters look like ghosts that move through the dust. They are like allusions – there are several references to Chekhov's popular productions and iconic cultural personalities. The director defines the genre of production as a "ghost sonata". A sonata is a cyclic composition with vivid dramaturgy, tonal development, and internal conflict. The narrative of the performance is based on the principles of the sonata, as well as the choreography of Alexander Limin and the compositions of Dmitriy Marin. The culmination of the sound score is a cannonade of battered chandeliers – the dividing line of the ages. In general, the performance is about the unavoidable dialectic of art and life, about the changing world of theatre and changing the system of values in society. It is symbolic that the "outgoing" Chekhov heroes – the Ranevsky family – emerge from the depths of the stage, coming out of an ancient bookcase. The "newcomers" – Lopahin, Yepihodov – jump out of the hatch in the foreground. In addition, Lopahin has his own "spiritual vertical", or rope ladder, on which he climbs to shatter crystal chandeliers, an attribute of the bygone era. The performance does not moralise or dramatise the situation, as everyone here is obsessed with art – both those who have grown up surrounded by luxury and bohemia, and those who have bought their place in the cherry orchard for money.

Performances based on the principles of the new media language or digimodernism are characterised by fragmentarism and a performative view of narratives. Moreover, the narrative is not formed by a causal relationship between verbal and visual levels, but is a liberal montage of the imagination and association on the applied theme of the creators with visually-readable messages. The authors usually leave it up to the audience to work out the meaning or engage in a deeper search for philosophical content.

The ability to perceive and understand the author's idea becomes possible when the recipient has learned the language of that type of art, and this language is increasingly adapted to the perception of the digital generation. Even if digital technologies are not used.

The narrative of digital technologies depends on how complete the databases are and how advanced the user's skills are. In the theatre today, narrative depends on the director's "databases" or their intellectual capacity, the emotional sensitivity and the spiritual horizon, which is still crucial.

Nevertheless, in post-dramatic theory, the term "digimodernism" helps to distinguish and characterise a certain means of theatre production.

Submitted 19 11 2019
Accepted 23 12 2019

REFERENCES

Auslander, Philip. Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation. *Performance and Cultural Politics*, edited by Elin Diamond. Routledge, 1996.

Bartkeviča-Mellēna, L. *Mizanscēnas pārvarēšana*. Prieiga per internetą: http://www.kroders.lv/runa/1199?fbclid=IwAR1BAFk-1V2Fl9G9fqKfPHk6Vo4YA8HcB3zry8daj0l_n7n5uedKmHwUByk [15 11 2019].

Gaines, E. Communication and the Semiotics of Space. *Journal of Creative Communications 1:2*, 2006. http://www.wright.edu/~elliot.gaines/space.pdf [19 11 2019].

Kirby, A. *The Death of Postmodernism and Beyond.* https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond [15 11 2019].

Kirby, A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. London: Continuum, 2009.

Lehmann, H. T. *Postdramatic Theatre*. Routledge: 2006.

Manovich, L. *The Language of New Media*. MIT Press: 2001.

Manovich, L. Global Algorithm 1.3: The Aesthetics of Virtual Worlds: Report From Los Angeles. *Journal Publishing Service*, 1996. https://journals.uvic.ca › index.php › ctheory › article › view [15 11 2019].

Seņkovs, E. *Iestudēt „Pūt, vējiņi!" mudināja arī mīlestība pret Kalniņa mūziku.* https://www.lsm.lv/raksts/kultura/teatris-un-deja/senkovu-iestudet-put-vejini-mudinaja-ari-milestiba-pret-kalnina-kinomuziku.a291705/ [15 11 2019].

Ulberte, L. *Izrādes „Pūt, vējiņi!" recenzija. Latviešu Vāgners.* https://www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/izrades-_put-vejini_-recenzija.-latviesu-vagners-14205416 [15 11 2019].

Skaitmeninis modernizmas teatre: perspektyvos ir naratyvas

SANTRAUKA. Skaitmeninė era sukūrė naujas tekstualumo formas literatūroje ir mene. Prieš dešimt metų britų kultūros kritikas Alanas Kirby'is jas pavadino skaitmeniniu modernizmu, kuris, pasak jo, pamažu užima postmodernizmo vietą. Konkrečiuose pastatymuose įžvelgus pamatinius Kirby'io teorijos principus, galima iš dalies reviduoti Hanso-Thieso Lehmanno postdraminio teatro sąvoką ir skaitmeninį modernizmą įvardyti kaip vieną iš šiuolaikinio teatro tendencijų. Su šiuo klausimu tiesiogiai susijusios fundamentalios teatro kalbos kategorijos, tokios kaip erdvė, laikas, personažas ir naratyvas. Straipsnyje siekiama patyrinėti naratyvą, išreikštą skaitmenine kalba, ir paieškoti panašių strategijų teatro pastatymuose, jas suvokiant kaip skaitmeninio modernizmo išraiškos formas. Jei naratyvą suvoktume kaip ženklų sistemą, galėtume išskirti du lygmenis: sintagminį, arba „tikrąjį naratyvą", ir paradigminį, arba pasirinkimų tinklą, iš kurio naratyvas kuriamas selektyviai. Naujųjų medijų kalboje paradigma ir sintagma susipina, taigi paradigma tampa reikšmių nešėja. Panašių principų galima įžvelgti moderniojoje teatro režisūroje. Straipsnio autorė daro išvadą, kad skaitmeninis modernizmas teatre gali keisti vizualiąją scenos erdvės perspektyvą, konkrečiai – tokias sąvokas kaip „scenos priekis" ir „scenos giluma", dažnai jas pakeičiant „viršumi" ir „apačia". Taip erdvė tampa plokščia kaip ekranas. Tuo metu pagrindinė perspektyva, arba naratyvas kaip reikšminės konstrukcijos strategija, vis dar priklauso nuo teatro kūrėjų kaip interpretatorių intelektualinio pajėgumo ir emocinio jautrumo.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: skaitmeninis modernizmas, naujųjų medijų kalba, teatras, naratyvas, perspektyva, *sense-construction*.

ISSN 2351-4744

Театроведение Украины в первой трети XX в.: организационные, методологические и жанровые особенности

Анастасия КОРЖОВА

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого

АННОТАЦИЯ. Цель статьи – выявить особенности театроведения в Украине первой трети XX в. Задача статьи: определить методологические, функциональные, организационные, коммуникативные, жанровые признаки науки о театре в Украине первой трети XX в. Объект исследования – научные, научно-организационные принципы академического театроведения первой трети XX в. Методы: сравнительно-исторический метод, позволяющий выявить общие и отличительные признаки между методологическими принципами историков театра; историко-типологический метод, позволяющий определить основные направления и формы деятельности первых театроведов Украины. В статье обобщены результаты сравнительного анализа научной и научно-организационной деятельности украинских театроведов первой трети XX в.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театроведение, наука о театре, театроведение Украины, Владимир Перетц, методология театроведческого исследования.

На протяжении более чем столетия в советском и постсоветском пространстве тиражировался и продолжает тиражироваться тезис о том, что «отцом театроведения» был немецкий исследователь театра Макс Герман (1865–1942). Тиражируется, несмотря на то, что основные выводы исследователя были опровергнуты еще при его жизни. Однако на территории Российской империи, а в 1920-е гг. и в СССР, становление театроведческих школ происходило в ином контексте – в контексте задач национальных театральных культур.

В украинско-российском театроведении одной из наиболее ярких и недостаточно оцененных фигур был академик Российской академии наук Владимир Перетц (1870–1935). Именно Перетц поставил вопрос о методологии исследования истории театра, предложил оригинальные приемы театроведческого анализа источников, был инициатором дискуссий по вопросам методологии театроведческого исследования, воспитал ряд известных учеников – филологов и историков

театра и, по мнению исследователей XX в. (Роман Якобсон и др.), был одним из создателей метода формального анализа. Ни в 1930-е гг., когда Перетц был репрессирован, ни в 1950-е, когда он был реабилитирован, идеи ученого не могли получить развития вследствие значительной зависимости советского театроведения от идеологических требований. Вместе с тем, принципы театроведческого анализа, предложенные Перетцем и его ближайшим научным окружением, существенно отличаясь от принципов немецкой школы театроведения, представляют сегодня большой интерес – прежде всего практический.

В статье рассмотрены методологические принципы Перетца и его ближайшего окружения – учеников и оппонентов, очерчены пути становления методологии театроведения в Украине первой трети XX в., что расширяет представление о многообразии путей формирования театроведения как научной дисциплины.

Становление академического театроведения чаще всего связывают с научной и научно-организаторской деятельностью немецкого исследователя театра Германа, а также его современников и соотечественников Артура Кутчера (1878–1960) и Карла Ниссена (1890–1969). Однако, отдавая на первых страницах своих трудов дань немецким исследователям театра, многие театроведы приходят к выводу, что подобные процессы происходили и в других странах, иногда даже на несколько лет / десятилетий раньше. Так, академик Ростислав Пилипчук (1936–2014), не ставя вопрос о первенстве, объяснял подобные совпадения синхронностью мыслей, следовательно, требованием времени: «*Иначе чем объяснить, что польский театральный критик Леон Шиллер (1887–1954), впоследствии выдающийся режиссер, за два года до выхода книги М. Германа опубликовал статью "Новое направление театрологических исследований", которой опередил М. Германа?*» (Пилипчук 2006: 131).

Историю театроведения в Украине историки театра долгое время оставляли за пределами своих научных интересов. Однако в последние десятилетия отказ от идеологических доктрин заострил интерес к изучению истории науки о театре в Украине, о чем свидетельствуют исследования Пилипчука (Пилипчук 2006; Пилипчук 2006), Александра Клековкина (Клековкін 2016; Клековкін 2013; Клековкін 2016), Майи Гарбузюк (Гарбузюк 2017), благодаря которым накоплен значительный фактический материал в изучении конкретных персоналий и предложены новые методологические подходы. Вместе с тем, общие тенденции в украинском театроведении периода его становления исследованы недостаточно.

Среди обстоятельств, которые определили формирование истории театра как академической дисциплины, решающую роль сыграл рост интереса исследовате-

лей к общей и национальной истории, а также новое понимание природы театрального искусства, осознание его независимой от литературы роли, а в области истории сценического искусства – отделение ее от дисциплин историко-филологического цикла.

Становление украинского театроведения, кроме Перетца, связывают с деятельностью таких историков театра как Иван Франко (1856–1916), Владимир Резанов (1867–1936), Дмитрий Антонович (1877–1945), Михаил Возняк (1881–1954), Александр Кисиль (1889–1937), Петр Рулин (1892–1941).

Биографии исследователей имеют немало общего: все названные деятели (кроме Франко) получили филологическое образование, были вовлечены в театральный процесс (Франко, Перетц и Рулин – в критику, Резанов и Кисиль – в практику). Много общего и в научных биографиях исследователей, которые неоднократно пересекались (Рулин был учеником Перетца, Резанов и Перетц вели многолетнюю полемику и пр.). Большинство названных авторов вели широкую преподавательскую деятельность в высших учебных заведениях, где, в частности, читали историю театра и драмы. Более того, Перетц, Рулин и Кисиль в разные годы преподавали в одном учебном заведении – музыкально-драматической школе Николая Лысенко. Объединяет историков также членство в различных научных сообществах. Все они в большей или меньшей мере степени уделяли внимание формированию научных коммуникаций в области театроведения: одни – путем создания научных семинариев (Перетц, Резанов), другие, как Рулин, – созданием драматургической лаборатории и театрального музея.

Становлению академического театроведения предшествовали десятилетия исследовательской деятельности, прежде всего – филологов, для которых территория театра была интересна, в первую очередь, с точки зрения истории драмы. В течение XIX в. именно филологи сформировали корпус источников истории театра, что было крайне важно, так как на первом этапе своего существования театроведение продолжало исследовать исторические материалы в пределах привычных для филологии вопросов – источники, заимствования и влияния, позже – с точки зрения постановочной практики. Кроме того, именно филология обогатила методологический инструментарий науки о театре больше, чем другие дисциплины. К примеру, в Российской империи именно литературоведы в середине XIX в. применили в своих исследованиях анализ ремарок (Тихонравов 1861) и иконографического материала (Шляпкин 1882). Примечательно, что это были именно те методологические приемы, которые впоследствии составили славу труду Германа – «Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Ре-

нессанса» (Herrmann 1914). Но на территории Российской империи (по крайней мере, для филологии / истории театра) эти элементы метода были известны на несколько десятилетий раньше.

Помимо этого, именно филологи были преподавателями будущих театроведов. Филологическое образование стало фундаментом для академических стандартов исследования у историков театра. Ярким примером этого служит история филологического Семинария, основанного Перетцем в Киевском университете Св. Владимира. Семинарий, продолжая традицию XIX в. (в частности, общества Алексея Соболевского, членом которого в свое время был Перетц), включал в себя вступительные испытания, занятия вне стен университета, открытые выступления членов семинария с диспутами и оппонированием; основное внимание в работе семинария уделялось работе с первоисточниками и методологии научного исследования.

Однако несмотря на постоянный интерес самого Перетца и его учеников к драматургии, это все еще был филологический, а не театроведческий семинарий. Как и когда произошло отделение театроведения от филологии?

Украинский исследователь театра Возняк такой поворотной точкой считал 1861 г., в котором, по его мнению, историк русской литературы Тихонравов (1832–1893) читал университетский курс «Начало русского театра» (Возняк 1912: 141). Однако это предположение не подтверждается, поскольку Тихонравов изучал историю драмы, а не театра и, не претендуя на создание новой дисциплины, лишь отмечал: «Вместо предисловия к “Жалостливой комедии” помещаю три лекции из курса, читанного мною Московском университете в 1859/60 академическом году» (Тихонравов 1861: 7). Очевидно, на эти же лекции Тихонравова ссылался и ученик Перетца Илья Еремин, который в 1926 г. писал о «почти 70-летнем существовании науки о старом украинском театре» (Еремин 1926: 146), хотя Тихонравов еще не отделял украинскую драму от «общероссийской».

Первые лекции по истории театра в высшей школе Российской империи («История театра в России») впервые были прочитаны лишь в 1899 г. в Санкт-Петербургском университете. Лектором и основателем курса был Перетц.

На этнической территории Украины театральные школы были известны еще со второй половины XIX в.: это были польские учебные заведения, в чьи задачи, судя по перечню дисциплин (актерская игра, сценические упражнения, история Польши, мифология и археология, литература, психология, французский язык, эстетика – анализ драматических характеров) (Маршалек 2002: 10–25), не входило изучение истории театра.

Первым украинским учебным заведением, где было начато изучение истории театра, стала созданная в 1904 г. в Киеве Музыкально-драматическая школа Н. Лысенко, наследником которой сегодня является Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого.

И хотя учебный курс в школе Лысенко носил название «история драмы», однако, сопоставляя его с научными интересами и методологическими подходами лектора – Перетца, можно предположить, что преподавание осуществлялось с акцентом на историю сценического искусства.

Институализация «истории театра», а в широком смысле и «театроведения», предполагала формирование теоретической и методологической основы новой науки – определения ее объекта, предмета, методологии исследования и пр. Очевидно, именно с этих позиций историки театра видят в лице Германа основателя театроведения, поскольку его труд «Исследование по истории немецкого театра Средневековья и Ренессанса» предложил новый объект исследования – спектакль, а использование новых методологических приемов позволило осуществить его реконструкцию. Кроме того, на институциональном уровне были предложены новые форматы научных коммуникаций (семинары, научные общества, драматические лаборатории, учебные театры, театроведческие институты и т. п.).

Сопоставление сформировавшихся в первой трети XX в. подходов к изучению истории театра показывает, что среди главных вопросов, связанных с самоопределением театроведения, было: отделение объекта исследования театроведения от истории литературы, этнографии, театральной критики и журналистики, а также формирование оригинальной методологии исследования. Сформулированные в начале XX в. исследователями украинского театра ответы на вопросы о разграничении театра и драматургии, театра и обрядовых действ, истории театра и театральной критики определили особенности их исследовательской практики, а затем и представляемые ими направления театроведения.

Первые украинские историки театра опирались на сложившуюся в кругу историко-филологических дисциплин жанровую традицию. Для большинства из них характерен культурно-исторический метод, предусматривающий внимание к культурно-политическому, отчасти театральному контексту и социологической проблематике.

Особое место среди работ историков театра первой трети XX в. занимали публикации исторических источников, что обусловлено, с одной стороны, академической традицией дисциплин историко-филологического цикла, а с другой – потребностью истории театра как дисциплины, которая только начала формиро-

ваться. Различия между принципами, на которые опирались театроведы (стиль, тематика, исторический период, задачи и т. п.), создавали почву для научных дискуссий.

Наиболее продолжительной, длинною в два десятилетия, стала дискуссия между Перетцем и Резановым, спровоцированная трудами последнего (Резанов 1907; Резанов 1910; Резанов 1910; Резанов 1927). Рецензии Перетца, опубликованные в 1911–1928 гг. (Перетц 1911; Перетц 1926; Перетц 1928), и ответы на них Резанова, напечатанные в 1911 и 1927 гг. (Резанов 1911; Резанов 1927), отражают различные подходы к изучению истории театра, которые формировались в украинском театроведении. Сама же дискуссия не только привлекла внимание широкого круга исследователей театра, но и втянула их в полилог, поскольку речь шла не столько об отношении к публикациям Резанова, сколько о методологии театроведческого исследования.

Отсутствие концептуальной стройности в исследованиях Резанова вызвало критику Перетца, сторонника формального подхода. Пропагандируя четкость поставленных задач и методов исследования, Перетц отстаивал исследование локальных вопросов истории театра, разложение явления на элементы, изучение материальных элементов театра и, вместе с тем, методологическую гибкость. В отличие от Перетца, Резанов исходил из необходимости издания большого массива информации с целью скорейшего создания синтетической истории украинского театра. Вопросы углубленного анализа и четкости концепции отходили у Резанова на второй план, исследователь лишь условно намечал главные вехи истории театрального искусства, нередко ошибаясь из-за отсутствия полноценного изучения локальных вопросов и, по мнению Перетца, недостаточного для такой работы уровня знаний. Именно эта дискуссия выявила два принципа исследования, царившие в начале XX в. в украинском театроведении, – индуктивный (Перетц, Рулин) и дедуктивный (Резанов, Кисиль).

Индуктивный (от факта к обобщению) предусматривал независимость от господствующей концепции развития искусства, дедуктивный – зависимость сначала от корпоративной (академической) традиции, а впоследствии – от идеологии (факт как иллюстрация концепции) и эстетических представлений эпохи (социалистический реализм).

Вопрос индуктивного / дедуктивного принципа исследования тесно связан с характером источников, на которые опирается историк театра, а также с их верификацией. Классическим примером недостаточной верификации фактов является случай Германа, чья концепция, обеспечившая ему право считаться осно-

вателем театроведения, была опровергнута его коллегой – немецким историком театра Альбертом Кестером (1862–1924).

В целом, вопрос об индуктивном / дедуктивном принципе можно сопоставить с проблемой природы фактов, которыми оперирует историк. Кисиль и Возняк, которые в основном писали синтетические труды, опирались на вторичные источники и выводы предшественников, тогда как Франко, Резанов, Перетц и Рулин работали преимущественно с первоисточниками. Однако и в работе с первоисточниками между исследователями существовали различия: так, Франко, Перетц и Рулин значительное внимание уделяли верификации источников и фактов, тогда как другие историки или склонялись к выводам предшественников, или отбирали факты в зависимости от выбранной концепции, что, в частности, ярко демонстрирует перенесение украинским историком театра Антоновичем периодизации европейского театра на театр украинский.

Различия между методологией украинских историков театра указанного периода определяются не только субъективными причинами, но и выбором адресата – идеального читателя, с которым, посредством собственных трудов, вступают в общение исследователи; то есть большей или меньшей зависимостью от системы академических или популярных жанров. Крайние полюсы этих жанров представлены трудами Перетца и Резанова (академизм), с одной стороны, и трудами Кисиля и Антоновича (популяризация или рассмотрение театра в контексте украиноведения), с другой.

Несмотря на жанровые различия, сравнительный анализ трудов украинских историков театра первой трети XX в. позволяет выявить доминирование отдельных методологических принципов, что можно представить как систему бинарных оппозиций:

Объект исследования: *архаический* – хронологически отдаленные локальные, но определяющие историю театра факты, связанные с происхождением и поэтикой театральных форм, жанров и т. п. – Перетц; *актуальный* – участие в «борьбе за историю», в частности, в борьбе «за» или «против» актуализации художественного наследия XIX в. и новейших явлений сценического искусства – Антонович, Кисиль, Рулин.

Хронологические рамки исследования: *краткосрочные события*, иногда статичные ситуации в широком, преимущественно горизонтальном, культурном контексте – Перетц; *длительные периоды* развития театрального искусства или деятельности творческой личности – Антонович, Кисиль.

Предмет исследования: *фундаментальные принципы исследования истории театра* (от задач театроведения и его методов – до определения границ театра, поэтики отдельных жанров, материальной составляющей театра в ее типологическом измерении и пр.) – Перетц; преимущественно *синтетическая история театра*, его отдельных жанров и форм или «знаковых» событий – Антонович, Возняк, Кисиль, Резанов, Франко.

Источники: *исторические источники*, включая нетрадиционные (иконография, ремарки), очень часто впервые опубликованные самим исследователем, с пристальной верификацией (Перетц, Резанов, Рулин); *историографические*, следовательно, вторичные источники (Антонович, Кисиль).

Методы исследования: выделение и анализ в исследуемом локальном явлении элементов с четко определенными признаками, включая элементы формы, историческую лексику и понятия, на которых базируется исследование (Перетц); синтетическая история с выразительным «сквозным действием» – прослеживанием национального (Франко) или эстетического (Кисиль) фактора, параллелей и влияний (Резанов) или гармонизация с европейским контекстом (Антонович).

Значительная роль в кругу интересов украинских историков театра первой трети XX в. отводилась вопросам социологии. Показателен использованный исследователями (Перетцем, Рулиным и др.) метод анкетирования, заимствованный из этнографии. Анкеты объединяет стремление исследователей отделить историю театра от истории драматургии и сосредоточить внимание на спектакле и условиях его показа (место, время, творческая группа, декорации, стоимость билетов, особенности зрителя и т. д.). Различия в применении анкетного метода были обусловлены разным пониманием социологии театра: Перетц разграничивал аудиторию, противопоставляя зрителя власти, тогда как Рулин, учитывая тенденции времени, акцентировал классовое деление, дифференцировал городского, фабричного, сельского зрителя и пр.

Наибольшую методологическую гибкость, включая особенности задач исследования, привлеченных источников и способов их верификации, демонстрируют труды Перетца, которые Михаил Бахтин (1895–1975) не случайно считал «образцом академического эклектизма» (Бахтин 2000: 237). С точки зрения традиционных филологических методов, классифицированных самим Перетцем, его методология лежит в плоскости культурно-исторической школы и позитивизма. Собственные ключевые научные принципы ученый развил в работах по методологии исследования литературы (Перетц 1914; Перетц 1922), в которых разделил

известные в то время методы на «субъективные» и «объективные», выделив метод «филологический» (включая верификацию фактов). Генерализировав позицию Александра Веселовского (1838–1906) – в искусстве важно «не “что”, а “как”», Перетц последовательно провел мысль о приоритете формы и заложил основы формального и «формально-поэтикального» (то есть ориентированного на изучение поэтики), как он его называл, метода. Осознавая отличие литературы от исполнительского искусства (отсутствие фиксированного источника), в работах по методологии театроведения, а особенно – в исследованиях по истории театра, Перетц акцентировал внимание на необходимости изучения и других составляющих театральной культуры: «исторической психологии» зрителя, материальной стороны спектаклей и т. п. Показательным с этой точки зрения является его исследование «Театральные эффекты в старинном украинском театре», в котором Перетц обращает внимание не на анализ драмы, а на принципы ее сценического воплощения. Взяв под сомнение общепринятое мнение о схоластическом характере школьного театра, ученый поставил задачу «оценить историческое значение школьного театра» (Перетц 1926: 16). Опираясь на анализ ремарок и авторский текст, Перетц создал функциональную классификацию эффектов школьной драмы. Несмотря на некоторое сходство в подходе к изучению ремарок Перетцем и Германом, в их научной позиции были существенные расхождения: в отличие от Перетца, который стремился выявить типические признаки школьного спектакля и особенности поэтики школьного театра, Герман пытался реконструировать конкретный спектакль.

Особенности способов «производства знания», а, следовательно, и основные направления в украинском театроведении первой трети XX в., зависели не только от субъективных факторов (психология поколений и пр.), но и от особенностей адресата и функционального назначения, что позволяет типологизировать театроведческую науку рассматриваемого периода, выделив в ней: «*чистое*» театроведение (Перетц); «*коллекционное*» театроведение, ориентированное на собирание исторических фактов (Резанов); «*популярное*» театроведение (Кисиль); «*актуальное*» театроведение с доминированием этического, эстетического и политического фактора, которое в основном склонялось в сторону этнотеатроведения (Франко, Антонович).

В украинском театроведении, в личности ученика Перетца Рулина, труды которого завершают исследуемый период, можно увидеть синтетический тип историка: в его деятельности сочетаются, кроме «чистой науки», и другие аспекты: театральная педагогика, направленная не только на историю, но и на практику

театра (теоретические и практические занятия по «теории драматургии»), музейное дело (организация театрального музея), театральная критика.

Выводы. Различия между научными позициями историков театра (предмет, объект, метод, задачи и территория исследования) определили два принципа исследования, четко разграничиваемые в первой трети XX в. в украинском театроведении, – индуктивный и дедуктивный. Вопрос индуктивного / дедуктивного принципа исследования тесно связан с характером источников, на которые опирается историк театра, их верификацией, природой фактов, которыми оперирует историк.

Разность методологических подходов украинских историков театра определяется также «идеальным читателем», которому адресованы их труды, а следовательно, и системами жанров – академических или популярных.

В сообществе украинских историков театра условно можно обнаружить доминирование отдельных функций в общей системе театроведческого знания: накопление «сырья», носителей исторической информации, подлежащих дальнейшей «обработке» (Резанов), и «производство» знания (Франко, Перетц, Рулин); «производство» инструментов производства знания и воспитание «производителей» знания (Перетц); популяризация (Кисиль, Антонович); сохранение знания и применение его на практике (Рулин).

Анализ работ и научных биографий украинских историков театра дает возможность условно выделить несколько направлений науки о театре начала XX столетия, которые определялись адресатом и функциональным назначением: чистое театроведение; «коллекционное» театроведение; популярное театроведение; актуальное театроведение; смешанный тип.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. в Украине, как в целом в СССР, большинство гуманитарных школ было уничтожено: Перетц, Рулин, Кисиль были репрессированы, Резанов – отстранен от научной и педагогической работы, Антонович эмигрировал. Однако упадок театроведения происходил одновременно с его «взлетом» – увеличением поддержки со стороны государства и институциональным развитием, следовательно, подчинением решению идеологических задач. Неслучайно, на десятилетия главенствующее место в советском и, по инерции, украинском театроведении заняла не история или теория театра, а театральная критика, идеологический дискурс и господство дедуктивного подхода.

Įteikta 2019 07 04
Priimta 2019 12 23

ЛИТЕРАТУРА

Herrmann, M. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914.

Возняк, М. [рец.] Стара українська драма і новійші досліди над нею. Рецензія на книгу В. И. Резанов. Из истории русской драмы. М., 1910. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів: Друк. Наук. Товариства ім. Шевченка, 1912. Т. CXII. С. 139–191.

Гарбузюк, М. Володимир Перетц про ранньомодерні польсько-українсько-російські театральні зв'язки (До історії порівняльного театрознавства в Україні). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого: Збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2017 р. Вип. 21. С. 14–24.

Єремін, І. [рец.] Проф. Вол. Рєзанов, Драма Українська. *Україна*. Київ: Державне видавництво України, 1926. Кн. 4. С. 146–149.

Клековкін, О. *Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник.* Київ: Фенікс, 2013.

Клековкін, О. *Дискурс про театр: Історіографічний словничок*. Київ: Арт Економі, 2016.

Клековкін, О. Іван Франко: парадигма театрознавства: базові операції театрознавчого сценарію І. Франка. *Просценіум*. Львів: 2016. №1–3 (44–46). С. 5–13.

Маршалек, А. Польська театральна школа у Львові 1869–1872 рр. *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство*. Львів: [б. в.], 2002. Вип. 2. С. 10–25.

Медведев, П. Н. [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Бахтин М. (под маской). *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи.* Москва: Лабиринт, 2000. С. 186–348.

Перетц, В. *Новый труд по истории украинского театра*. Санкт-Петербург: Сенатская типография, 1911.

Перетц, В. *Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники*. Корректурное издание на правах рукописи. Київ: Тип. 2-ой Артели Печатников, 1914.

Перетц, В. *Краткий очерк методологи истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования*. Петроград: Academia, 1922.

Перетц, В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі. *Україна*. Київ: Державне видавництво України, 1926. Кн. 1. С. 16–33.

Перетц, В. [рец.] Проф. В. Резанов. Драма українська. У Київі, 1926. I, 202 стр.; III, 323 стр. (Збірник історично-філологічного відділу Української Академії наук, ч. 7). *Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР*. Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1926. Т. XXXI. С. 369–383.

Перетц, В. Вимушена відповідь. *Записки історично-філологічного відділу Української Академії Наук*. Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1928. Кн. XVIII. С. 326–328.

Пилипчук, Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 6. С. 3–39.

Пилипчук, Р. Франкова концепція історії українського театру. *Мистецькі обрії 2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика.* Київ: ВВП «Компас», 2006. Вип. 8/9. С. 131–144.

Резанов, В. *Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII– XVIII ст*. Нежин: Типогр. В. Меленевского, 1907.

Резанов, В. *Из истории русской драмы: школ. действа XVII–XVIII вв. и театр иезуитов*. Москва: Синод. тип., 1910.

Резанов, В. *К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов*. Нежин: Тип. наследников В. К. Меленевского, 1910.

Резанов, В. Замечания на рецензию профессора В. Н. Перетца. *Журнал министерства народного образования. Новая серия*. Санкт-Петербург: Сенатская типография, 1911. Ч. XXXIV. № 7. С. 132–145.

Рєзанов, В. З приводу рецензії акад. Вол. Перетца на: Проф. В. Рєзанов. Драма Українська, в.в. I, III. У Київі, 1926. *Записки історично-філологічного відділу Української Академії Наук.* Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1927. Кн. XV. С. 227–230.

Рєзанов, В. *Драма українська. 1. Старовинний театр український.* Київ: З друк. Укр. акад. наук, 1925. *(Збірник Історично-філологічного відділу; № 7). Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу*. 1927.

Тихонравов, Н. Жалостная комедия об Адаме и Еве. *Летописи русской литературы и древности.* Москва: Типография Грачева и Коми, 1861. Т. III. С. 7–47.

Шляпкин, И. *Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным, вновь открытая комедия XVII века.* Памятники древней письменности и искусства. № 28. Санкт-Петербург: Типография и Хромолитография А. Траншеля, 1882.

Ukrainos teatrologija XX amžiaus pirmajame trečdalyje: organizaciniai, metodologiniai ir žanriniai bruožai

SANTRAUKA. Tarp aplinkybių, nulėmusių teatro, kaip akademinės disciplinos, istorijos formavimąsi, kaip pagrindines galima išskirti padidėjusį tyrėjų susidomėjimą bendrąja ir nacionaline istorija, naują teatro meno prigimties supratimą. Teatro istorikų suformuluoti atsakymai į klausimus, susijusius su teatro ir dramos, teatro ir ritualinių spektaklių atskyrimu, teatro istorija ir teatro kritika, lėmė tyrimų praktikos bruožus ir jų pateiktas teatro studijų sritis. Mokslinių pozicijų skirtumai išryškino du tyrimo principus – indukcinį ir dedukcinį, glaudžiai susijusius su šaltiniais, jų patikrinimu ir faktais, kuriais remiasi istorikas. Ukrainos teatro istorikų metodologinius skirtumus taip pat lemia „idealus skaitytojas“, kuriam adresuojami jų darbai, taigi ir žanrų – akademinių ar populiariųjų – sistemos. Tarp Ukrainos teatro istorikų bendroje teatro žinių sistemoje dominuoja tam tikros funkcijos: „žaliavų“ kaupimas, toliau „tvarkomos“ istorinės informacijos nešėjai (Rezanovas) ir žinių „gamyba / gaminimas“ (Franko, Peretcas, Rulinas); žinių gamybos priemonių „gamyba“ ir žinių „gamintojų“ ugdymas (Peretcas); populiarinimas (Kisilis, Antonovičius); žinių išsaugojimas ir pritaikymas praktikoje (Rulinas). Ukrainos teatro istorikų darbų ir mokslinių biografijų analizė leidžia sąlygiškai išskirti keletą XX amžiaus pradžios teatro mokslo sričių: grynąją teatrologiją (Peretcas); „kolekcinę“, į istorinių faktų rinkimą orientuotą teatrologiją (Rezanovas); populiariąją teatrologiją (Kisilis); į etnoteatrologiją linkusią aktualiąją teatrologiją (Franko, Antonovičius); mišraus tipo teatrologiją (Rulinas).

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: teatro studijos, teatrologija, Ukrainos teatro studijos, Vladimiras Peretcas, teatro tyrimų metodologija.

Theatre studies of Ukraine in the first third of the 20th century: organisational, methodological and genre features

SUMMARY. The increasing interest of researchers in general and national history, as well as a new understanding of the nature of theatrical art played a crucial part among the circumstances that determined the establishment of the history of theatre as an academic discipline. The main issues in the process of self-determination of theatre studies were the separation of the object of the study of the science of theatre from the literary history, ethnography, theatre criticism, the formation of the unique methodology. The answers to the questions of the separation of theatre and drama, theatre and ritual actions, history of theatre and theatre criticism, shaped by the researchers of the Ukrainian theatre at the beginning of the 20th century, determined the peculiarities of their research practice, and later the directions of theatre studies presented by them.

The differences between the historians' scientific positions created the ground for discussions that, eventually, determined two principles of research (inductive and deductive), which clearly delineated in the first third of the 20th century in the Ukrainian theatre studies.

The question of the inductive / deductive research principle is closely related to the nature of the sources, on which the theatre historian relies, their verification, the nature of the facts used by the historian.

The differences between the methodology of the Ukrainian theatre historians are determined by the addressee as well, that is, the perfect reader, with whom the researchers have been conducting scientific communication through their own works; that is, the dependence on the system of academic or popular genres.

In the community of the Ukrainian theatre historians, it is conditionally possible to reveal the prevalence of separate functions in the general system of theatre studies knowledge: the accumulation of the bearers of historical information to be further "processed", and the "production" of knowledge, the "production" of knowledge production tools and mentoring of "producers" of knowledge, popularisation, preservation of knowledge and implementing it.

The analysis of the works and scientific biographies of Ukrainian theatre historians makes it possible to identify several areas of science of theatre of the early 20th century, which were determined by the addressee and functional purpose: proper theatre studies (Peretts), collectable theatre studies (Rezanov); popular theatre studies (Kusil); current theatre studies (Franko, Antonovych); mixed type (Rulin).

KEYWORDS:
theatre studies, science of theatre, theatre studies of Ukraine, Volodymyr Peretts, methodology of theatre studies research.

ISSN 2351-4744

Miglė MILIŪNAITĖ
Krokuvos Popiežiškasis
Jono Pauliaus II universitetas

Sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykio transformacija vėlyvaisiais viduramžiais: Charleso Tayloro sekuliarizacijos teorijos perspektyva

ANOTACIJA. Sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykio problema straipsnyje sprendžiama iš pagrindų permąstant bažnytinės muzikos tradiciją bei jos santykį su Europos muzikine kultūra. Straipsnyje nesutinkama su vyraujančia tyrėjų nuomone, kad sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykis yra opozicinis, ir sekuliarizacijos procesas muzikos istorijoje sietinas su moderniaisiais laikais. Siekiama įrodyti, kad vėlyvaisiais viduramžiais (*Ars Antiqua* ir *Ars Nova* stilių sandūroje) įvykusi sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykio transformacija atskleidžia giluminį šių sričių neopoziciškumą. Tyrime daromos šios prielaidos: pirma, šventybės ir pasaulietiškumo santykį atveria įvairios jo transformacijos, kurias reprezentuoja sekuliarizacijos procesas; antra, pamatiniais sakralinės muzikos bruožais krikščioniškajame kontekste laikytini neinstrumentalizuotas vokalas ir natūralus (nulemtas žodžio, nereguliarus) ritmas. Teorinei prieigai pasitelkiama Charleso Tayloro teorija, leidžianti sekuliarizaciją suprasti ne kaip religijai opozicinį reiškinį, o sieti ją su virsmais pačios krikščionybės viduje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
sakralinė muzika,
pasaulietinė muzika,
sekuliarizacija,
Charles Taylor,
vėlyvieji viduramžiai.

Viename iš savo pranešimų prancūzų filosofas Gilles Deleuze'as teigė, kad Bacho muzika yra aktyvus priešinimasis pasaulietiškumo ir šventybės perskyrai (Deleuze 2006: 316–317). Reaguodamas į šią ištarą italų filosofas Giorgo Agambenas paskaitoje „Resistance in Art"[1] pažymėjo, kad rezistencija yra ne tik Johanno Sebastiano Bacho muzikos fenomeno, bet ir meno pamatinis bruožas. Priešinimąsi tradicinei sakralinės ir pasaulietinės muzikos perskyrai šių laikų akademinėje kūryboje reprezentuoja suklestėjusi Europoje spiritualizmo kryptis, dar vadinama „naujuoju sakralumu". Už kūrybinius nuopelnus Josepho Ratzingerio premija 2017-ųjų lapkričio mėn. apdovanotas jai atstovaujantis kompozitorius Arvo Pärtas.

1 Agamben 2014.

Kaip tokiame kontekste reikėtų vertinti tradicinę sakralinės ir pasaulietinės muzikos perskyrą? „Katalikų bažnyčios autoritetai, svarstydami sakralinės muzikos stilių, jį dažniausiai apibrėždavo per opoziciją pasaulietiškumui[2]. Priešinimasis pasaulietinės muzikos skverbimuisi į šventąją erdvę matomas kiekvienu kultūriniu laikotarpiu vykusiuose susirinkimuose, sinodų dokumentuose ir daugelio popiežių enciklikose[3]. Juose reglamentuojamos melodikos, polifonijos, intervalikos taisyklės, išsakomas požiūris į muzikos instrumentų naudojimą, atlikimo niuansus. Dėl nevaldomo pasaulietinės muzikos elementų skverbimosi į bažnyčią buvo rašomi griežti bažnyčios hierarchų kreipimaisi, kuriamos įvairios organizacijos, repertuaro parinkimo komisijos“ (Miliūnaitė 2017: 30).

Kyla klausimas, kaip turėtų būti suvoktas Vakarų Bažnyčios sakralinės ir pasaulietinės muzikos santykis, kai, viena vertus, šventumas atskleidžiamas per opoziciją pasaulietiškumui, kita vertus, palankiai vertinami ir besipriešinantys šiai perskyrai.

Sakralinės muzikos tyrinėjimų kontekste dominuojantis požiūris pavyzdine muzika laiko grigališkąjį choralą, o Vakarų muzikos tradiciją linkęs aiškinti kaip atsiskyrusią nuo šventumo, nutolusią nuo teocentrinio požiūrio[4]. Tokie „išimtiniai“ fenomenai, kaip „naujasis sakralumas“ ar Bacho kūryba, priskiriami vienai iš sakralinės muzikos rūšių – religinei (*religiöse*) muzikai, kuri XX a. pradžioje išpopuliarėjusioje austrų muzikologo Gvido Adlerio klasifikacijoje apibūdinama kaip egzistuojanti greta pirmųjų dviejų (liturginės *liturgische* ir paraliturginės, arba dvasinės, *geistliche*)[5]. Ši kategorija apima kūrinius, pilnus „religinės dvasios, maldingumo ir nuoširdumo“ (Adler 1911: 148). Akivaizdu, kad ši, trečioji, kategorija paneigia muzikinių kriterijų, įgalinančių perskyrą, galimybę, taigi opoziciškai traktuojamą santykį (būdingą Katalikų bažnyčios tradicijai) vis tiek būtina paaiškinti.

2 Pavyzdžiui, Tridento susirinkime (1545–1563) buvo uždraustas bet koks profaniškas giedojimas ar vargonavimas bažnyčioje. Profanišką giedojimą dokumentas apibūdina kaip pasaulietinių melodijų bažnyčioje naudojimą, melodikos ir polifonijos iškėlimą aukščiau teksto ir visa, kas prieštarauja maldingumo skatinimui. Benediktas XIV enciklikoje „Annus qui“ (1749) ragina saugotis profaniškos muzikos, kuri apibrėžiama kaip kreipianti į malonumą, o ne maldingumą. Popiežius ragino naudoti grigališkąjį choralą ir taip „išvalyti“ Dievo namus nuo teatriškumo, koncertiškumo. Pijus X šventa laikė tokią muziką, kurioje – nei pačiame kūrinyje, nei jo atlikime – nėra jokio profaniškumo.

3 Su dokumentų turiniu galima susipažinti *The White List of the Society of St. Gregory of America with a selection of Papal Documents and other information pertaining to Catholic Church Music.* New York: Society of. St. Gregory of America, 1954.

4 Šiai pozicijai atstovauja Vladimiras Martynovas, Vitalijus A. Šuranovas, Marius Schneideris, Josephas Swainas ir kt. Išsamiau apie tai žr.: Kalavinskaitė 2009: 91–113.

5 1911 m. Adlerio paskelbtame veikale *Der Stil in der Musik* šventoji muzika skirstoma į tris rūšis. Pirmajai priskiriami liturginiai kūriniai, antrajai – paraliturginiai, tačiau galintys skambėti sakralioje erdvėje, trečiajai – bažnyčioje neatliekami kūriniai, tačiau, manoma, tarnaujantys Dievo žodžiui, todėl laikomi dvasiniais.

Šventybė *versus* (?) pasaulietiškumas

Pasirodžius Emilio Durkheimo *Elementarioms religinio gyvenimo formoms*, religijos esme bei religinio mąstymo skiriamuoju bruožu tapo pasaulio skirstymas į dvi sritis – šventąją ir pasaulietinę:

„Sakralumą ir profaniškumą žmogaus protas visada ir visur suvokė kaip atskirus tipus, kaip du pasaulius, kurie neturi nieko bendra. Nederėtų tvirtinti, kad esybė niekada negali pereiti iš vieno šių pasaulių į kitą, tačiau būdas, kuriuo ir kada šis perėjimas vyksta, aiškiai pabrėžia esminį abiejų sferų dualizmą“ (Durkheim 1999: 43).

Durkheimo poziciją papildo religijotyrininkas Mircea Eliade knygoje *Šventybė ir pasaulietiškumas*, kurioje jis apie *sacrum* ir *profanum* kalba kaip apie du skirtingus buvimo pasaulyje būdus, skiriamus laiko ir erdvės heterogeniškumo:

„Egzistuoja pasaulietiškasis, buitinis, praeinantis laikas ir šventasis laikas, stojantis švenčių metu. Taigi erdvė ir laikas skyla į dvi sritis – sakraliąją ir pasaulietiškąją. Religiniais ritualais žmogus „įterpiamas“ į šventąją erdvę ar šventąjį laiką“ (Eliade 1997: 19).

XX a. šiai idėjai pasklidus po įvairias humanitarinių mokslų sritis, formuluotė, kad tarp šių kategorijų priešingybė yra pati radikaliausia, kokia tik apskritai gali rastis, daugeliui pasirodė įtikinama. Tokiame kontekste sekuliarizaciją galima suprasti kaip XVII a. prasidėjusį procesą, kuriam būdingas vis intensyvesnis pasaulietinės erdvės dominavimas sakraliosios atžvilgiu. Tačiau postmoderniojoje religijos filosofijoje yra teorijų, kuriose šventybės patirties identifikacija vien tik sakraliojoje perskyros pusėje tampa sudėtinga. Pavyzdžiui, Agambenas interpretuoja *sacratio* kaip pirminę politinę struktūrą, einančią pirma perskyros to, kas šventa ir profaniška, religiška ir teisiška (Agamben 2016: 120). Griežtą sričių skirtį apsunkina Raimundo Panikkaro ir Richardo Kearney skelbiamas abipusis sakralumo bei sekuliarumo ryšys, filosofų darbuose išryškėja ir šventybės sampratos ambivalentiškumas, leidžiantis aptikti tiek sekuliarizacijos prasmės dialektiką, tiek šventybės ir pasaulietiškumo beskirtiškumą[6]. Dar radikalesnė yra italų filosofo Gianni Vattimo krikščionybės interpretacija, kurioje sekuliarizacija atsiskleidžia kaip religijos *išgryninimas*[7].

6 „Sekuliarumas su savimi atsineša radikalų mūsų dėmesio persiorientavimą nutolstant nuo senojo mirties ir baimės Dievo, nes be tokios konversijos negalėtume iš naujo kūniškai ir laike atrasti gyvenimo Dievo mūsų egzistencijos šerdyje“ (Kearney, R. *Ana-teismo. Tornare a Dio dopo Dio*, p. 186; cit. iš Šerpytytė 2013: 26–27).

7 Šio autoriaus filosofijoje Dievo Sūnaus įsikūnijimo doktrina mąstoma kaip silpnėjimo ontologija ir įgalinamas „būties“ kaip „sekuliarizacijos istorijos“ pasakojimas, krikščionybės esme tampa meilės artimui principas. *Sacrum*, suprasta kaip su ritualu susijusi ar jam tapati sritis, panaikinama, taigi šventybės ir profaniškumo perskyra šioje perspektyvoje tampa negalima.

Charleso Tayloro sekuliarizacijos teorijos postulatai ir muzikos istorija

Siekiant atskleisti istorinę krikščioniškos tradicijos raidos perspektyvą ir neopoziciškai suvokti šventybės ir pasaulietiškumo santykį, eliadiškos šventybės ir pasaulietiškumo perskyros nepakanka. Muzikos istorijos kontekstui tyrinėti parankiausia pasirodė kanadiečių filosofo Tayloro teorija (tiesa, pats autorius jos su muzikos istorijos reiškiniais tiesiogiai nesieja).

Vienas autoritetingiausių šių laikų mąstytojų pripažįsta, kad sekuliarizacijos terminas nėra toks aiškus ir lengvai apibrėžiamas. Pagrindinis ir išskirtinis jo sekuliarizacijos sampratos bruožas – sekuliarizacija kaip vyksmas, liečiantis visuomenės, amžiaus ir individo santykį. Filosofijos tyrinėtoja Danutė Bacevičiūtė straipsnyje „Religija ir socialinė sekuliarizacijos prasmė“ pamini du Tayloro argumentus, kuriais remdamasis jis pagrindžia tokią (oponuojančią sociologinei) sampratą:

- sekuliarizacijos procesas nėra tolydus linijinis religijos vaidmens menkėjimas visuomenėje, šiame procese esama netolydumų ir trūkių, kurių turime paisyti;
- kalbėti apie religijos pasitraukimą iš visuomenės yra keblu, nes religijos formos pasikeitė ir vėl keičiasi šiandien, todėl būtina iš naujo apibrėžti, kaip suvokiame religiškumą (Bacevičiūtė 2013: 124).

Taigi Tayloras sekuliarizaciją mato ir kaip istorinį procesą, ir kaip tam tikrą santykį su patirtimi[8]. Svarbiausias Tayloro sekuliarizacijos teorijos momentas, ko gero, yra savasties laikysenos pokytis. Ikimodernusis *pats*, anot Tayloro, yra *porėtasis*[9] – omenyje turimas santykis su antgamtiniu pasauliu: individas yra prieinamas kosminėms jėgoms, o modernusis *pats* yra tarsi *apsisaugojęs* ar *izoliuotas* nuo anapusybės. Šį kismą Tayloras mano esant įvykusį ne anapus religijos, bet krikščionybės ribose. Nors ir pripažindamas, kad sekuliarizacija ne visada yra „apie religiją“, autorius teigia, kad savasties patyrimo pokytis sakralumo sampratą, viena vertus, išplečia, antra vertus – susiaurina. Išplečia todėl, kad religija ima veikti ir pasaulietinėse erdvėse (buityje, kasdienybėje), ir susiaurina, nes religija „susiaurinama iki moralizmo“, kitaip tariant, ji redukuojama į etiką. Šiame straipsnyje tokia samprata pravarti, kadangi ji sekuliarizaciją leidžia interpretuoti kaip vidinį bei istorinį krikščionybės vyksmą.

Transformacijos atpažinimo gairėmis laikomi šie sekuliarizacijos proceso bruožai: pirma, „kad sekuliarizacijos procesas formuojasi ne kaip opozicija religinei pasaulėžiūrai, bet veikiau yra susijęs su virsmais religinės (krikščioniškosios) pasaulėžiūros viduje“

8 Ritos Šerpytytės teigimu, Tayloro ir Vattimo pozicijų bendrumas tas, kad jų mąstymo koncepcijose sekuliarizacija yra „apie patirtį“ (Šerpytytė 2013).

9 Orig. *Porous self* – akytasis, porėtasis aš. Tokį termino vertimą iš anglų k. siūlo D. Bacevičiūtė.

(Bacevičiūtė 2012: 11); antra, kad sekuliarizacija pasirodo kaip hierarchinės (vertikalios) struktūros lėtas transformavimasis į horizontalumo principu grindžiamą struktūrą (León, Leeuwen 2003: 79).

Remiantis ankstyvąja krikščionybės tradicija laikoma, kad pamatiniai sakralinės muzikos bruožai yra ne instrumentalizuotas vokalas, žodžio nulemtas ritmas, o pasaulietinei sričiai būdingas reguliarus ritmas ir daugiabalsė faktūra. Kismas tarp šventosios ir pasaulietinės sferos bus vertinamas atsižvelgiant būtent į šiuos muzikos kalbos elementus.

Muzikos istorijos raidoje hierarchinės struktūros formavimasis turėtų pasireikšti ryškiu ir griežtu skirtumu tarp sakralinės ir pasaulietinės muzikos. Laikoma, kad šis etapas įvyko krikščionybės formavimosi ir ankstyvųjų viduramžių laikotarpiu, dominuojant vienbalsiam sunormintam giedojimui ir susiformuojant grigališkajam choralui. Nuo IX a. istorinė sakralinės ir pasaulietinės muzikos raida šią perskyrą komplikuoja. Šventojoje muzikoje pradeda formuotis daugiabalsiškumas, bažnyčiose imama statyti vargonus, atsiranda nauji žanrai, kurie, atliekami piligrimysčių metu, ima daryti įtaką pasaulietinei muzikai. Teigiama, kad tai, ką Tayloras vadina hierarchine (vertikaliąja) struktūra, muzikos istorijoje labiausiai atsiskleidžia grigališkojo choralo įtvirtinimo laikotarpiu; nuo IX a. ji palengva ima kisti ir polifonijos formavimosi bei naujų žanrų atsiradimo laikotarpiu vyksta *lėtas transformavimasis iš vertikalios struktūros į horizontalią*.

Sieksime pagrįsti, kad reikšminė santykio transformacija (Tayloro manymu, įvykusi Reformacijos laikotarpiu[10]) muzikoje nutiko vėlyvaisiais viduramžiais, *Ars Antiqua* ir *Ars Nova* stilių sandūroje, ir pasireiškė muzikos komponavimo principų beskirtiškumu. Ji atpažįstama remiantis šiais sekuliarizacijos teorijos teiginiais: sakralumo prasmė vykstant sekuliarizacijos procesui išsiplečia į pasaulietinę erdvę (Taylor 2007: 496); išplisdama ji sykiu ir susiaurėja (ibid.: 225)[11].

Sakralumo prasmės išplitimas kaip muzikos komponavimo principų beskirtiškumas šventojoje ir pasaulietinėje erdvėje

Vėlyvaisiais viduramžiais nusistovi dvi pagrindinės sakralinės muzikos srovės – grigališkajam choralui atstovaujantis *cantus simplex*, arba *cantus planus* (paprastasis, lygusis

10 Katalikiškąją Reformaciją autorius laiko prasidėjus vėlyvaisiais viduramžiais Prancūzijoje. Žr. Taylor 2007: 496.

11 Tayloras pateikia ir kitų sekuliarizacijos bruožų: jo teigimu, ši priklauso nuo vidinės individo transformacijos (ibid.: 79), kuri muzikoje atsiskleidžia kūniškumo aspekto įtraukimu. Taip pat sekuliarizacijos teorijos autorius teigia, kad sekuliarizacijos procese daug *netolydumų ir trūkių* (ibid.: 436–437), aptinkamų muzikos istorijos raidoje.

giedojimas), ir vis sudėtingėjanti polifoninė muzika, kurios klestėjimas muzikologijos literatūroje įvardijamas *šventosios muzikos emancipacija*.

Liturginės muzikos teorijos pažangai buvo reikalingas profesionalesnis muzikinis pasirengimas. Daugelis iš viduramžių likusių rankraščių susiję su šventąja muzika: notacijos pavyzdžiai, teoriniai traktatai (apie teorinius, akustinius, muzikos prigimties klausimus) buvo skirti giedojimo mokykloms ir bažnyčios tarnams (kunigams, vienuoliams, kanauninkams, kantoriams), o jų autoriai buvo dvasininkai. Ilgainiui ji patraukė ir pasauliečių dėmesį[12].

Johanneso de Grocheo traktate „Ars musicae", pasirodžiusiame 1300 m. Paryžiuje, aptinkame sakralinės ir pasaulietinės muzikos komponavimo principų beskirtiškumą. Veikale komentuojamos Boecijaus išskirtos trys muzikos rūšys – *musica mundana*, *musica humana* ir *musica instrumentalis*. Ypatingą dėmesį skirdamas trečiajai rūšiai, muziką, išgaunamą natūraliais arba dirbtiniais instrumentais, jis suskirsto dar į tris grupes[13]:

- *Simplex / civili – paprastoji*, *liaudies* muzika[14]. Turima omenyje populiarioji, liaudžiai skirta muzika. Tuo metu labiausiai buvo išplitusi (iš šiai grupei priklausančių) truverų muzika. Vėliau traktate ji skirstoma į instrumentinę ir vokalinę.
- *Composita / regulari / canonica – sukomponuota*, *reguliari*, *kanoninė*[15]. Jai priklauso menzūrinė muzika.
- *Ecclesiastica*[16] – bažnytinė, kilusi iš dviejų pastarųjų.

Įdomu tai, kad menzūrinė muzika čia neatstovauja bažnytinei muzikai, kaip buvo būdinga *Ars Antiqua* stiliui; iki šiol organumų ir motetų autoriai kompozitoriai Perotinas ir Leoninas priklausė dvasiniam luomui, ir moteto žanras buvo atliekamas šventojoje erdvėje. Apskritai *Ars Antiqua* stiliaus muzika, vyravusi vėlyvųjų viduramžių prieaušryje, atstovavo tik šventybės sferai. Aptariamame tekste bažnytinė muzika nebetapatinama su menzūrine, taigi aptinkama tuomet jau susiformavusi profesionali (komponuojama) muzika, kurią lėmė sudėtingėjanti liturginės muzikos faktūra. Kitas bažnytinės muzikos šaltinis – *musica simplex / civili* – autoriaus nurodomas dėl sekvencijos, tropo, moteto ir kondukto sąsajų su pasaulietinės muzikos bruožais, kurių ištakos siekė sakralinės muzikos sritį.

12 Apie tai plačiau: Taruskin 2011.

13 Pagal Johannes de Grocheo *De musica*. Tekstą originalo kalba parengė Ernstas Rohloffas (*Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* 1943: 41–67).

14 *Simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus.*

15 *Musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam.*

16 *Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est.*

XII–XIII a. laikotarpis buvo reikšmingas profesionaliajai muzikos kultūrai ir vadinamas *Ars Antiqua.* Naująjį meno etapą žymi Philippe'o de Vitry išleistas teorinis traktatas „Ars Nova" (1322–1323), kuriame pateikiama ištobulinta ritminė sistema, konsonansų ir disonansų traktuotės naujovės[17]. Pagrindiniu šio laikotarpio muzikos elementu tampa ritmika; Vitry ir jo amžininkas Johannes'as de Muris siūlo keisti metrą (rinktis tarp dvidalio ir tridalio), naudoti izoritminę techniką.

Teorinis kompozicijos pagrindas, ritmikos teoretizavimas ir pojūčio svarba leido rastis turtingesnei muzikos kalbai. Greta bažnytinių žanrų (organumo, moteto, mišių ciklo) prancūzai kūrė ir pasaulietinius – rondo, baladė, virelė, kuriuose kompozitoriai naudojo tuos pačius kompozicijos būdus.

Pirmasis beskirtiškumo tarp dviejų sričių pavyzdys kompozicijos praktikoje – kanauninkas Guillaume'as de Machaut, 1350 m. sukūręs pirmąjį autorinį Mišių ciklą. Taikydamas tą pačią techniką jis kūrė ir kitus, pasaulietinės muzikos, žanrus, kompoziciniu aspektu prilygusius liturginei kūrybai. *Paskutiniu truveru* vadinamas kompozitorius iškėlė pasaulietinės muzikos žanrus ir jie tapo populiarūs tarp muzikų profesionalų.

Apie ritmikos svarbą ir jos raišką abiejuose žanruose kalba muzikologas Willis Apelis:

> „Machaut neabejotinai pavyko transformuoti šiek tiek nykų Perotino organumo judėjimą. Nepaisant to, daugelyje jo kompozicijų yra persistengta ritminiu aspektu. <...> Visos šios ritminės painiavos rezultatas yra labai savita struktūra, neturinti jokių atitikmenų muzikos istorijoje" (Apel 1950: 10).

Sakralinės ir pasaulietinės muzikos komponavimo principų bendrybės atsiskleidžia ir kitų prancūzų kompozitorių kūriniuose. Į vėlyvųjų viduramžių chronologines ribas patenka ankstyvoji Nyderlandų mokykla, tapusi Renesanso bažnytinės ir pasaulietinės muzikos pagrindu. Šią transformaciją muzikologai pastebi vėlesnėje Nyderlandų mokyklos auklėtinių Orlando di Lasso ir Giovanni Pierluigi da Palestrinos kūryboje. Alfredo Einsteino nuomone, „romantinių puristų ir XIX a. ceciliečių atsainus požiūris į Haydno ir Mozarto religinį stilių yra tuo juokingesnis, kad jų Palestrinos laikų bažnytinės muzikos adoracija remiasi istorine klaida. Jei jie būtų geriau žinoję Palestrinos, Lasso ir Gabrielių pasaulietinę muziką, būtų turėję atmesti šių meistrų bei jų amžininkų bažnytinę muziką, kaip per daug panašią į pasaulietinę ir kylančią iš tos pačios dvasios" (Bruveris 1996: 21).

Šios polifonistų mokyklos pradininkas Guillaume'as Dufay, būdamas muzikas ir dvasininkas, skyrė dėmesio tiek bažnytinei, tiek pasaulietinei muzikai. Jo kūriniai, kaip ir

17 Pagal Philippe de Vitry. *Ars Nova*.

jo stiliaus pirmtako Machaut, pasižymėjo sudėtinga ritmika. Vidinį muzikos elementų beskirtiškumą žymi jo 1450 m. liturginės muzikos kūrinys, kuriame kaip *cantus firmus* jis panaudoja pasaulietišką melodiją.

Tayloras teigia, kad šis sakralumo sampratos *išplitimas* priklauso nuo vidinės žmogaus transformacijos, įvykusios Reformacijos laikotarpiu. Ikimodernusis *pats*, anot Tayloro, yra *porėtasis* (*porous self*) – omenyje turimas santykis su antgamtiniu pasauliu: individas yra prieinamas kosminėms jėgoms, o modernusis *pats* jau yra tarsi apsisaugojęs. Šį kismą vėlyvaisiais viduramžiais patiria ir muzikinis individas. Esminis pokytis *Ars Antiqua* ir *Ars Nova* stilių sandūroje yra kūniškumo įtraukimo aspektas, kuris pasireiškia sudėtingesne muzikos faktūra ir reguliariuoju ritmu.

Grigališkajam choralui būdingas vienbalsiškumas ir žodinis tekstas visą giedančiojo / besiklausančiojo dėmesį telkia ties Šventojo Rašto tekstu, suvokiamu protu. Individui dalyvaujant kulte būtina atsisakyti jausminio ir kūniško aspektų, kad būtų stiprinamas santykis su anapusine tikrove. Šioje perspektyvoje sudėtinga muzikos kalba arba jos teikiamas malonumas priskirtini šiapusinei tikrovei, kuri atitraukia individo susitelkimą nuo apreikštojo žodžio.

IX a. prasidėjęs polifoninės muzikos formavimosi etapas baigėsi harmoninės vertikalės ir ritmikos įsigalėjimu. Jausmiškumas ir kūniškumas, kaip šiapusinio pasaulio veiksniai, ilgą laiką priskirti pasaulietinei sričiai, pasirodo šventojoje srityje. Nebėra objektyvių kriterijų, padedančių atpažinti šventąją ar pasaulietinę muzikos paskirtį, lieka tik subjektyvūs. Įvykus vidinei individo transformacijai, kūniškumo aspektas įtraukiamas į sakralinės muzikos sferą.

Žvelgiant iš transformaciją patyrusio individo taško, sakralinės muzikos samprata išplinta, transformacijai neįvykus, kūniškumas muzikoje interpretuojamas tik kaip profanacija.

Sakralumo sampratos susiaurinimas iki estetinės vertės

Tobulėjant kompozicinei technikai ir plečiantis šventybės sampratai, kilo pavojus liturginės muzikos sampratą susiaurinti iki estetinės vertės. Sakralinės muzikos *susiaurėjusią prasmę* galime aptikti įvairių autorių darbuose. Antai Apelis pripažįsta, kad dėl polifonijos tendencijos įtakos profesionalai išplėtojo muzikos galimybes, bet kartu nuskurdino tikrąją liturgijos prigimtį (Apel 1990: 59–66). Liturgikos tyrinėtojas Theodoras Klauseris vėlyvuosius viduramžius įvertino kaip suirimo, plėtojimosi ir dažnai neteisingo perinterpretavimo laikotarpį (Klauser 1979: 94). Kultinės ir estetinės kūrinių vertės konkurencingumą įžvelgia ir Ratzingeris:

„Vakaruose tradicinis „psalmiavimas" grigališkojo choralo pavidalu išsiplėtojo iki tokių naujų aukštumų ir tokio grynumo, kad tapo nenunykstamu *musica sacra*, Bažnyčios liturginės muzikos, matu. Vėlyvaisiais viduramžiais išsirutulioja polifonija ir į liturgiją vėl grįžta instrumentai – visiškai pagrįstai, mat Bažnyčia, kaip matėme, ne tik tęsia sinagogą, bet ir, remdamasi Kristaus Pascha, įima šventykloje vaizduotą tikrovę. Tad bažnytinėje muzikoje ima veikti du nauji veiksniai: menininko laisvė reikalauja vis daugiau teisių ir liturgijoje; viena kitą persmelkia bažnytinė ir pasaulietinė muzika <...>. Akivaizdu, kad su menininko kūrybiškumo ir pasaulietinių motyvų įtraukimo galimybe radosi pavojus: muzika tada nebesiplėtoja iš maldos, bet, lydima dabar reikalaujamos kūrybinės laisvės, išveda iš liturgijos, tampa savitiksliu ar atkelia vartus visiškai kitokiems išgyvenimo ir pajautos būdams, nutolina liturgiją nuo jos tikrosios esmės." (Ratzinger 2012: 114)

Tokį požiūrį iš dalies neigia Jonas Vilimas, sakydamas, kad „...bažnytinės muzikos emancipacija suprastina ne kaip „išsilaisvinimas" ar „atpalaidavimas" nuo kanoninių liturgijos normų ir pasukimas į autonomišką meninę sferą, o veikiau kaip šios muzikos, jos formų bei raiškos priemonių sudėtingėjimas ir įvairėjimas, peržengiant griežtos monodijos, grynojo vokalo ribas, pasinaudojant muzikos instrumentų ar net kitų menų teikiamomis galimybėmis. Bažnytinės muzikos ryšys su liturgija nei nutrūko, nei susilpnėjo. <...> Pirmieji polifonijos bandymai buvo tiktai kaip tų pačių liturginių giesmių kitokio (suvokiamo kaip tobulesnis ar griežtesnis) atlikimo būdo paieškos. Liturgijos suteiktos formos palaipsniui tapo tarsi antraeilės, giesmes imta kurti vis labiau paisant muzikinės logikos bei formos reikalavimų. Šia prasme bažnytinė muzika tarytum „emancipavosi", t. y. gimė naujos muzikinės formos ir žanrai, muzikinė estetinė raiška peržengė liturginius kanonus, tačiau tvirtai išlaikė pagrindinę funkciją – dalyvauti liturgijoje" (Vilimas 2011: 39).

Ilgainiui sudėtingėjantis ir plintantis daugiabalsiškumas vėlyvaisiais viduramžiais patraukė popiežiaus Jono XXII dėmesį. 1324 m. bulėje jis komentuoja *Ars Nova* stiliaus kūrinius:

„Tačiau naujosios mokyklos *eksponatai*, kurie galvoja vien apie griežto ritmo [menzūrinio laiko] taisykles, komponuoja naujas melodijas, pasitikėdami savo pačių kūrybingumu, savaip užrašinėdami natas nauja sistema. Ir tai jie siūlo vietoj senosios muzikos!"[18]

Vėliau dokumente rašoma, jog pasikonsultavę su kardinolais „nusprendėme uždrausti šią muziką, kad ateityje niekas nebekrėstų tokių dalykų <...> ypač per liturgines valandas ar Šventąją Mišių auką". Taigi ritmizavimas ir daugiabalsiškumas buvo uždrausti, tačiau leidžiami per šventes. Kadangi vėlesnė Katalikų bažnyčios raida liudija *Ars Nova* stiliaus tąsą, šį įvykį galime laikyti sekuliarizacijos proceso netolydumo pavyzdžiu.

18 Versta iš: *The White List of the Society of St. Gregory of America* 1954: 3.

Paminėti požiūriai patvirtina teiginį, kad istorinėje perspektyvoje sakralinės muzikos samprata išplito. Aptinkama įdomi polemika apie jos susiaurėjimą. Nors Ratzingeris *išplitimą* grindžia ryšiu su sinagoga, grėsmę jis mato dėl kūrybingumui suteikiamos laisvės ir muzikos savitiksliškumo. Tokiam požiūriui neprieštarauja ir anksčiau aptartos muzikos komponavimo principų bendrybės pasaulietinėje ir šventojoje srityje. Šventoji erdvė ir laikas gali tapti „kūrybine platforma" profesionaliems kompozitoriams, o nuo XV a. – ir profesionaliems atlikėjams pasauliečiams.

Žvelgdami iš Vilimo požiūrio taško matome kitokią šio reiškinio interpretaciją. Muzikologas pažymi, kad polifoninės muzikos klestėjimo nereikia suprasti kaip „pasukimo į autonomišką meninę sferą", tačiau netrukus priduria, kad „giesmes imta kurti vis labiau paisant muzikinės logikos bei formos reikalavimų". Šiuo atveju (kaip ir Ratzingerio) pritariama sakralinės muzikos išplitimui krikščioniškosios muzikinės tradicijos viduje, tačiau tyrėjas nesutinka, kad tai *susilpnino* liturgiją.

Vis dėlto žvelgiant iš istorinės perspektyvos galima teigti, kad vėlyvaisiais viduramžiais suklestėjusi polifoninė muzika turi dvejopą reikšmę. Viena vertus, ištobulėję sakralinės muzikos komponavimo principai įsitvirtino ir tapo pagrindu vėlesnei Vakarų muzikai, kurios meną nuo šiol galima laikyti nebe sinkretiniu, o atskiru fenomenu[19]. Taigi pagrįstai galima teigti, kad muzikos stilius, vyraujantis tiek pasaulietinėje, tiek šventojoje srityje liturgijos metu, gali *atkelti vartus visiškai kitokiems išgyvenimo ir pajautos būdams*, taip pat jį galima interpretuoti kaip susiaurėjimą iki estetinio patyrimo. Kita vertus, Vatikano bažnytinės muzikos dokumentuose po grigališkojo choralo pirmenybė teikiama ankstyvajai polifoninei muzikai[20], be to, sakralinės muzikos kompozitoriai skatinami kūrybinio amato semtis iš polifonistų[21]. Kai kurie tyrėjai taip pat pripažįsta, kad šventumas muzikoje gali reikštis tik meniškai vertinguose kūriniuose[22].

Išvados

Apibendrinant galima teigti, kad vėlyvaisiais viduramžiais išsivysčiusi komponavimo technika turi dvejopą prasmę – išplitimo ir susiaurėjimo. Tačiau reikia pažymėti ir tai, kad *susiaurėjimo* prasmė (Tayloro teorijoje suprantama kaip tikėjimo redukavimas vien tik į etikos sritį) neturėtų būti vertinama kaip opozicinė religijai – *susiaurinimas* su-

19 Tai liudija netrukus prasidėję muzikos koncertai.

20 Žr. *Sacrosanctum concilium* 1963: 3.

21 Pavyzdžiui, Pijaus X mąstymo sekėjo popiežiaus Pijaus XII enciklikoje (*Musicae sacrae disciplina.* 2009: 22–23).

22 Muzikologas Peteris Caldwellas teigia, kad „kuo muzika yra tobulesnė, tuo labiau ji nusipelno, jog būtų vadinama teofonija, dievų garsais". Cit. iš: Caldwell 1994: 268.

prantamas tokiu atveju, kai estetinė atliekamo kūrinio vertė tampa svarbesnė už kultinę vertę. Reikia pridurti, kad sampratos išplitimo suvokimui yra būtina muzikinio individo transformacijos sąlyga.

Vėlyvaisiais viduramžiais susiformavusi stilistika, vėliau tapusi profesionaliosios muzikos pagrindu, rutuliojosi ne pasaulietinės, o sakralinės muzikos srityje. Galima daryti išvadą, kad šventojoje muzikoje įsitvirtinus antrajai (polifoniškumo) srovei susiformuoja terpė, kurioje atpažįstamas muzikos elementų beskirtiškumas šventojoje ir pasaulietinėje erdvėje. Šis reiškinys patvirtina giluminį sakralinės ir pasaulietinės muzikos neopoziciškumą bei leidžia vėlesnę profesionaliąją Europos muziką vertinti ne kaip atsiradusią anapus religijos, bet susiformavusią krikščioniškosios tradicijos ribose.

Įteikta 2019 10 17
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Adler, G. *Der Stil in der Musik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Agamben, G. Resistance in Art. *European Graduate School Video Lectures*, 2014. Prieiga per internetą: http://www.egs.edu/ [žiūrėta 2018 05 25].

Agamben, G. *Homo sacer: suvereni galia ir nuogas gyvenimas*. Vilnius: Kitos knygos, 2016.

Apel, W. *French Secular Music Of The Late Fourteenth Century.* Cambridge, Massachusetts: Mediaeval Academy of America, 1950.

Apel, W. *Gregorian Chant.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Apel, W. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Oxford: Benediction Classics, 2010.

Bacevičiūtė, D. Sekuliari kasdienybė ir religinė prasmė: etiškumo ir religiškumo santykis. *Religija ir kultūra*, 2012, Nr. 10, p. 7–21.

Bacevičiūtė, D. Religija ir socialinė sekuliarizacijos prasmė. *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra*. Sud. R. Šerpytytė. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013.

Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas. Sud. J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011.

Bruveris, J. Religinio stiliaus problema. *Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje.* Konferencijos pranešimų rinkinys. Vilnius: Margi raštai, 1996.

Caldwell, P. Kas yra „religiška" religinėje muzikoje? *Trečioji ir ketvirtoji religijos, filosofijos ir bažnytinio meno studijų savaitės (1991–1992).* Vilnius: „Lumen" fondo leidykla, 1994.

Deleuze, G. *What is the Creative Act? Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975–1995*. Ed. D. Lapoujade. New York: Semiotext, 2006, p. 317–329.

Durkheim, E. *Elementarios religinio gyvenimo formos*: *toteminė sistema Australijoje*. Vilnius: Vaga, 1999.

Eliade, M. *Šventybė ir pasaulietiškumas.* Vilnius: Mintis, 1997.

Kalavinskaitė, D. *Musica sacra* šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste. *Lietuvos muzikologija*, 2009, t. 10, p. 91–113.

Klauser, T. *Short History of the Western Liturgy.* New York: Oxford University Press, 1979.

León, F. L.; Leeuwen, B. Charles Taylor on Secularization. *Ethical Perspectives*, 2003, Nr. 10, p. 78–86.

Miliūnaitė, M. Šventoji ir pasaulietinė muzika Šventajame Rašte. *Religija ir kultūra*, 2017, t. 20–21, p. 29–41.

Philippe de Vitry. Ars Nova. *Journal of Music Theory*, 1961, Vol. 5, No. 2, p. 212. Prieiga per internetą: http://www.jstor.org/stable/843225 [žiūrėta 2018 05 20].

Pijus XII. *Musicae sacrae disciplina. Apie sakralinę muziką.* Kaunas: Naujasis lankas, 2009.

Ratzinger, J. *Liturgijos dvasia.* Iš vokiečių kalbos vertė G. Žukas. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2012.

Sacrosanctum concilium: Konstitucija apie šventąją liturgiją. Visuotinio Vatikano II Susirinkimo dokumentai, 1963, p. 3.

Šerpytytė, R. Religija tarp sekuliarizacijos ir nihilizmo. *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra*. Sud. R. Šerpytytė. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013.

Taruskin, R. Music for an Intellectual and Political Elite. *Oxford History of Western Music.* Vol. 1. Oxford: Oxford Universsity Press, 2011.

Taylor, Ch. *A Secular Age.* Cambridge, Massachusetts, and London, 2007.

The White List of the Society of St. Gregory of America with a selection of Papal Documents and other information pertaining to Catholic Church Music. New York: Society of St. Gregory of America, 1954.

The transformation of the relationship between sacred and profane music during the Late Middle Ages. The perspective of Charles Taylor's theory of secularisation

SUMMARY. The thesis is focused towards unraveling the issues of the relations between sacred and secular (profane) music. It is contemplated by interpreting the development of music using Taylor's thesis on secularisation. The acknowledgment of the Gregorian chant as the only possible way of worshiping through singing, reveals itself as a hierarchical structure. From the 9th century, as polyphony starts to form and as the sequential and trope genres start to appear, the hierarchical structure begins to transform and the split between sacred and secular music becomes more complicated. During the Late Middle Ages two trends have settled, where the Gregorian chant becomes one of the alternatives, which illustrates the weakening of the hierarchical structure. Music that has acquired compositional mastery in the field of holiness has a dual meaning: spread and narrowing. Its extension is supposed to be used as the use of sacred musical elements outside the church, and the narrowing – due to the aesthetic loss of cult value. The analysis that expands throughout the thesis grounds the hypothesis that the transformation of the relationship between sacred and profane music in the Late Middle Ages reveals the non-opposite relationship of these areas.

KEYWORDS:
sacred music, profane music, secularisation, Charles Taylor, Late Middle Ages.

ISSN 2351-4744

Drumming on the keys: Béla Bartók's pianistic style and its linkage to the aesthetics of Primitivism

Vincenzo DE MARTINO

Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI

Lithuanian Academy of Music and Theatre

ABSTRACT. The aim of the present article is to define and summarise several characteristics of selected piano music by Béla Bartók as supporting the composer's adherence to the paradigm of Primitivism in light of the composer's own ethnographic work having a strong influence on his compositional practice. The authors investigate the evolution of Bartók's pianistic style from the embedded traditional technical precepts to more innovative solutions aiming at reproducing peculiar features of folksong repertoire on a modern instrument. It is claimed here that, as a consequence, a pianist performing Bartók's music encounters very specific tasks that entail high-level technical mastery and specific tactile approaches to the keyboard, as well as vivid auditory imagination and brilliant creativity.

KEYWORDS: Primitivism, Béla Bartók, piano performance, pianistic style, percussiveness.

Introduction

Over the 20th century, many different artistic tendencies arose in response to people's astonishment and dismay towards deep changes in the political and socio-economic balance, scientific and technological progress and the ways of daily life. Several artistic movements and trends radically distanced the modernity of the age in favour of a return to a more authentic and people-oriented dimension such as that of the ancestors, likewise represented by the manners of life of native populations from Asia, Africa and Oceania at that time, in the light of Rousseau's *noble savage*.

The word "primitivism" appeared for the first time in a French encyclopaedia, the *Nouveau Larousse illustré*, published between 1897 and 1904, simply as the "imitation of primitives" (Morphy, Perkins 2006: 130). The critics employed this term with a derogatory connotation, in order to describe those artworks directly inspired by native African cultures. Even though Primitivism never became an organised unitary movement, it remained a wide-spread attitude among a variety of artists, regardless of their belonging to different avant-garde groups.

Likewise, musical Primitivism appears as a cross tendency within the work of different music composers in the realm of several major artistic currents during the 20th and 21st centuries. To find a definition of Primitivism in the field of music, therefore, represents quite a challenging task, as the term itself is suited to a large variety of possible interpretations. A rather systematic approach from the visual arts field can be of assistance. The art historian Colin Rhodes defines the broad category of "primitive" in the following way:

> The word "primitive" generally refers to someone or something less complex, or less advanced, than the person or thing to which it is being compared. It is conventionally defined in negative terms, as lacking in elements such as organization, refinement and technological accomplishment. In cultural terms this means a deficiency in those qualities that have been used historically in the West as indications of civilization. The fact that the primitive state of being is comparative is enormously important in gaining an understanding of the concept, but equally so is the recognition that it is no mere fact of nature. It is a theory that enables differences to be described in qualitative terms. Whereas the conventional Western viewpoint at the turn of the century imposed itself as superior to the primitive, the Primitivists questioned the validity of that assumption, and used those same ideas as a means of challenging or subverting his or her own culture, or aspects of it. (Rhodes 1995: 13)

In relation to Rhodes' viewpoint on Primitivism, Fred Myers writes:

> This relationality may help us to understand an extraordinary diversity of forms within the "primitive", what Connelly has called "the difficulty in discerning a rationale underlying the chaotic mix of styles identified as primitive". (...) A consideration of relationality further suggests that the operation of this category must be understood within a particular structure and in relation to the properties of the objects themselves. (Myers 2006: 267)

In 1984, the MOMA exhibition *Primitivism in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, curated by William Rubin and Kirk Varnedoe, attempted to redefine the boundaries between "primitive" and "modern" in art, pointing out "direct influences", "coincidental resemblances" and "basic shared characteristics" among contemporary and primitive artworks. The exhibition was accompanied by a catalogue summarising the influence from several tribal objects from North and South America, Africa, Asia and Eastern Europe to works by Gauguin, Picasso, Matisse and others (Berman 2001: 21).

The exhibition placed itself on the wavelength of the fundamental assumptions by Robert Goldwater in his treatise *Primitivism and Modern Art* (1938), aiming at discovering the foundation of all various facets of modern Primitivism. According to him,

> Modern Primitivists deemed simplicity and basicness to be more profound, more important and more valuable than the complexity and sophistication that define modem civilization; they assumed that the closer one gets to historical, psychological or aesthetics origins, the simpler things become. (…) In this search for simplicity and for "lower origins", modern artists valued tribal arts, whose intensity and directness of emotional expression they believed to be more important than the technique employed to fashion the object. In addition to artifacts of foreign provenance, modern artists also appreciated certain European arts, such as those produced by peasants, children, and the insane, where, again, a direct conveyance of emotion was thought to overshadow the medium itself. (Goldwater 1938: 253)

On a similar basis, diverse interpretations of the idea of the "primitive" can be distinguished in the field of music, ranging from peasant and tribal music to child-like music towards the over-simplification of Minimalism. Primitivism in piano music, which is the primary object of this article, has been differently manifested within works of composers from the 20th century on. Forerunners of this trend may be traced back to the compositions by Claude Debussy, directly influenced by Javanese *gamelan* music and thus significantly linking the pianistic style towards percussiveness, along with a remarkable exotic flair. Later, such composers as Béla Bartók and Igor Stravinsky proficiently exploited this orientation, while also glancing at their own national folkloric backgrounds. Their attitude resulted in a more distinguishable primeval character due to rather specific characteristics of music: pan-diatonic melodies, avoiding any hierarchy of functions; bi-modality and bi-tonality, generating harsh dissonances; complex and often asymmetric meters; frequent use of sound masses, determining a strong percussive effect.

The focus of the present article is the selected piano music of the Hungarian composer Béla Bartók (1881–1945) as featuring particular links with Primitivist aesthetics.

1. Béla Bartók's ethnography as a path towards a new musical language

The piano works by Béla Bartók represent one of the most outstanding cases of expression of a primeval character on a modern instrument, leading to considerable changes and developments in instrumental writing and technique. The style of Bartók's music went through several different phases during his creative life, in which a significant turning point is represented by his discovery of folk music in 1904 and the following ethnomusicologic activity until 1917–18, corresponding to the achieved economic stability after the enormous success of his ballet *The Wooden Prince* (Ritchie 1986: 7). The composer's fieldwork led to a recollection of three-hundred and twenty strophic

items as representative of over a thousand folk songs classified by tune, range, rhythms, metric, ratio of variation, performance peculiarities and other parameters.

Bartók's interest in folk music arose in 1904 after graduating from the Academy of Music in Budapest. It was fueled by the aim at distancing himself from a certain influence by Romantic composers in his early works, such as the Rhapsody Op. 1 for piano solo (1904) that glanced back to Liszt's pianism. Bartók gave evidence of this trend reversal for the first time in a letter to his sister in December of the same year: "Now I have a new plan: to collect the finest Hungarian folksongs and raise them, adding the best possible piano accompaniments, to the level of art-song" (Eremiášová 2001: 3).

However, it must be emphasised that his compositional activity during the years between 1908 and 1910, while carrying out a meticulous fieldwork in Transylvanian villages, led to the progressive disclosure of a truly innovative musical language rather than a simple arrangement of pre-existing melodies, incorporating them into more elaborated compositional schemes and conveying their essential character of modality towards new ways of pitch organisation. Some of the most representative works of this period are *Ten Easy Pieces* (1908), *Two Elegies* (1908–09), *Two Romanian Dances* Op. 8a (1910) and *Fourteen Bagatelles* Op. 6 (1908–10) (Dobszay 1981: 303).

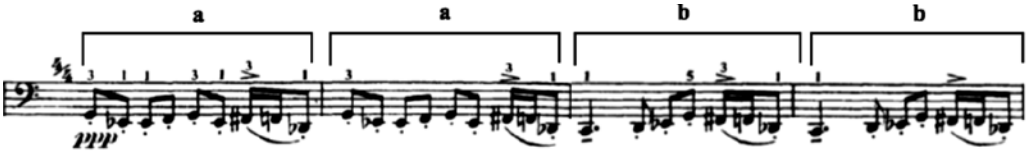
Bartók's legacy both as a musicologist and composer unfolded wider perspectives on the complexity of musical phenomena: his in-depth analysis of the customs and habits surrounding music, together with its role during the ordinary life of communities, brought about a significant feedback as for the comprehension of musical creation as a living process, submitted to space-time contingencies. His investigation contemplated a multitude of variables, such as the intended occasion (i.e., weddings, funerals, work in the fields, etc.), the diversity of instrumental ensembles and a wide range of morphological features. All these aspects merged into the unique character of the composer's music, some of which was purposefully chosen as a case-study for the present investigation.

The *Two Romanian Dances* Op. 8a are among the first of Bartók's works for piano to make intentional use of folkloric material by relying on largely common procedures in peasant music-making, such as the employment of non-diatonic scales, extemporaneous variation and ornamentation, as well as emphasis on the rhythmical properties of music. The *Fourteen Bagatelles* Op. 6 encompass all such characteristics within a pianistic style deliberately modelled on them, which results in overall simplicity and repetitiveness, despite the modernity of the employed musical language. Ultimately, *Mikrokosmos* is particularly representative of the paradigm under question as it brings the aforementioned features to the foreground, rejecting any virtuosity in favour of a total commitment to essentiality and elementariness as valuable qualities in music.

2. Special features of Bartók's writing for piano

2.1. The early specifics in *Two Romanian Dances* Op. 8a

The first of *Two Romanian Dances* exhibits some specifics of Bartók's early musicality. The piece is modelled on a short, simple melodic segment based on the so-called Romanian Minor scale[1] in C and made of two motivic fragments, both repeated twice over (Example 1). The initial melody is symmetrically modelled around the central note of E flat, so that the highest and lowest pitches are respectively G and C, i.e., one third above and below. F and D flat, which do not belong to the main pitch set, always appear as ornamental notes or on a weak beat. A similar configuration is maintained all over the diverse transpositions of the main theme and with different gradients of variation throughout the composition.



Example 1. Scheme of the main theme from *Romanian Dance* Op. 8a/1 by Béla Bartók.

The dance bears an approximate ABA[1] form with coda:

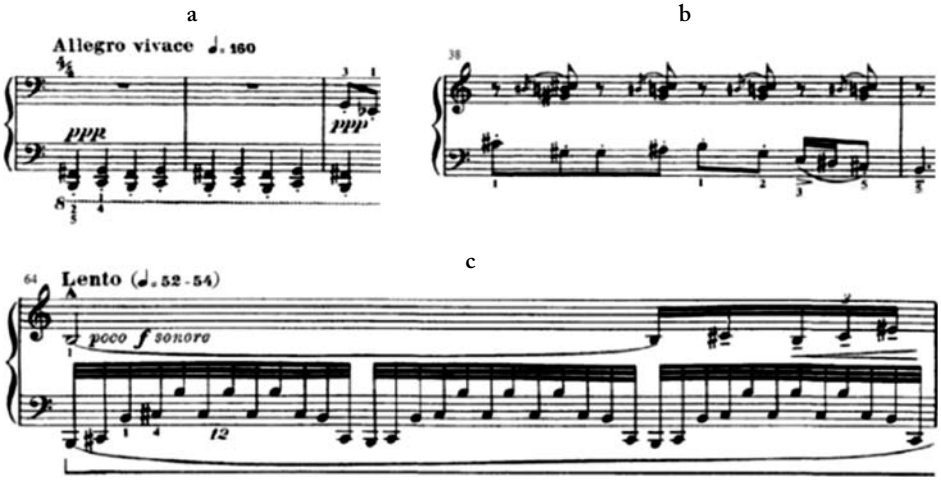
- A (bb. 1–63) is made of several reiterations of the main thematic idea through diverse transpositions, inversions, rarefactions and densifications of it, together with the employment of different registers, sound levels and textures. The main unifying trait is represented by the constant, regular pulse, relying on the sharpness of rhythmical patterns.
- B (bb. 64–75) is a brief, more meditative episode, equally modelled on the same musical idea and having the character of an improvised recitative on a long pedal section.
- A[1] (bb. 76–112) is a frenetic divertissement bearing the same rhythmicity of A, leading to an over-emphatic recapitulation from b. 101.
- The coda (bb. 113–138) serves as a conclusive cadenza on the main musical ideas all over the piece.

1 A Dorian scale with augmented 4th degree and variable 6th and 7th degrees.

In general, periodicity and repetitiveness characterise the overall organisation of the music material, whereas a leading criterion of diversification is represented by the most elementary means of variation, such as those mentioned before. The musical discourse is shaped on recurring ideas in different manners, so that the supposed form does not rely on the opposition between two or more different thematic regions, but rather on the diverse manipulations of the same thematic material, generating areas of contrasting character and mood. A similar outcome resembles an organised improvisation beyond any preset temporal dimension, as it is ascertainable in folk-singing.

A typical feature of Bartók's music, which is already observable in his early piano works, is the predilection for a wide range of dynamics, articulations and textures, aiming at recalling specific demeanors from the original sources, such as different ways of voicing and instrumental timbres, as well as different styles and genres of performance. The first *Romanian Dance* already presents such characteristics, starting from the initial theme that features rather meticulous phrasing and articulation.

The percussive character of the composer's music is recognizable in such rhythmical patterns as both the sequence of alternating H^0–$F\#^1$ and C^1–G^1 *staccato* and triple-*piano* bi-chords from bb. 1–6 (Example 2a), imitating the soft action of mallets on a pair of timpani, and the sound agglomerations from bb. 37–38 at the right hand, generating harsh dissonances (Example 2b). Rolling drums, along with *tremolo* by plucked chordophones, are recognisable at the left hand from bb. 64–71 (Example 2c).



Example 2. Excerpts from the *Romanian Dance* Op. 8a No. 1:
a) bb. 1–6; b) bb. 37–38; c) bb. 64–71.

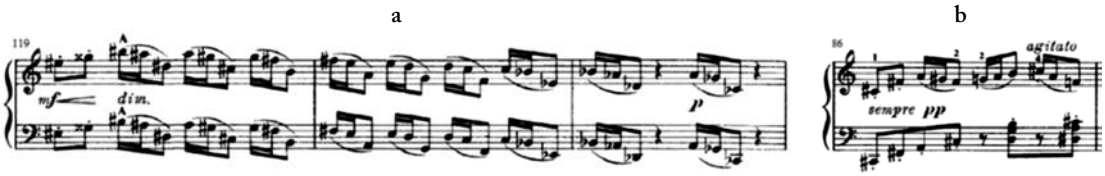
Another peculiarity of Bartók's writing for the piano is the presence of chords exceeding the octave, which in this case is limited to the only bb. 123–126. This feature is largely common within more massive and demanding works by the composer, such as the Piano Sonata (1926). Mária Comensoli (1905–1982), who studied with Bartók in the mid-1920s, reported of his tendency to play most of these chords as tight *arpeggi*, in compliance with a consolidate tradition over the 19th century (Bonis 1995: 146). Another pupil, Irma Molnár-Kippich, also referred to some other singularities of his pianistic technique, such as his ability to quickly change the position of the hands on the keyboard:

> I had to play each recurring figure with the same fingering throughout, regardless whether there was a black key or not, and wherever it was. Bartók taught that the touch of every finger had its own special color, and that one had to use it throughout the whole series of sequence, so that it sounded uniformly. Of course, to play in this way was much more difficult than usual, but it did not bother him at all. (ibid.: 298)

A similar means is observable in the majority of cases of transpositions in quick succession of the same musical material, such as at bb. 119–121 (Example 3a). An utterly radical application of this principle is acknowledged by the direct experience of Bartók's son Péter:

> Instructions found in literature had to be disregarded in playing the scale: my father had his own method and he did not wish the thumb to be moved under the rest of the hand in climbing up a scale. Instead, he instructed me to shift the whole hand and simply jump at the appropriate point, without bending the thumb sideways; all fingers were to remain in the same relative position as the whole hand moved. Playing a scale this way appeared nearly impossible, but my father demonstrated how easy it was (for him). (Bartók 2002: 36)

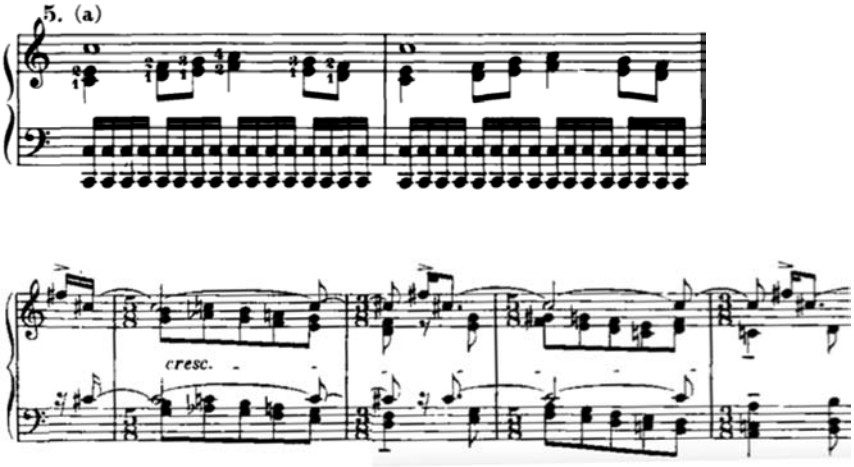
For instance, at b. 86 the composer recommends maintaining an equal 2-3-4 fingering during the three consecutive transpositions of the same motivic cell (Example 3b), demanding for fast shift movements of the hand. The true effectiveness of a similar approach relied on a proficient hand-arm-wrist coordination by him, combining his own wrist dexterity with the innovative weight technique at that time.



Example 3. a) A case of transpositions in quick succession of the same music material, presuming the maintenance of the same fingering and, consequently, fast shift movement of the hands; b) an equal 2-3-4 fingering is recommended during the three consecutive transpositions of the same motive, by means of quick shift movement of the right hand.

Molnár-Kippich also commented on Bartók's wrist technique: "He based the whole technique of piano playing mainly on his wrists. That is why those Bartók's *staccati*, which were like the clattering of hailstones, sounded so wonderfully" (Bonis 1995: 299). On the other hand, István Thomán (1862–1949), who taught Bartók at the Royal Hungarian Academy of Music in Budapest, would not conceal his own predilection for wrist *staccato* in quite specific cases: "With wrists we only rarely play chords. However, it will be good for variety of timbre, if another way of touch is available for us. Especially in light *staccato* chords we can benefit from this way of touch" (Thomán 1906: 2).

Thomán was mentored by Liszt, who in turn owed a similar approach to the 19th century's tradition on playing octaves and *staccato*, as *Die Schule des Octavenspiels* Op. 48 (Ger. "The School of Playing Octaves", 1841) by Theodor Kullak (1818–1882) wholly summarises. Besides, it is definitely unexpected how several of Bartók's textural resolutions seem to fully match with Kullak's technical precepts, although enormous changes in piano playing occurred between the lives of the two composers. For instance, Kullak's Preparatory Exercise No. 5, in which the upper voice is maintained by the 5th finger at the right hand whilst the other two voices independently move within the octave range, largely applies to textures such as the one from bb. 50–52 in Bartók's *Piano Sonata* (Example 4), as an example of the full application of principles from a solid pianistic tradition to the modernity of his musical language.



Example 4. Comparative view of two excerpts respectively from Kullak's *Die Schule des Octavenspiels* Op. 48 and Bartók's Piano Sonata (1926), bb. 50–52.

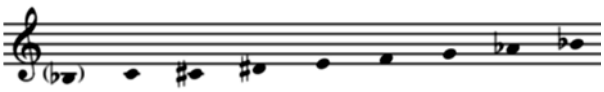
2.2. *Fourteen Bagatelles* as an anti-Romanticist manifesto

In the *Fourteen Bagatelles* Op. 6, a collection of short free-standing piano pieces composed in 1908, Bartók comprises quite different approaches to the instrument in the logic of his own compositional style, aiming at "a reaction against the exuberance of the Romantic piano music of the 19th century, a style stripped of all unessential decorative elements, deliberately using only the most restricted technical means", as he himself wrote in the introduction to the set (Suchoff 1981: *Introduction*). In other words, he relies on the purest, most essential elements of pianistic technique, depriving them of any pretentiousness of virtuosity, but rather considering them as constructive parts of music.

In addition, the composer merges those elements into the typical features (melodic, rhythmic, textural, structural, etc.) of authentic folk music heritage, also variously processed by him. Hence *Bagatelles* ultimately bring to the front the fundamental procedures of piano playing (scales, chords, passages in octaves, double thirds and sixths, etc.) as well as the key features of music itself, such as sound and rhythm, merged into a certain peasant flavour, consequent to the employment of traditional folk tunes.

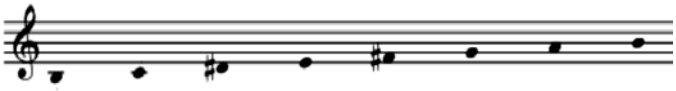
Such aspects, which find expression in all music by Bartók, provide the key of how to interpret a primeval character in his vast pianistic outcome. Bagatelle No. 1 quite convincingly supports this assumption, which is fully reflected in the main features of the piece:

- Simple scales act as the main structural elements. C# Eolian scale is hidden in the ascending motive at the right hand from bb. 1–6, while fragments of descending C Phrygian scale always respond at the left hand (the complete succession is obtainable by juxtaposing the two counterpointing tetrachords at b. 9).
- The modal character derives from the combined usage of the two previously mentioned modes, generating an inclusive octatonic mode, whose alternation of tones and semitones defines a symmetry (Example 5). However, the two intervallic constructions are always perceived as separate, since they never merge. Furthermore, the quite strict association between each of the two modes and a specific set of sound attacks (rather diversified for C# Eolian at the right hand and rigorously *tenuto/staccato* for C Phrygian at the left hand) utterly clarify such distinction.
- Intervals and direction of the melody serve as the main diversifying traits of the composition, making use of the two alternating modal scales and either rising or descending movements of the two melodic lines.



Example 5. Octatonic mode in Bagatelle No. 1 by Béla Bartók, whose alternation between tones and semitones defines symmetry.

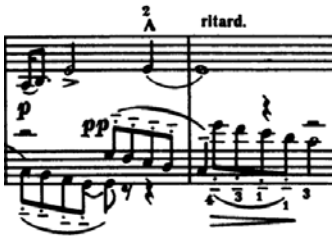
Bagatelle No. 3 functions similarly: in this piece, the composer repeatedly makes use of the same portion of the chromatic scale from the beginning to the end, both as a constructive element (as it is entirely shaped on that) and rhythmic unit (as it provides a constant, regular pulse to the music). This pattern serves as an accompaniment to the melodic line of the left hand, modelled on B Major Phrygian scale (Example 6), eventually altered by some accidents, such as F natural at b. 15 and D flat at b. 16. However, in spite of not including any reference to a specific folksong material, this bagatelle incorporates many features of folk music, such as the periodic character of the melody (recurrently swinging between two main tones, F# and C), the general use of repetitions and the employment of an *ostinato* construction at the right hand.

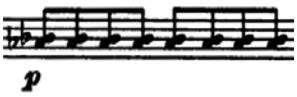
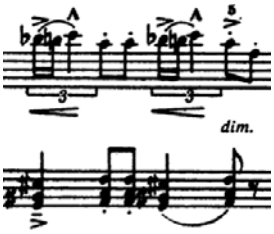
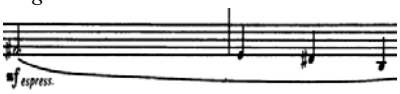
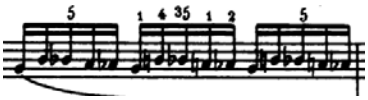
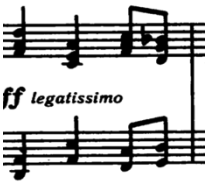
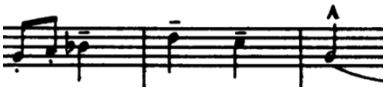


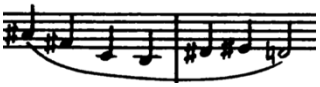
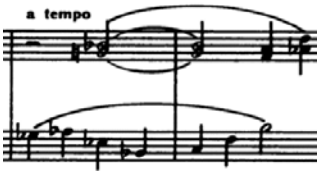
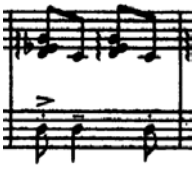
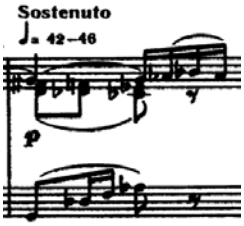
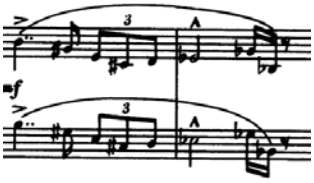
Example 6. B Major Phrygian scale as it appears in the melodic line of Bagatelle No. 3.

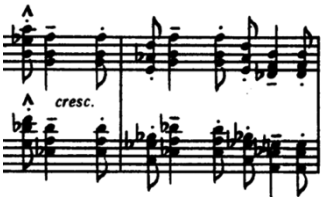
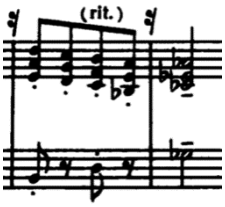
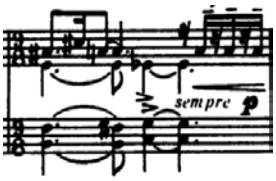
In what follows, Table 1 summarises the variety in the employment of specific music material in each of the *Bagatelles* in compliance with the previously mentioned criteria.

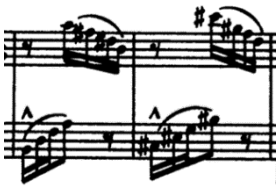
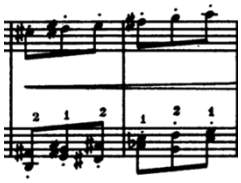
Table 1. Musical elements employed by Bartók in his *14 Bagatelles* Op. 6.

	Mainly involved pianistic tasks	**Privileged aspects of music**	**Elements of influence from peasant music**
I	- *Legato* -Sound attacks 	- Intervals - Scales	- Simplicity of the melody - Homophony - Repetitiveness

II	- Repetitions  - Sound attacks 	- Rhythm - Intervals	- Percussiveness - Repetitiveness
III	- *Legato*  - Fast notes 	- Chromaticism - Rhythm	- Simplicity of the melody - Repetitiveness - Periodicity
IV	- *Legato* - Chords 	- Intervals - Chords	- Simplicity of the melody - Repetitiveness - Periodicity
V	- Repetitions - Sound attacks 	- Rhythm	- Simplicity of the melody - Repetitiveness

VI	- *Legato*  - Polyphony  	- Intervals - Chromaticism	- Repetitiveness - Periodicity
VII	- Sound attacks 	- Rhythm - Intervals	- Repetitiveness - Percussiveness
VIII	- *Legato* - Polyphony  	- Chromaticism	- Repetitiveness
IX	- *Legato* - Sound attacks  - Ornaments 	- Intervals	- Repetitiveness - Homophony

X	- Chords - Sound attacks 	- Chords	- Repetitiveness - Percussiveness
XI	- Chords - Sound attacks 	- Intervals - Chords	- Repetitiveness
XII	- Scales - Fast notes - Repetitions - Polyphony 	- Intervals - Scales	- Repetitiveness
XIII	- *Legato* 	- Rhythm - Intervals	- Homophony

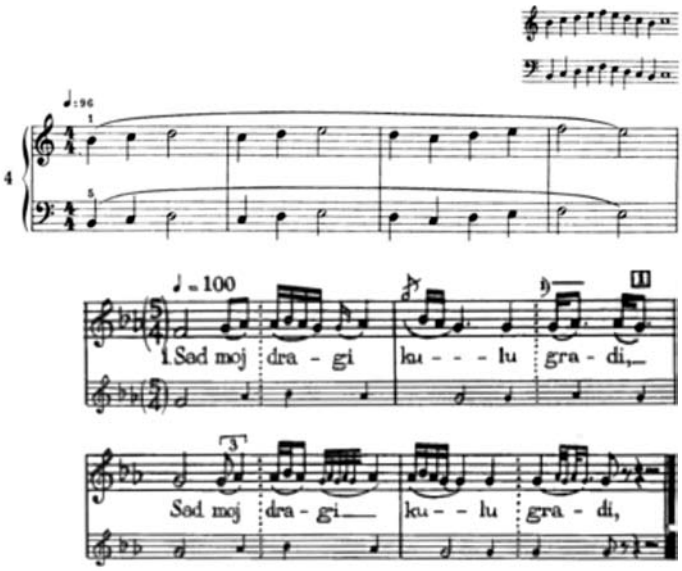
XIV	- Fast notes  - Chords 	- Rhythm - Intervals	- Repetitiveness - Percussiveness

2.3. Establishing the paradigm: *Mikrokosmos*

A similar approach reveals quite an accomplished systematisation in *Mikrokosmos*, a set of 153 progressive piano pieces in six volumes written between 1926 and 1939, representing the common ground for Bartók's experimentalism, his interest in local music heritages and his pedagogic effort. Once again, the composer operates within the perfect synthesis between the essential elements of pianistic technique and of music in general, with the usual glance at the folksong tradition.

The Exercises Nos. 1–6 are named *Six Unison Melodies*. Each of them goes along with a portion of the score on the top defining the pitch range and summarising the melodic profile. For instance, Exercise No. 4 ranges from B to F, while the melody consecutively rises and drops (Example 7). Such configuration certainly reveals the influence of his musicological background: Bartók would generally pair his transcriptions of folksongs with their main skeleton (usually disclosed beneath the main score line), stripped of all ornaments and rhythmical peculiarities. The composer was familiar with the necessity of identifying the essential elements of music, which in turn became foundation of his own creative outcome, as it was already observed in *Bagatelles*.

In addition, Bartók's way of processing such elements may comply with standard procedures in popular music as well. For example, Exercise No. 2b is the exact inversion of Exercise No. 2a transposed one third above, except for ending with A instead of E.



Example 7. Exercise No. 4 from *Mikrokosmos* by Béla Bartók (on top), along with a portion of the score defining the pitch range and summarising the melodic profile. Similarly, the composer would reveal the main skeleton of his transcribed folksongs (below). (Lord 1951: 96)

Furthermore, Exercise No. 3 comprises four motives of three measures each, whereas Exercise No. 5 presents motives of either two or three measures, in antithesis with the traditional square-shaped musical discourse.

Table 2 summarises the influence from the folksong tradition into the first seventeen exercises from *Mikrokosmos* (the ones preceded by their own melodic scheme).

Table 2. Elements inherited from the folksong tradition in Bartók's *Mikrokosmos*.

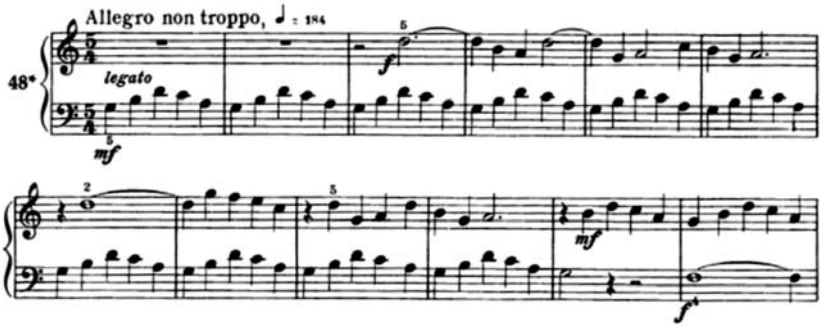
1	n.d.
2 (a, b)	Simple imitation procedure: 2b consists of the exact inversion of 2a transposed one third above, except for ending in A instead of E.
3	Asymmetric phrasing: division in four motives of three measures each.
4	n.d.
5	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either three or two measures each. Use of the Aeolian mode.
6	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either two, three or four measures each.
7	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either three or four measures each. Use of the Phrygian mode.

8	Use of the Aeolian mode.
9	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either three or four measures each.
10	Simple imitation procedure: canon in octave at the time interval of three measures. Unusual clef signature: A flat.
11	Simple imitation procedure: use of parallel thirds. Use of the Mixolydian mode.
12	Simple imitation procedure: mirror counterpoint starting from the interval of major second. Asymmetric phrasing: change of meter from 2/2 to 3/2 at b. 15. Use of the Dorian mode.
13	n.d.
14	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either four or five measures each. Use of the Dorian mode. Presence of lyrics above the notes.
15	Asymmetric phrasing: combined use of motives of either two or three measures each. Use of either the Ionian (Major) or Mixolydian modes. Title suggestive of peasant derivation (*Village song*).
16	Simple imitation procedure: use of parallel thirds and sixths. Asymmetric phrasing: combined use of motives of either three, four or five measures each.
17	Simple imitation procedure: mirror counterpoint starting at the unison. Use of the Ionian (Major) and Locrian modes.

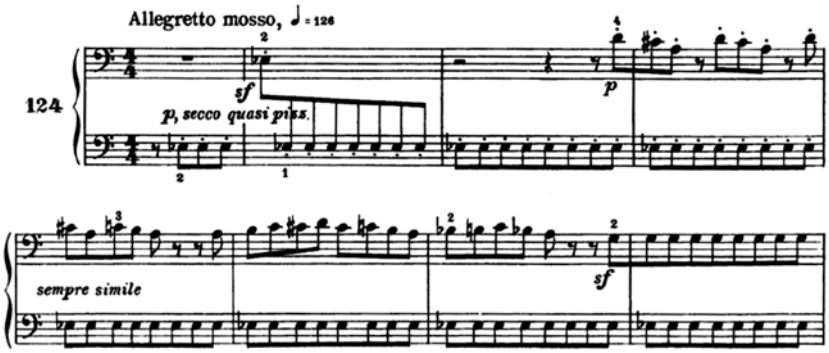
An analogous outcome is acknowledgeable within the more demanding exercises as well. For instance, Exercise No. 48 *In Mixolydian Mode* (Example 8) comprises the following features:

- Use of the Mixolydian mode.
- Use of 5/4 meter.
- Asymmetric phrasing.
- Simple imitation procedure involving dissonances, such as the major second at the beginning of b. 12, and empty fourths and fifths.
- *Ostinato* type accompaniment from bb. 1–10.

The most complex pieces, which are meant to be performed as concert works, are similarly built on specific technical means within the framework of a more elaborated musical discourse. For example, Exercise No. 124 *Staccato* is entirely based on the use of *staccato*, both characterising the melodic segments and emphasising the rhythmical pulse. Its peculiarity consists of the overall contrast between the uniformity of the rhythm and the motivic fragmentariness, whose interaction determines multiple intervallic relations (Example 9).



Example 8. Excerpt from Exercise No. 48 *In Mixolydian Mode* (bb. 1–12) from *Mikrokosmos* by Béla Bartók, bearing several elements of influence from the folksong tradition, such as the modal character, the asymmetric meter and phrasing, the *ostinato* construction at the left hand and the use of dissonances.



Example 9. Excerpt from Exercise No. 124 Staccato (bb. 1–8) from *Mikrokosmos* by Béla Bartók, which is entirely based on the use of *staccato*.

3. The performer's view

Generally speaking, Béla Bartók's piano music demands specific tactile approaches to the keyboard as well as vivid auditory imagination from the performer's side. For instance, the true effectiveness of passages such as the one shown in Example 3a is anchored on a proficient hand-arm-wrist coordination, combining wrist dexterity and elasticity with the natural hand prehensility depending on its own weight. At the same time, fingers must be disengaged and freely moving on one side, compliant with the

overall gesture on another: a performer ought to consider such repeated patterns as entailing diverse physical abilities at once.

Concerning cases of imitation of plucked-string instruments, as illustrated in Example 2c, both clarity and fluidity is demanded of the pianist in the execution, in compliance with the need for distinctness of the single notes and their arrangement into a broader, more uniform pianistic gesture, respectively. The reiteration of similar patterns of notes, encompassed within analogous intervals, usually facilitates the retention of the same hand setting throughout the passage. However, the amplitude of the intervals themselves and the partial collocation of the passage on the level of black keys lead to a full extension of the hand and, consequently, to a larger expansion of the fingers rather than the compactness generally required for the execution of similar excerpts. Thus, to maintain crispness and brightness in the articulation without fully relying on the very fingertips, while also fluctuating back and forth along the keyboard, represents a challenging task.

Aiming at more percussive effects, as for the series of chords in *Bagatelle* No. 10, it is nevertheless recommended to take into account the risk of resulting in a too harsh and compressed sound if not calibrating the movement of vertical repetition with the horizontal linearity of the passage in its entirety. For this reason, both solidity in hands and fingers and flexibility in arms and wrists are advised, together with a wise use of pedal as a tool for sound amalgamation and resonance. At the same time, a performer must not be worried about upsetting the audience by means of a certain fierceness in character. It may indeed happen that the preeminence of dissonances provides a significant element of discomfort to the listener.

Sometimes, a pianist ought to face uncustomary dramaturgic choices in order to preserve the static nature of the music without ceding to overt monotony, as for *Bagatelles* No. 1 and 3. At the same time, the interpreter of these pieces is due to abide by the simplicity of music, avoiding the temptation to add some of their own expressiveness (*rubati*, additional dynamics, etc.) for the purposes of variety. The ability of the performer relies on their capability to comply with the original sense of hazy indeterminacy and unfathomable mystery and to pass it down to the audience as a genuine aesthetic quality, albeit deprived of usual trademarks and eventually trespassing into bemusement and upset. A total commitment of the performer to music is an essential condition, refusing any musical initiative or physical gesture (such as any unnecessary vault-shaping with hands or redundant facial expressions) which might interfere with the maintenance of such linear tension, provoking a nerve-wracking expectation of the listener for something new to happen.

It is also important to encompass all such technical and stylistic peculiarities within a more global interpretative insight. It is worth recollecting what Bartók thought about the folksong, whose influence on his own music is uttermost:

> Peasant music is the outcome of changes wrought by a natural force whose operation is unconscious; it is impulsively created by a community of men who have had no schooling; it is as much a natural product as are the various forms of animal and vegetable life (Lord 1981: 4).

Thus, an impression of spontaneity and impulsiveness befits the character of his music. For instance, sudden dynamic contrasts and abrupt accents or *sforzandi* may serve to enhance this peculiar aspect: a performer must train to avoid anticipating them, both by physical gestures and musical intentions, so that they might truly sound as an impetus.

Generally speaking, peasant music is constantly susceptible to variability, due the different sensitivities of as many different performers. As is common knowledge, a modern pianist, as well as any academically trained musician, might find this conception totally unfamiliar. However, a certain degree of freedom might be suitable while playing Bartók's music, unless the score specifically demands the opposite[2].

Conclusions

The adherence to Primitivism in piano works by Béla Bartók is quite an elaborate phenomenon, in a very generalised manner to be approached from three main perspectives:

1. The reference to folksong repertoire and its morphological features (rhythmical, melodic, textural, syntactical and formal) and certain related interpretative issues, entirely belonging to the sphere of orality and, therefore, prior to Western music tradition.
2. The exploitation of the prime, simplest elements of music, such as rhythmic pulse, sound/silence alternation, dynamic oppositions, interval and pitch successions.
3. The emphasis on primarily pianistic tasks (fast scales, chords successions, double-thirds passages, repetitions, etc.) as constructive elements of the musical discourse.

It is important to note, at this point, that Béla Bartók's pianistic outcome and ideas related to the usage of this instrument have significantly influenced composers of piano music from the most diverse musical backgrounds throughout the 20th century. In Europe, Manuel de Falla (1876–1946) drew upon Bartók and Stravinsky's music, among others, in order to distance himself from a certain early Romantic flavour and pursuing a

2 This definitely applies to *Bagatelle* No. 12, whose improvisational character is implicit in the style of writing. The composer often relies upon the interpreter's own sensitiveness and imagination, for instance in *Bagatelle* No. 7, where the plentitude of *accelerando* and *ritardando* confers perpetual mutability to music.

more genuine revitalisation of Spanish national music. Particularly in relation to Bartók, De Falla incorporated characteristics such as folk-dance rhythms, plucked-strings textures and percussive stroke and foot-stamping effects into his piano pieces (i.e. *Cuatro Piezas Españolas*, 1906–1909; *Fantasía Baetica*, 1919).

Outside of Europe, Alberto Ginastera (1916–1983) encapsulated different elements from Amerindian culture, art and music into his music vocabulary, bestowing an incontrovertible arcane and savage aura upon his music, while also gathering influences from the leading artistic fronts in Europe, such as French Impressionism, atonality and serialism. His piano works (i.e., *Malambo for Piano* Op. 7, 1940; *Danzas Argentinas* Op. 2, 1937) bear the remarkable influence of Bartók's music as well, comprising such features as frequent *ostinati*, brief and reiterate motivic units, progressively enhancing dissonances by superimposing intervals, sudden and abrupt occasional small-values shifts interrupting the metric periodicity.

One could not omit Bartók's co-national György Ligeti (1923–2006), who is largely in debt to his forefather regarding the ways of processing rhythm, as it can be appreciated in his *Études for Piano*, written between 1985 and 2001: those pieces considerably exploit polyrhythms and related pianistic issues, along with the diverse timbral possibilities of the instrument towards sound masses and percussiveness.

All such features of piano writing require a specific attitude and knowledge from the side of the performer of this music. High-level technical mastery encompassing diverse (and simultaneously employed) physical abilities and a specific, rather percussive tactile approach to the keyboard needs to be combined with vivid imagination and creativity, in order to preserve the static and simplistic nature of this music without making it monotonous and unappealing to the listener.

Submitted 16 12 2019
Accepted 23 12 2019

BIBLIOGRAPHY

Bartók, B. / Lord, A. B. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951.
Bartók, B. / Lord, A. B. *The Hungarian Folk Song*. New York: State University of New York Press, 1981.
Bartók, P. *My Father*. Homosassa: Bartók Records, 2002.
Berman, N. *Primitivism and the Parisian Avant-Garde, 1910–1925*. Ottawa: McGill University, 2001.
Bonis, F. / Laki, P. *As We Saw Bartók*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
Dobszay, L. The Absorption of Folksong in Bartók's Compositions. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981, No. 24, pp. 303–313.
Eremiášová, M. *Fourteen Bagatelles for Piano Op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII and XI*. New York: University of Rochester, 2011.

Goldwater, R. *Primitivism and Modern Art*. New York: Vintage Books, 1938.
Morphy, H.; Perkins, M. *Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
Myers, F. Primitivism, Anthropology, and the Category of "Primitive Art". *Handbook of Material Culture*. Thousand Oaks, 2006, pp. 265–284.
Rhodes, C. *Primitivism and Modern Art*. New York: Thames & Hudson, 1995.
Ritchie, A. D. *The Influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata No. 1 for Violin and Piano, Piano Sonata (1926) and Contrasts for Violin, Clarinet and Piano*. Cambridge: University of Cambridge, 1986.
Suchoff, B. *Piano Music of Béla Bartók*. New York: Dover. *Introduction*, 1981.
Thomán, I. *The Technique of Piano Playing*, Vol. 3. Editio Musica Budapest, 1906.

Būgnijimas klavišais: Bélos Bartóko pianistinis stilius ir jo sąsajos su primityvizmo estetika

SANTRAUKA. Straipsnyje nagrinėjami ir apibendrinami vengrų kompozitoriaus Bélos Bartóko kūrinių fortepijonui ypatumai, atskleidžiantys jo kūrybos sąsajas su primityvizmo paradigma, ryškiausiai pasireiškiančias kompozitoriaus etnografinio darbo įtaka jo kompozicinei praktikai. Pasitelkdami keletą ryškiausių tokios estetikos kūrinių fortepijonui – „Rumunų šokius" op. 8a, 14 bagatelių op. 6 ir paskirus Bartóko megaciklo „Mikrokosmosas" pavyzdžius, autoriai tyrinėja Bartóko pianistinio stiliaus evoliuciją nuo įsišaknijusių tradicinės technikos elementų naudojimo iki naujoviškų sprendimų, leidusių kompozitoriui moderniu instrumentu atkurti tipiškus liaudies muzikos bruožus. Nors Bartóko ryšiai su primityvizmo estetika (kaip ir apskritai pati primityvizmo muzikoje paradigma) laikytini daugiasluoksniu fenomenu, apibendrintai juos galima suskirstyti į tris pagrindines grupes: 1) sąsajos su liaudies kūryba ir jos morfologiniais (ritminiais, melodiniais, tekstūriniais, sintaktiniais ir formos) bruožais, kreipiančios prie iki vakarietiškos muzikos tradicijos ir atitinkamos atlikėjo prieities; 2) išradingas pirmapradžių muzikos elementų (ritminio pulso, garso ir tylos sąveikos, dinaminių prieštarų, tam tikrų garsų ir intervalų sekų) panaudojimas; 3) pianistinių užduočių (greitų garsaeilių, akordų sekų, dvigubų tercijų pasažų, repeticijų ir kt.) laikymas konstruktyviaisiais muzikos diskurso elementais. Straipsnyje teigiama, kad Bartóko muziką atliekantys pianistai susiduria su itin specifinėmis užduotimis, todėl iš jų reikalaujama aukšto lygio techninio meistriškumo ir ypatingo prisilietimo prie klaviatūros, taip pat – gyvybingos vaizduotės ir kūrybiškumo.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: primityvizmas, Béla Bartókas, fortepijono atlikimas, pianistinis stilius, perkusiškumas.

ISSN 2351-4744

Raimonda ŽIŪKAITĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Triadų (konsonansinių trigarsių) junginių algoritmizavimo galimybės

ANOTACIJA. Mažoro ir minoro sistemą sudarantys konsonansinės prigimties trigarsiai (triados) yra kelių epochų muzikos struktūrų pagrindas. Ankstesnėse epochose dominavęs funkcinės harmonijos kontekstas XX–XXI a. kompozicijose praranda reikšmę, tačiau atskleidžiamos naujos, balsavada grįstos triadų sisteminio jungimosi galimybės. Tokios ne funkciniais ryšiais paremtos jungtys aprašytos dar XIX a. (dualistinė „Schritte / Wechsel" sistema, pristatyta Oettingeno (1866), plėtota Riemanno (1880), tačiau trigarsių, kaip matematinės grupės elementų, transformacijos plačiau imtos tyrinėti pastaraisiais dešimtmečiais (Lewin 1987; Hyer 1989; Cohn 1997; Hook 2002 ir kt.) ir tampa aktualia šiuolaikinės muzikos teorijos tema. Šių teorijų pritaikymo komponavime galimybės vis dar mažai nagrinėtos, o juk būtent generatyvumo (algoritmiškumo) aspektas galbūt leidžia triadai išlikti aktualiu objektu kompiuterizuotose šių dienų kompozicijose. Publikacijos tikslas – atskleisti triadų junginių algoritmizavimo galimybes; uždaviniai – apžvelgus triadų funkcionavimo pobūdį posttonacinėje XX–XXI a. muzikoje ir jo teorines interpretacijas, ištirti triados potencialą ir aktualumą šių dienų kompozicijose. Siekiant atsakyti į iškeltus uždavinius pasitelkiama mokslinės literatūros bei R. Kabelio ir R. Mažulio kūrinių analizė, pateikiami kompiuteriu generuojamų struktūrų eskizai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: triada, trigarsis, algoritmizacija, balsavada, neorymaniška teorija (NRT), unifikuotos triadinės transformacijos (UTT), Ričardas Kabelis, Rytis Mažulis, kompiuterizuota kompozicija, PWGL.

Tyrimo išeities tašku pasirinktas darinys – tercinis / konsonansinis trigarsis (Forte klasė 3–11), ne vienos epochos muzikos struktūrose vyravęs akordas, laikytas tobulu sąskambiu, natūraliu gamtos fenomenu (Rameau 1722), bene labiausiai pažįstamas ir dažniausiai naudojamas akordas muzikoje.

Tiesa, šiame tyrime tradicinis trigarsio terminas yra keičiamas Lietuvoje dar neįsitvirtinusiu „triada" (iš lot. *trias* – angl. *triad*), nes:

- darbo kontekste sąvoka „triada" siekiama atriboti svarstomus objektus bei reiškinius nuo tonacinės sistemos funkcinių ir diatoninių ryšių konteksto;
- siekiama atsiriboti nuo tradicinių su sąvoka „trigarsis" susijusių konotacijų, tokių kaip apvertimas, išdėstymas, melodinė padėtis ir pan., todėl atsisakoma kvintakordo (sekstakordo, kvartsekstakordo) sąvokų;

- sąvoka „triada“ tiksliau žymės su standartine trigarsio samprata nesusijusias aktualias XX–XXI a. kompozicijas, ji labiau tiks įvairiuose kontekstuose, pvz., kalbant apie kompozicijos makrolygmenį ir pan.;
- norima išvengti triados painiojimo su kitais, neterciniais, trijų garsų sąskambiais (trichordais);
- žodis „triada“ tinka etimologiniu požiūriu, nes siejasi tiek su lotynų kalbos tradicija (*trias*), tiek su neorymaniškoje literatūroje vartojamu anglų k. terminu *triad*.

Nors, anot muzikologo Willio Apelio, nuo XX a. vyrauja posttercinės harmonijos laikotarpis, kuriame po triados išeikvojimo buvo trokštama naujų harmoninių darinių (Apel 1969: 372–374), kalbant apie triadų raišką XX a. pab. – XXI a. kompozicinėje technikoje ir estetikoje, triada aptinkama minimalizmo, postminimalizmo, naujojo paprastumo (*new simplicity*), spektralizmo, sonorizmo technikoje ir estetikoje, dažniausiai harmonijos plotmėje, kompozitorių Philipo Glasso, Michaelo Gordono, Gavino Bryarso, Arvo Pärto ir kitų kūryboje.

Žvelgdama iš kompozicijos perspektyvos rusų muzikologė Elena Tokun pažymi, kad XX–XXI a. muzikos plėtotė pasižymi nuolatine kūrybinių, taip pat garsinių procesų algoritmizacija (Tokun 2011). Kad geriau suprastume algoritmizacijos vaidmenį kompozicijose, verta pasiremti amerikiečių muzikologo ir kompozitoriaus Ciro Scotto siūloma komponavimo teorijų klasifikacija. Jo teigimu, kompozicijos teorijos (t. y. muzikinių struktūrų generavimo teorijos) suformuoja spektrą pagal tai, kokiu lygiu teorija determinuoja kompozicijos muzikinio paviršiaus organizaciją (Scotto 2000: 169).

Teorija nedeterminuoja muzikinio paviršiaus	**Aleatorinės teorijos**	**Dodekafonija**	**Tonalumas**	**Algoritminės teorijos**	Teorija visiškai determinuoja muzikinį paviršių

1 schema. Kompozicijos teorijos ir rezultato (muzikinio paviršiaus) ryšys: komponavimo teorijų klasifikacija (pagal Scotto sudarė Žiūkaitė)

Viename kompozicijos teorijas apibendrinančio spektro gale – vadinamosios „aleatorinės teorijos“[1], išplėtotos Johno Cage'o ir panaudotos jo kompozicijų ciklui „Music for Piano“ (1952–1956). Kadangi medžiaga ir / ar ją organizuojančios procedūros neapibrėžtos (angl. *indeterminate*) kompozicijos teorijose yra atsitiktinės, specifinė muzikinio

1 Kompozicijos teorijas Scotto įvardija siūlydamas komponavimo būdų analogiją.

paviršiaus prigimtis negali būti nuspėjama iš teorijos[2]. Kitame skalės gale – deterministinės, arba algoritminės, kompozicijos teorijos (naudojamos amerikiečių kompozitorių Lejareno Hillerio, Larry Austino ir kt.). Kai medžiagos organizavimas yra algoritminis, „kai tik apibrėžiami tam tikri teorijos detalizuojami kintamieji, iškyla muzikos kūrinys" (Morris 1987: 3). Tai reiškia, kai tik kompozitorius pasirenka komponavimo būdą ir laikosi konkrečios komponavimo teorijos reglamento – medžiagos generavimo algoritmo ir tolesnių komponavimo procedūrų, partitūra tarsi randasi savaime, kadangi apsisprendimas prekompozicijoje nulemia daugelį partitūros aspektų. Atitinkamai pasirinkta konkreti komponavimo teorija sąlygoja galimybę gauti pakankamai aiškų vaizdinį, kaip atrodys (iš ko bus sudaryta) partitūra. Kitaip tariant, jei yra duotas partitūros dalių rinkinys ir jų surinkimo instrukcija, kompetentingam profesionalui bus nesunku nuspėti, kaip vizualiai atrodys ir skambės kompozicija[3].

Triados teorinių interpretacijų lauke, nagrinėjant nefunkcinius junginius tarp triadų, dėmesys tenka jų matematiniams resursams, leidžiantiems traktuoti triadas kaip matematinę grupę. Šios ypatybės rodo, kad triada yra, ko gero, išskirtinis muzikos elementas, palankus programavimui, o pagalbą kuriant ir analizuojant algoritmizuotą triadinę muziką žada nuoseklia balsavada tarp triadų grįsta neorymaniška teorija (angl. *Neo-Riemannian theory* – NRT) ir triadų junginius trumpa formule aprašanti unifikuotų triadinių transformacijų teorija (UTT). Šių teorijų stiprybė dvejopa: pirma, tai jų visapusiškumas (viena ar keliomis transformacijomis galima aprašyti bet kurį dviejų mažorinių / minorinių triadų junginį), antra, kadangi jose nesvarbus triados apvertimas, transformacijos gali atsirasti bendresnėje aukščių klasių (angl. *pitch-class*) erdvėje. Visa tai leidžia analizuoti ir generuoti akordų sekas už tradicinės tonacinės sintaksės rėmų.

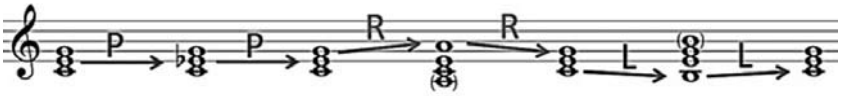
Neorymaniška teorija ir nuoseklios balsavados operacijos

Neorymaniška teorija – tai pastaruosius 30 metų ypač Šiaurės Amerikos muzikologijoje klestinti analitinė sistema, jungianti XIX a. vokiečių teoretikų, iš kurių įtakingiausias buvo Hugo Riemannas, idėjas (triadų transformacijas) ir XX a. analitinę techniką (pvz., setų teoriją).

2 Taikant aleatorines teorijas neįmanoma įsivaizduoti, kaip skambės partitūra, nes teorija negali numatyti muzikinės struktūros išdėstymo tvarkos partitūroje. Aleatorinės teorijos pašalina komponavimo proceso pasirinkimo galimybę (arba suteikia neribotą pasirinkimą).

3 Scotto klasifikaciją galima papildyti pastebėjimu, kad įmanoma sujungti aleatorinį ir deterministinį polius, nes yra atsitiktinai apibrėžta kompozicija, kurioje algoritmai sugeneruojami atsitiktinai (pvz., Xenakio stochastiniai metodai).

Neorymaniškoje teorijoje matematiškai konceptualizuojama triados samprata: triada – tai objektas, kurį, apibrėžus balsavados taisykles (P, L ir R operacijas), galima transformuoti į kitą tos pačios šeimos objektą mažiausiu žingsniu (pakeitus vieną iš trijų tonų) ir taip sukurti įvairias triadų sekas ir ciklus.



1 pav. C triados PRL transformacijos (Mason 2013: 18). P (Parallel) jungia bendravardes triadas, R (Relative) – gimininingas, L (Leittonwechsel) – vedamojo tono transformacijas

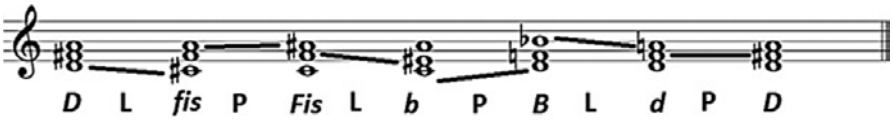
Svarbus konceptas šioje teorijoje yra Richardo Cohno terminas „balsavados parsimonija“, apibūdinantis „konsonansinės triados gebėjimą generuoti daugiau savo rūšies narių (triadų) remiantis vienintelio tono judėjimu mažiausiu žingsniu ir išsaugant du bendrus tonus“ (Cook 2005: 109).

Neorymanistų darbai[4], kuriuose setų teorijos aspektai taikomi tonalios muzikos medžiagai ir harmoniniams ryšiams analizuoti, vedė prie keleto ryškių įžvalgų apie struktūrines triadų ypatybes. Atskleista, kad ypač gerai žinomos Vakarų Europos muzikoje triados (tradiciniai kvintakordai, trigarsiai ir jų apvertimai) ilgai (nuo Rameau) vertintos kaip idealūs akustiniai objektai žvelgiant iš balsavados perspektyvos, taip pat yra idealūs matematiniai objektai. Richardas Cohnas teigia, kad mažorinės ir minorinės triados yra dviejų skirtingų prigimčių: viena pagrįsta jų akustinėmis ypatybėmis, o kita – jų polinkiu nuosekliai tarpusavio balsavadai chromatinėje sistemoje. Šis balsų vedimo potencialas nesusijęs su triadų akustika ir kyla iš *grupių teorijos* ypatybių, kuriomis dėl savo vidinės sandaros pasižymi triados lygiai temperuotame 12 garsų lauke, tačiau „mūsų juslės, paveiktos nepaliaujamo muzikos tradicijos, realizuojančios akustines triados ypatybes, poveikio <…> neleido pastebėti svarbių triados resursų“ (Cohn 1997: 5).

Taikant neorymaninę analizę, t. y. trigarsių sekos logiką interpretuojant kaip matematinės grupės elementų muzikines transformacijas, išryškėja ryšiai, kurių neatskleidžia įprasta funkcinė (laipsnių) analizė.

Pavyzdžiui, pakartotinai taikant L ir P operacijas, po šešių triadų sugrįžtama į pradinę, o visos šešios ciklo triados viena nuo kito skiriasi tik vieno pustonio žingsniu. Tai – vadinamasis maksimaliai nuoseklus ciklas.

4 Pvz., Johno Clougho „Diatonic Interval Sets and Transformational Structures“ (1979) ir Richardo Cohno „Maximally Smooth Cycles“ (1996) ar „Neo-Riemannian Operations“ (1997).



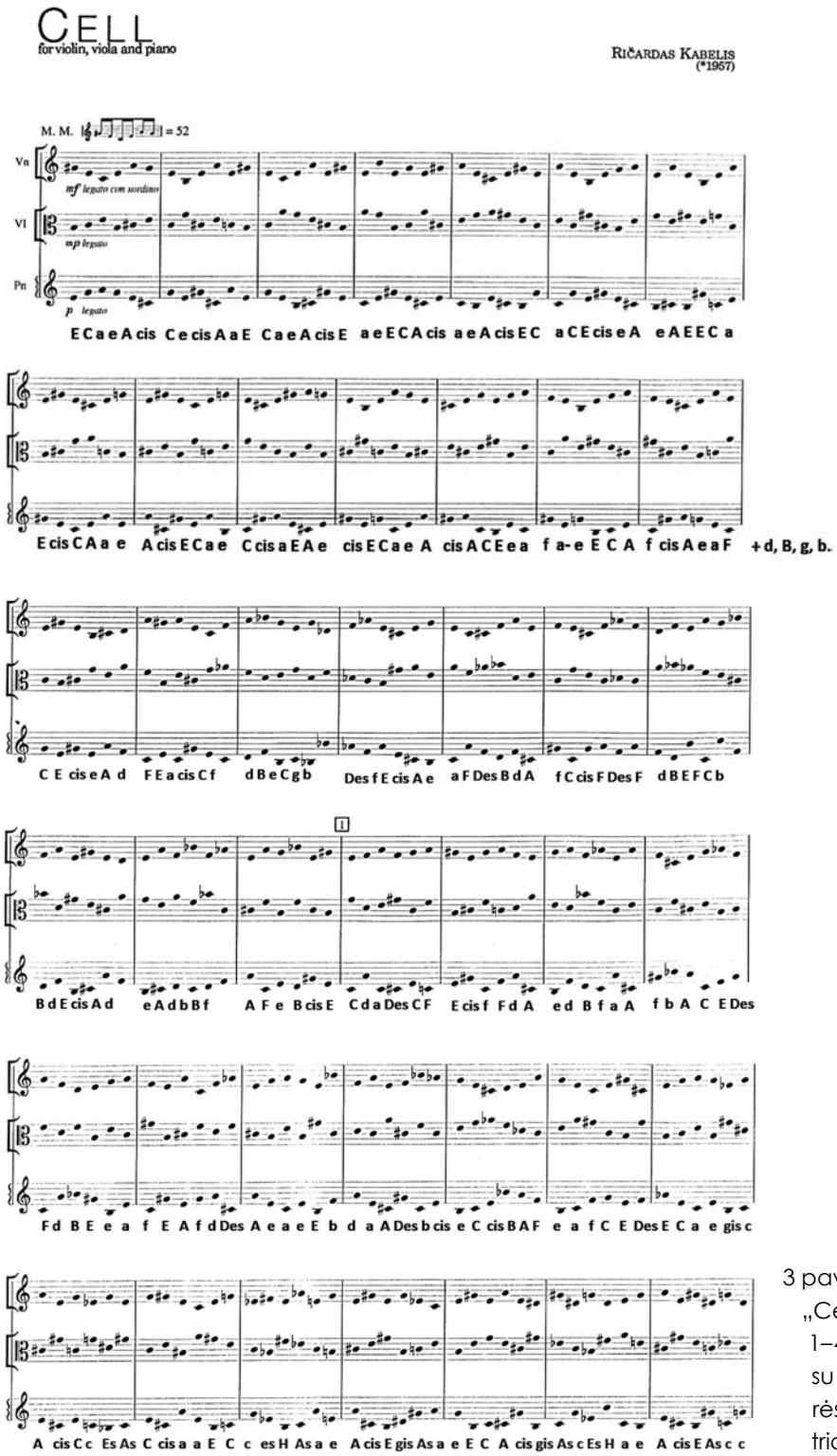
2 pav. LP ciklas (dar vadinamas heksatoniniu), pasižymintis nuosekliausia balsavada

Tokia lietuvių kompozitorių kompozicija, sudaryta vien tik iš triadų, besikaitaliojančių tarsi atsitiktine tvarka, yra Ričardo Kabelio (g. 1957) trio „Cell" (1992) smuikui, violončelei ir fortepijonui. Šio veikalo harmoninėje vertikalėje skamba vien tik triados, tačiau jungimo (transformacijų) metu jos nuolat perstatomos. Taip nutinka todėl, kad kompozitoriaus „balsavados sprendimą lėmė „garso nekartojimo balse" principas, kuriuo siekta ir tembrų persipynimo"[5]. Iš čia kylanti „šuoliuojanti" balsavada nesutampa su siekiama neorymaniška balsavados parsimonija, kurioje triados išlaikytų bendrą toną viename balse, o kiti balsai judėtų nuosekliai.

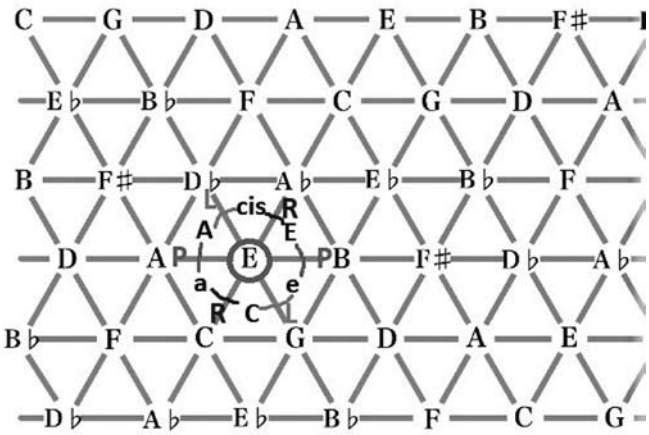
Svarbu ir tai, kad greitas harmonijų pasikeitimas atskiria šią muziką nuo triadinės vėlyvojo romantizmo ar Renesanso muzikos. R. Kabelio kompozicijoje triados keičiasi tokiu tempu (6 triados tetrunka 52 sekundes), kad nespėja sukelti konotacijų, klausytojas nepajėgia užfiksuoti šių harmonijos poslinkių, tad šis nuolatinis triadų kaitaliojimasis praranda savo harmoninių vingių konotacijas ir virsta tam tikra atmosfera, būsena. Panašiu pavyzdžiu gali būti ir Ryčio Mažulio „Čiauškanti mašina" (1986) bei „Grynojo proto klavyras" (1994) ar Philipo Glasso „Spaceship" scena iš operos „Einstein on the Beach" (1975).

Kūrinio pradžioje randame besikaitaliojančių šešių triadų grupę – *E, e, C, c#, A, a*. Pažymėtina, kad visos jos dalijasi bendru tonu *mi*. Išdėsčius šias šešias triadas į seką taip, kad tarpusavyje jos jungtųsi minimalia balsavada: *C–a–A–c#–E–e* (*C*), ir sužymėjus NRT operacijas tarp triadų: *C* į *a* transformuoja Relative (R) operacija, tuomet *a* į *A* transformuoja Parallel operacija (P), ir t. t., matyti, jog iš tiesų šis šešių triadų setas yra vadinamoji trinario generatoriaus LPR kilpa, aprašyta Cohno (1997: 44). Kaip teigia Cohnas, „svarbus šių kilpų bruožas yra tas, kad šešios triados dalijasi viena aukščio klase (tonu)" (ibid.: 44), t. y. šešios triados sukasi apie vieną ašį. LPR generatorius, pritaikytas du kartus iš eilės (LPRLPR), sugrąžina į pirmąją triadą, uždarydamas kilpą / ciklą (angl. *loop*).

5 Iš asmeninio susirašinėjimo su R. Kabeliu, 2018 12 11.

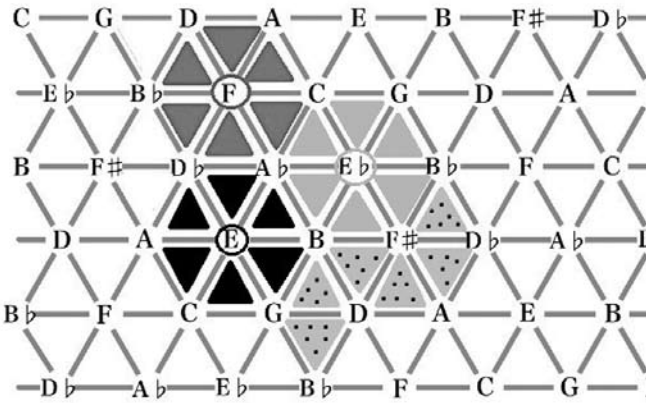


3 pav. R. Kabelis, „Cell“ (1992), 1–42 t. partitūra su darbo autorės sužymėtomis triadomis



4 pav. LPR kilpa aplink *E* toną tonų tinkle (Tonnetz). Žiūkaitės schema

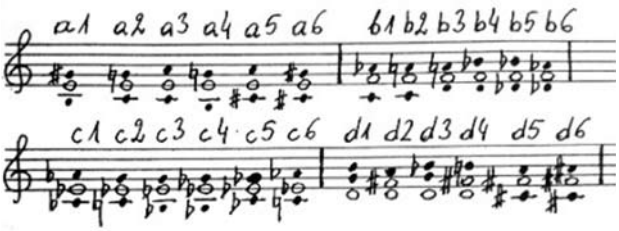
Taigi R. Kabelio kompozicija „Cell“ (Ląstelė) pradedama besikaitaliojančiais LPR kilpos apie *E* ašį (*mi*) nariais. Po kurio laiko palaipsniui įvedamos triados iš kitų grupių, t. y. iš trinario generatoriaus kilpos apie *F* ašį, kur šešios triados dalijasi bendru *fa* garsu (5 pav. pažymėta tamsiai pilka spalva). Dar vėliau ši grupė atsitraukia ir įvedama trečioji LPR kilpos grupė apie *mi bemol* ašį (pažymėta šviesiai pilka spalva). Taigi triadų laukas plečiasi nuo pradinio *E* centro į abi puses po pustonį. Galiausiai pasirodo likusios triados (5 pav. pažymėtos taškuotai), jas vienija arba *D*, arba *Fis* tonas. Taip išsemiamas visas 24 triadų laukas, tačiau pirmoji *E* ašies grupė skamba visą laiką. Galime sakyti, kad kitos grupės sąveikauja su pradine *E* ašies grupe, tad ši grupė tampa viso kūrinio ašimi (interpretuojant iš tonacinės muzikos perspektyvos, tai galėtų būti prilyginama pseudotonikai, valdančiam, generuojančiam pseudocentrui).



5 pav. Visos LPR kilpos R. Kabelio kūrinyje „Cell“: aplink *E* (juoda), *F* (tamsiai pilka), *E♭* (šviesiai pilka), *D/Fis* (taškuota). Žiūkaitės schema

Taigi iš pirmo žvilgsnio atsitiktinis triadų kaitaliojimas gali būti sisteminamas į LPR kilpas. Toks triadų grupavimas patvirtinamas ir taikant setų analizę[6]. Remiantis Audronės Jurkėnaitės seto analizės duomenimis, triadas akivaizdžiai jungia vienas bendras išlaikomas tonas: a grupėje pastovus *e* tonas, b grupėje – *f*, c grupėje – *es*, d grupėje vienas arba du tonai – *d* ir *fis*.

Jos pavyzdyje setai (triados) išdėstyti nuoseklaus jungimo tvarka (NRT parsimoniška balsavada išlaikant vieną arba du nepakitusius triados tonus).



a1: [4, 8, 11]	b1: [5, 8, 0]	c1: [8, 11, 3]	d1: [7, 11, 2]
a2: [0, 4, 7]	b2: [5, 9, 0]	c2: [0, 3, 7]	d2: [2, 6, 9]
a3: [9, 0, 4]	b3: [2, 5, 9]	c3: [3, 7, 10]	d3: [7, 10, 2]
a4: [4, 7, 11]	b4: [10, 2, 5]	c4: [3, 6, 10]	d4: [11, 2, 6]
a5: [9, 1, 4]	b5: [10, 1, 5]	c5: [11, 3, 6]	d5: [6, 9, 1]
a6: [1, 4, 8]	b6: [1, 5, 8]	c6: [8, 0, 3]	d6: [6, 10, 1]

6 pav. R. Kabelio „Cell“ seto 3–11 formos (Jurkėnaitė 1996: 56)

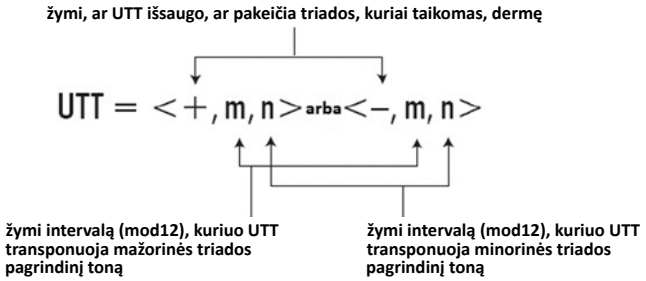
Įdomiausia tai, kad R. Kabelis nebuvo susipažinęs su neorymaniška teorija ir LPR kilpų struktūra: R. Cohno straipsnis apie trinarių generatorių kilpas pasirodė tik 1997 m., o kūrinys parašytas 1992 metais. Vis dėlto kūrinyje akivaizdūs algoritmo bruožai, nors kompozitorius seką sudarinėjo „remdamasis trigarsių ir jų apvertimų melodiniu jungimu ir improvizuotai perstatinėdamas balsus“[7], ir nors atrodo neįtikėtina, visuma yra sistemiška. Tai parodo trigarsių nefunkcinio jungimo variantų cikliškumą ir dvylikos tonų harmoninės sistemos galimybių ribas. Nuo centrinio *E* tono (*mi*) abiem kryptimis įmanoma išsiplėsti tik iki d2 intervalo, nes, ašiniams tonams plečiantis dar toliau, triados grįžtų į tuos pačius ciklus, imtų kartotis, tercija jau priklausytų tam pačiam ciklui, pvz., *G* būtų toje pačioje grupėje (cikle, būtų ekvivalentiška) su *E* ir pan. Tai diktuoja vidinė triados intervalinė struktūra.

6 Kūrinį sudarančios triados verčiamos aukščių klasių setais.
7 Iš asmeninio susirašinėjimo su R. Kabeliu, 2018 12 11.

Tad nors kompozitorius balsavadą rinkosi improvizuodamas, intuityviai, remdamasis melodine balsavada, visuma vis tiek stulbinamai sistemiška. Toks sistemos projektinis poveikis komponavimo procesui matomas visoje Kabelio kūryboje, kurioje priimami vien racionalūs sprendimai. NRT analizuojamą triadų sisteminės balsavados potencialą kompozitorius intuityviai pajuto anksčiau, nei jį aprašė teoretikai. „Pastebėjau, kad pasitelkiant nuoseklią balsavadą atsiveria daug netikėtų, funkcinei harmonijai nepriimtinų, jungimo būdų. Gali jungtis tolimos „tonacijos", taip sukuriant kitokios (ne funkcinės) muzikos tėkmės įspūdį" (Janušaitė-Vanagienė 2018: 42), todėl balsavada kūrinyje tampa svarbiausiu harmoniją formuojančiu veiksniu.

J. Hooko unifikuotos triadinės transformacijos (UTT)

Dar viena transformacijų formalizavimo sistema yra Juliano Hooko veikale *Uniform Triadic Transformations* (2002 m.) pristatytos unifikuotos triadinės transformacijos (angl. *Uniform Triadic Transformation* – UTT). Tai paprasta algebrinė struktūra, kurioje transformacija aprašoma trijų komponentų formule, nurodančia du kaitos parametrus: dermę ir atstumą tarp triadų pagrindinių tonų.

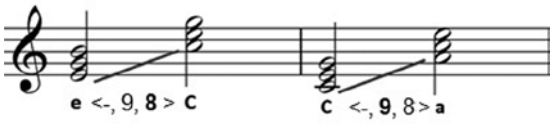


7 pav. UTT formulės sudedamųjų dalių paaiškinimas

Pliuso arba minuso ženklas žymi, ar dermė kinta (-), ar išlieka tokia pati (+). Pirmasis skaitmuo nurodo, keliais pustoniais aukštyn transponuojamas akordo pagrindinis tonas (triados pagrindinio pavidalo apatinės tercijos apatinis tonas), jei transformacija taikoma mažorinei triadai, o antrasis skaitmuo – jei minorinei.

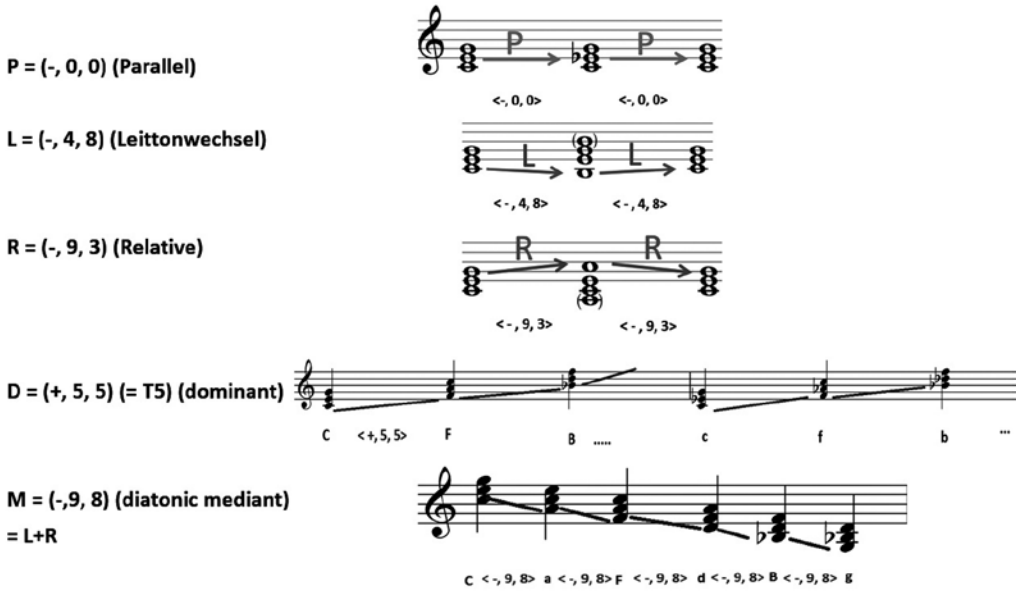
Pavyzdžiui, pritaikykime *e* minorinei triadai transformaciją <-, 9, 8>. Kadangi tai minorinė triada, pagrindinį jos toną *mi* transponuojame aštuoniais pustoniais aukštyn (pagal antrąjį formulės skaitmenį). Gauname garsą *do*. Vadinasi, rezultatas bus triada,

kurios pagrindinis tonas yra *do*. Kadangi minuso ženklas nurodo kintančią dermę, vadinasi, atlikę *e* minorinės triados transformaciją <-, 9, 8>, gauname *C* mažorinę triadą (*do–mi–sol*). Pritaikę tą pačią transformaciją mažorinei triadai, pagrindinį jos toną transponuosime aukštyn nebe aštuoniais, o devyniais pustoniais (jei pradinė triada yra mažorinė, transformacija atliekama pagal pirmąjį skaitmenį). Pvz., pritaikę <-, 9, 8> *C* triadai, gautume *a* minorinę triadą, kurios pagrindinis tonas yra *la*, t. y. *la–do–mi*).



8 pav. UTT formulės <-, 9, 8> pritaikymas minorinei ir mažorinei triadai

Iš šio pavyzdžio matyti, kad, skirtingai nei L, P ir R operacijų atveju, kurias pritaikius dukart iš eilės grįžtama į pirminę triadą, du kartus pritaikius tą pačią UTT, į pradinę triadą grįžtama ne visada. Tai suteikia galimybę tai pačiai transformacijai sugeneruoti ilgesnes sekas. Pateikiame keletą pagrindinių triadų operacijų, išreikštų per UTT (pagal Hook 2002):



9 pav. Keletas pagrindinių triadų operacijų, išreikštų per UTT. Dvi apatinės operacijos, pritaikytos dukart iš eilės, sugeneruoja ilgesnes sekas (pagal Hook 2002 sudarė Žiūkaitė)

Tyrinėdamas triadų transformacijas Hookas iš viso išskiria net 288 įmanomus UTT atvejus (Hook 2002: 59). Redukcijos ir sisteminimo požiūriu galima daryti tam tikras analogijas su Hauerio tropais ar Forte'o setų lentele.

UTT sistemos formalizmas leidžia generalizuoti ir supaprastinti triadų transformacijų teoriją, tad gali praversti tiek analizėje, tiek kompozicijoje. UTT gali pateikti kitokius analizės rezultatus nei neorymaniška analizė, ilgesnę kūrinio padalą išreikšdamas viena trumpa formule. Kūryboje ši sistema gali padėti sugeneruoti triadų sekas ir ciklus.

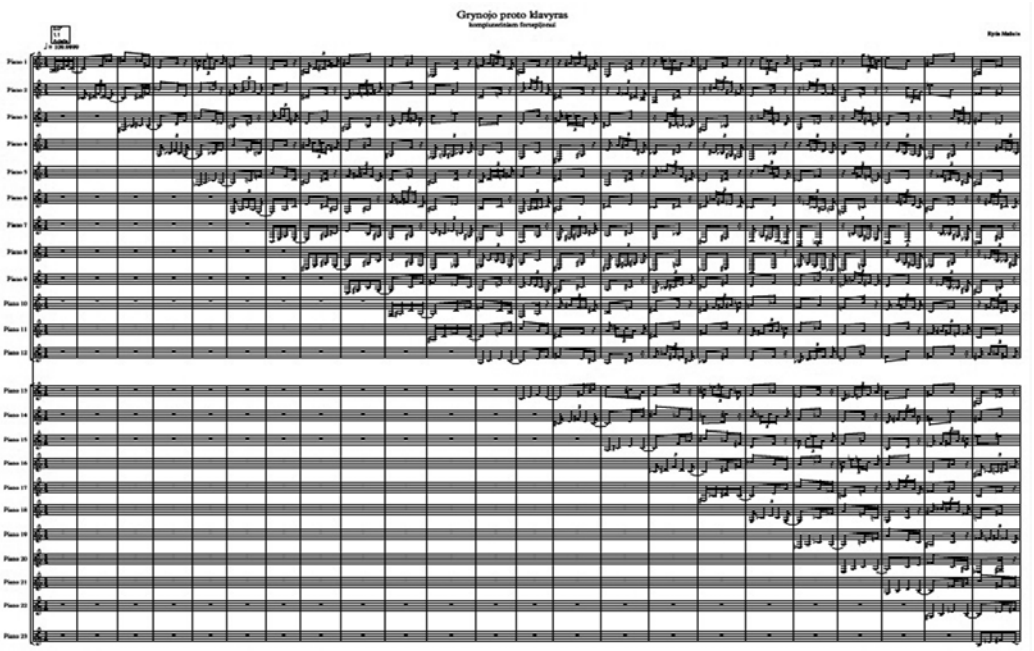
Lyginant NRT P, L ir R operacijas su Hooko siūlomomis UTT, svarbu pažymėti, kad Hooko unifikuotos triadinės transformacijos ignoruoja parsimoniją ir atstumą tarp triadų tonų, kitaip tariant, nuoseklią balsavadą. Transformacija išreiškiama per intervalą, susidarantį tarp triadų pagrindinių tonų (angl. *root-interval*). Tai galėtų būti priešpriešinama bendrų tonų ir nuoseklios balsavados aspektui, laikomam pagrindine NRT vertybe.

Pažymėtina, kad užrašyti tas pačias sekas NRT P, L ir R operacijomis būtų sudėtingiau, pvz., Hooko (Hook 2002: 90) pateikta triadų seka *H–e–Fis–h–Cis*... iš Beethoveno styginių kvarteto op. 18 Nr. 6, IV dalies 20–28 taktų telpa į vieną trumpą UTT formulę <-, 5, 2>, o štai slinkčiai *H–e* aprašyti reikėtų jau trijų NRT operacijų (PLR), slinkčiai nuo *e* iki *Fis* – net penkių operacijų (LPRPR), nes tai labai tolimos triados (šis ryšys vadinamas *Tonnetz*'o poliumi).

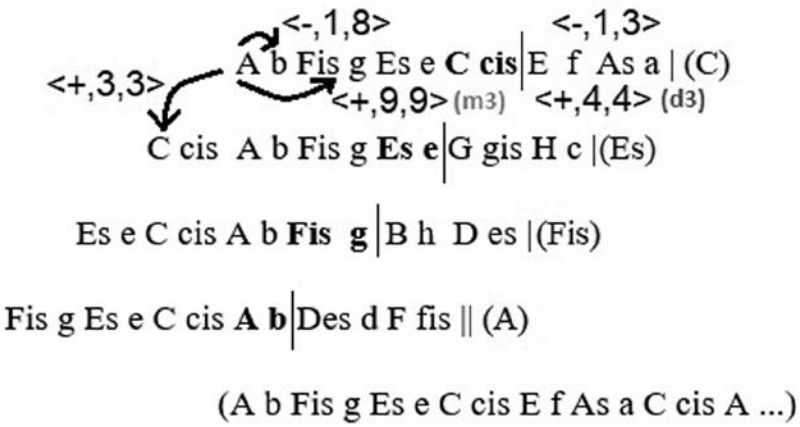
Unifikuotų triadinių transformacijų teorijos pranašumą demonstruoja R. Mažulio (g. 1961) kūrinio „Grynojo proto klavyras" (1994) analizė – jame sukasi mažorinių ir minorinių triadų begalinė seka, grojama 48 kompiuterinių fortepijonų, įstojančių kanono principu. Greitu kūrinio tempu kas taktą suskamba vis nauja triada.

Kūrinys pradedamas tokia triadų seka: *A–b–Fis–g–Es–e–C–cis–E–f–As–a*.

Pirmosios septynios transformacijos tarp triadų gali būti aprašomos UTT formule <-, 1, 8> (dermė kinta, mažorinė triada į minorinę transformuojama tik vienu pustoniu, minorinė į mažorinę – aštuoniais pustoniais). Taigi ši formulė pritaikoma septynis kartus. Pasiekę *cis* ir pritaikę ją dar kartą, grįžtume į *A* ir ciklas užsidarytų, tačiau kūrinio seka pakrypsta kitaip: pritaikoma transformacija <-, 1, 3>, sudaranti antrąją grandies pusę, ir po penkių žingsnių, kai pasiekiamas *cis* (ciklas išeikvojamas), transformacija vėl pakeičiama į <-, 1, 8> (2-os schemos antra eilutė) ir ciklas kartojamas. Taigi kūrinio triadų kaitos algoritmą būtų galima užrašyti formule (<-, 1, 8> *7 + <-, 1, 3> *5) *4. Šią formulę pritaikius keturis kartus, išsemiamos visos 24 triados, vėl pradedama nuo *A*. Per šį laikotarpį palaipsniui suskamba visi 48 fortepijonai, pasibaigia pirmoji padala ir procesas kartojamas nuo pradžių.



10 pav. R. Mažulio „Grynojo proto klavyro“ pradžios fragmentas



2 schema. R. Mažulio „Grynojo proto klavyro“ triadų sekos schema su UTT transformacijomis

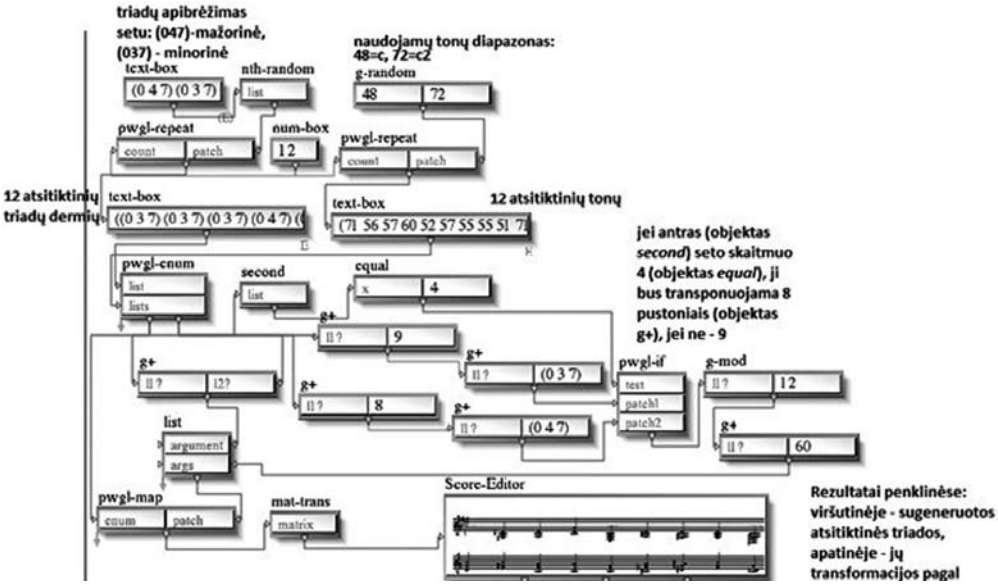
Panagrinėję šių triadinių sekų ryšius aukštesniu lygmeniu ir pažvelgę į transformacijas tarp kas antros triados, matome, kad vieną eilutę sudaro dvi pusės: pirmoje pusėje judama mažųjų tercijų, dalijančių oktavą į keturias dalis, žingsniais žemyn *A–Fis–Es–C*, tarp jų transformacija <+, 9, 9>; tuomet pasiekus *C*, kitoje pusėje kylama didžiųjų tercijų, dalijančių oktavą į tris dalis, žingsniais *C–E–As*, transformacija <+, 4, 4>. Taigi slinkties algoritmas čia yra trys žingsniai žemyn mažosiomis tercijomis ir trys aukštyn didžiosiomis. Žvelgdami į transformacijas makrolygmeniu matome, kad keturios grandys (eilutės 2-oje schemoje), kurių pradinės triados yra *A*, *C*, *Es*, *Fis*, santykiauja mažosios tercijos žingsniais aukštyn, UTT formulė <+, 3, 3> (2-osios schemos kairėje). Čia būtina pažymėti, kad išties tai ta pati transformacija mažosios tercijos žingsniais, tik kita kryptimi, todėl vietoj skaičiaus 9 UTT formulėje yra skaičius 3. Taigi nors seka tokia pati, skirtingas UTT užrašymas leidžia išskirti jos kryptį.

Analizė atskleidė, kaip vos kelios triadinės transformacijos, išreikštos Hooko UTT formulėmis, pagrindžia ištisą kūrinio struktūrą. UTT analizė padėjo atrasti visą kūrinį apimančią struktūrą, algoritmą, judant nuo mikro- iki makroryšių.

Prekompozicinės muzikinės medžiagos analizė ir generavimas PWGL programa

Triadinių transformacijų algoritmizavimas neišvengiamai nurodo šių struktūrų generavimo kompiuteriu galimybę. Prekompozicinės medžiagos generavimą ir analizę galima atlikti tokiomis programomis kaip PWGL ar OpenMusic. Tai – vizuali programavimo aplinka, skirta komponavimui kompiuteriu (angl. *computer-aided composition*) ir garso sintezei.

PWGL ir OpenMusic (OM) naudoja Lisp programavimo kalbą ir integruoja keletą programavimo paradigmų (pvz., grįstų funkcijomis ar taisyklėmis) su vizualia duomenų reprezentacija. Vizualios programos sukuriamos surenkant ir sujungiant ikonas, kurios vaizduoja funkcijas ir duomenų struktūras, t. y. įvedant muzikinius duomenis skaičių išraiška ir nurodant šių duomenų apdorojimo procesą. Tokios kompiuterinės programos gali būti naudojamos sprendžiant plataus spektro komponavimo uždavinius, tokius kaip darbas su setais, virštonių serijomis, akordų, melodijų ir ritmo generavimas, procesualumas. Jos gali praversti serializmo, spektralizmo technikoje (OpenMusic plačiai naudojo spektralistas Tristanas Murailas), stochastinėje ir algoritminėje kompozicijoje. Šios programos paspartina komponavimo procesus, prekompozicinės muzikinės medžiagos apdorojimą. Be to, muzikinio proceso idėjos formalizavimas gali lemti naujų muzikinių idėjų plėtojimą.



11 pav. PWGL programos langas su triadų atsitiktinio generavimo ir transformavimo sistema

Atsitiktinis triadų generavimas PWGL programa ir jų modifikavimas pagal duotus parametrus pateiktas 11-ame paveiksle. Triados aprašomos skaitine išraiška nurodant naudojamų tonų lauką bei triadą sudarančius intervalus, joms taikomi procesai perteikiami vizualia programavimo kalba.

PWGL programoje sudarytas generatorius atpažįsta triados dermę ir atitinkamai ją modifikuoja pagal UTT formulę <-, 9, 8>. (Jei triada yra mažorinė, ji transponuojama devyniais pustoniais (į viršų), jei minorinė – aštuoniais.) Taigi transponavimo operacija priklauso nuo triadų dermės. Galutinis rezultatas – triados ne tik transponuojamos, pakeičiama ir jų dermė (jei buvo mažorinė, pakeičiama į minorinę ir t. t.).

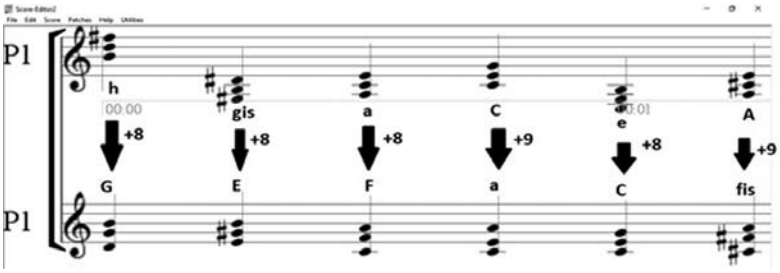
Iš dvylikos pradinių tonų, atsitiktinai parinktų (objektas *g-random*) dviejų oktavų (c–C^2) diapazone[8], atsitiktinai (objektas *nth-random*) sugeneruotos mažorinės ir minorinės triados aprašomos intervalais: jei minorinė – 0, 3, 7, jei mažorinė – 0, 4, 7 (11 pav.)[9].

8 *C* (mažosios oktavos *do*), kurios skaičius MIDI protokole yra 48, o C^2 (antrosios oktavos *do*), kurios skaičius MIDI protokole yra 72.

9 Formalizuojant akordai matematiškai yra apibrėžiami aukščių klasėmis ir tarp jų susidarančiais moduliniais intervalais (intervalų klasėmis, kai m2 = 1, d2 = 2, m3 = 3, d3 = 4, g4 = 5, tritonis = 6) (Wright 2009: 33–34). Mažorinė triada yra apibrėžiama aukščių klasių setu (0, 4, 7) ir moduliniais intervalais (4, 3, 5) – tai reiškia, kad tarp triados pagrindinio tono ir tercijos yra d3 intervalas, tarp tercijos ir kvintos yra m3 intervalas, o tarp kvintos ir pagrindinio tono – kvartos intervalas. Bet kuris iš akordo tonų gali būti pakeistas ar / ir dubliuotas oktavos intervalu.

Tuomet objektas *pwgl-if* tikrina visų gaunamų triadų antrą intervalą, pagal tai atpažįsta jų dermę (objektai *second* ir *equal*) ir atitinkamai triadas modifikuoja. Priklausomai nuo antrojo intervalo (3 minore, 4 mažore) triados transponuojamos devyniais pustoniais aukštyn, jei triada mažorinė, ir aštuoniais – jei minorinė. Pakeičiama ir triados dermė: mažorinė triada perskaičiuojama į minorinę ir atvirkščiai (objektas *g+*). Gauti rezultatai rodomi *Score-Editor* lange. Viršutinėje penklinėje rodomos atsitiktinai sugeneruotos triados, o apatinėje – jų transformacijos (kiekvienos triados transformuota pora yra jos apačioje).

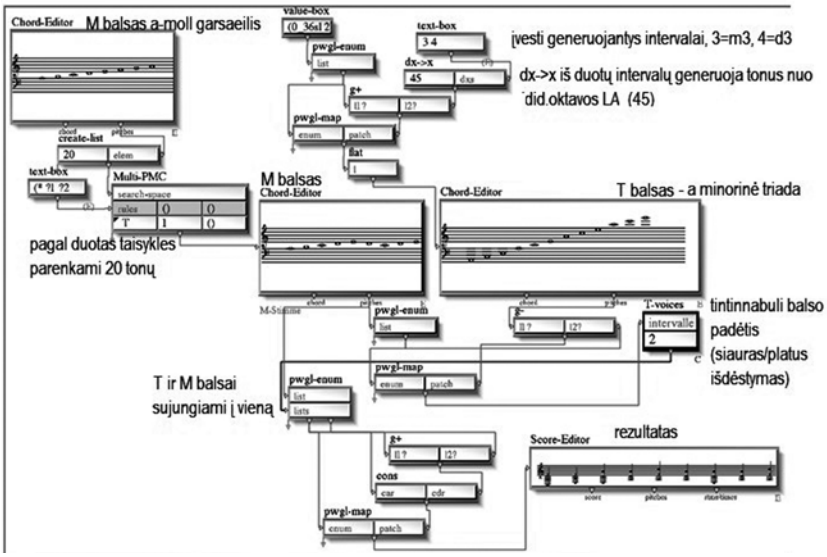
Padidinę rezultatą *Score-Editor* lange (12 pav.) matome, kad visos triados buvo transponuotos pagal jų dermę bei iš mažoro paverstos minoru ir atvirkščiai. Kaskart „atnaujinus" (*evaluate* komanda) šį langą su akordais, atsiras vis kitos triados. (Nors transponuojama visada aukštyn, programa triados tonus perkelia oktava aukščiau ar žemiau, kad garsai liktų pirmojoje oktavoje, todėl triados yra įvairiai apverstos ir to reikėtų nepaisyti.)



12 pav. PWGL programos *Score-Editor* langas su triadų generavimo / transformavimo rezultatais

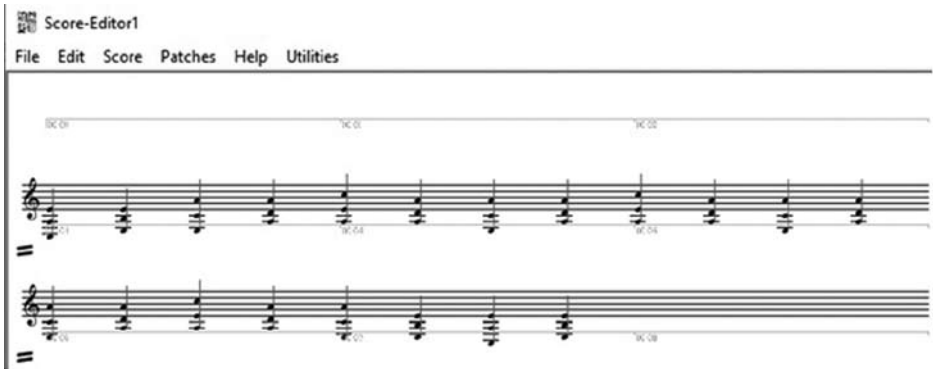
Toje pačioje PWGL programoje galima simuliuoti Arvo Pärto *tintinnabuli* stilių, kuriame, kaip pažymėjo E. Tokun, veikia algoritminiai procesai. 13 paveiksle pateiktas tokio programavimo *tintinnabuli* stiliumi kodas. Kairiajame kampe įvesta a-moll gama – *tintinnabuli* M-balsas. Algoritmas Multi-PMC pagal duotas taisykles (du tonai nekartojami iš eilės; tonai išdėstyti sekundos intervalais) iš pradinio a-moll garsaeilio elementų sudaro 20 tonų seriją.

T balsas, kuris sudaromas iš triados tonų, sugeneruojamas dešinėje pusėje. Objektas Dx -> x generuoja tonų seką iš duotų intervalų ir *text-box* lange esančius intervalus kaskart prideda prie kiekvienos *la* natos, pradedant nuo didžiosios oktavos *la* (45 pagal MIDI protokolą).



13 pav. PWGL programos langas, iliustruojantis A. Pärto *tintinnabuli* stilių imituojančią muzikinę struktūrą (autorius – Achim Bornhöft)

T voices programos langas išskirsto duotus triados garsus į du balsus, todėl, T balsui apsupus viduryje esantį M balsą, gauname tribalsius akordus.



14 pav. PWGL programos *Score-Editor* langas su triadų generavimo / transformavimo rezultatais

Rezultato (*Score-Editor*) lange matome 20 tribalsių akordų, kurių vidurinis balsas yra kairėje sugeneruota melodija (M balsas), o kraštiniai balsai sudaryti iš *a* minorinės triados tonų (T balso).

Apibendrinus galima teigti, kad tiek neorymaniška, tiek unifikuotų triadinių transformacijų teorija yra svarbūs įrankiai, pagrindžiantys triados egzistavimą XXI a. kompozicijose. Komponavimo procese jų pagrindu sukurti metodai gali padėti sugeneruoti prekompozicinę triadų struktūrų medžiagą, neparemtą tradiciniais funkcinės harmonijos dėsniais. Kiekvienas kompozitorius, siekdamas meninio rezultato, privalo individualizuoti NRT principus, nes šios teorijos tėra trigarsės medžiagos generavimo įrankis. Kabelio kūrinio analizė rodo, kad triadų perstatymo veiksmai, panašiai kaip ir serijinėje technikoje, yra baigtiniai ir riboti. Nefunkcinės harmonijos kontekste triados nesvetimos ir lietuvių kompozitorių kūryboje, tačiau tai nėra sąmoninga NRT teorijos praktika. Svarbu pabrėžti, kad tiek Kabelio, tiek Mažulio triadų sekas algoritmizuojantys kūriniai buvo parašyti anksčiau, nei paskelbta neorymaniška teorija, tad kompozitoriai dar nebuvo susipažinę su teoriniais trigarsių algoritmiškumo apibrėžimais, jie sistemines trigarsių sekų savybes atrado intuityviai.

Šios teorijos keičia ne vien komponavimo procesą, bet ir analizės techniką (metodus). Kadangi triada yra archetipas, tam tikra muzikinė „konstanta“, jos transformacijas / sekas palanku užrašyti formulėmis (kaip triadų ryšiai ir plėtotė gali būti suvedami į trumpą, bet talpią formulę, atskleidė atliktos analizės), o pasitelkus kompiuterines programas – ir greitai atlikti.

Įteikta 2019 11 16
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA

Cohn, R. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their 'Tonnetz' Representations. *Journal of Music Theory*, 1997, Vol. 41, Nr. 1, p. 1–66.

Cook, R. Parsimony and Extravagance. *Journal of Music Theory*, 2005, Vol. 49, Nr. 1, p. 109–140.

Hook, J. Uniform Triadic Transformations. *Journal of Music Theory*, 2002, Vol. 46, No. 1/2, p. 57–126.

Janušaitė, A. *Makrointervalinės sistemos šiuolaikinėje muzikos kompozicijoje*. Magistro darbas. Vadovė G. Daunoravičienė. Vilnius: LMTA, 2018.

Jurkėnaitė, Audronė. *Teoriniai ir praktiniai seto analizės aspektai*. Bakalauro darbas. Vadovė G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1996.

Mason, L. Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician. Magistro darbas. University of Tennessee, 2013. Prieiga per internetą: http://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/1646

Morris, R. *Composition with Pitch-Classes*. New Haven London: Yale University Press, 1987, p. 3.

Roeder, J. Transformational Aspects of Arvo Pärt's Tintinnabuli Music. *Journal of Music Theory*, 2011, Vol. 55, No. 1, p. 1–41.

Scotto, C. A Hybrid Compositional System: Pitch-Class Composition with Tonal Syntax. *Perspectives of New Music*, 2000, Vol. 38, No. 1, p. 169–222.

Shenton, A. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Tokun, E. Formal algorithms of tintinnabuli in Arvo Pärt's music. *In memory of Yevgeny Vladimirovich Nazaikinsky.* Moscow: Moscow Conservatory Publishing House, 2011. Prieiga per internetą: https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/formal-algorithms-of-tintinnabuli-in-arvo-parts-music/

Wright, D. *Mathematics and Music.* American Mathematical Society, 2009, p. 33–34. Prieiga per internetą: www.math.wustl.edu/~wright/Math109/00Book.pdf

The algorithmisation of triadic progressions

SUMMARY. The line of development of post-tonal 20th–21st-century music "points to the steady algorithmisation of sonic processes" (Tokun 2011). Important tools to analyse the consonant major-minor triad in the context of such music are Neo-Riemannian theory, which deals with non-functional, voice-leading based triadic relations and Uniform Triadic Transformations (UTT), the simple algebraic framework, proposed by Julian Hook. These theories help to formalise non-functional triadic relations and discover that "triads are not only ideal acoustic objects, but also ideal mathematical objects: the potential of consonant triads to engage in stepwise voice-leading is a function of their group-theoretic properties as equally tempered entities" (Cohn 1997).

Some pieces of Lithuanian composers Ričardas Kabelis and Rytis Mažulis are good examples of the usage of a triad in contemporary composing techniques. After applying NRT and UTT analysis, the harmonic processes of Kabelis' piece "Cell" and Mažulis' piece "Clavier of Pure Reason" were expressed in a short algebraic formulas. UTT-based triadic transformations and *tintinnabuli* style can also be generated in PWGL, a visual programming language specialising in computer aided composition.

KEYWORDS:
triad, voice-leading, neo-Riemannian theory, Uniform Triadic Transformations (UTT), Ričardas Kabelis, Rytis Mažulis, algorithmic composition, computer-aided composition.

ISSN 2351-4744

Vytenis GURSTIS
Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Somatikos teorijų ir praktikų taikymo fleitininkams perspektyvos

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
fleita, somatika, kūno ir proto praktika, *body mapping*, Alexanderio technika, Feldenkraiso metodas, kvėpavimas, laikysena.

ANOTACIJA. Straipsnyje aptariami XIX–XX a. sankirtoje paplitę kūno valdymo metodai, šiuolaikinių somatikos teorijų formavimasis, jų ryšys su įvairiomis disciplinomis, skirtinga mentaline praktika, taip pat terapija, technika. Siekiama atskleisti nuodugnaus, sisteminio supratimo apie kūno dalių sąveiką ir balansą poreikį ir būtinybę, sąlygotus nesimetriškos fleitininko kūno laikysenos. Analizuojamos kelios itin svarbios fleitininkų problemos, susijusios su kvėpavimu ir stovėsenos balansu, siūlomi būdai, kaip jas spręsti remiantis somatikos teorijų ir praktikos principais. Straipsnis papildo negausią literatūrą šiais klausimais lietuvių kalba.

Įvadas į problematiką

Kūno veikimo principai žmoniją domino nuo seno. Praeities filosofai, dvasininkai ir medikai traktatuose visada pabrėždavo žmogiškosios egzistencijos dvilypumą – sąsajas tarp vidaus ir išorės, sielos ir kūno. Sielos sąvoka filosofijoje, psichologijoje ir teologijoje dažniausiai vartojama žmogaus nematerialaus prado – vidinio pasaulio, minčių bei jausmų – unikalumui apibūdinti. Mokslo revoliucijos, apšvietos amžiuje šie atributai buvo priskirti protui, jam suteikiant prioritetą, tačiau proto įtaka kūnui ir judėjimui vis dar liko mistifikuota. Iš Rytų filosofijos kilo daug įvairios kūno ir proto ryšį liudijančios praktikos – jau prieš mūsų erą gyvavusi jogos disciplina, kovos menai, meditacija. Vėliau jų pagrindu XIX–XX a. pradėjo formuotis naujos koncepcijos – Alexanderio technika, Feldenkraiso ir Hannos metodai, pilatesas, *body mapping*, ideokinezė ir daug kitų. Psichoanalitikų, neurologų ir kitų mokslininkų darbai, didėjantis informacijos prieinamumas mūsų laikais skatina dar spartesnį įvairių naujų metodų bei technikos formavimąsi. Fiziologijos, medicinos, biomechanikos, neuropsichologijos atradimai dienos šviesą dažnai išvysta ne kaip sausos mokslinės teorijos, o kaip praktiškai pritaikomi kasdieniai patarimai, kurie atskleidžia ne tik optimalius kūno veikimo principus ir mąstymo įtaką fiziologijai, tačiau ir prevencines priemones, padedančias išvengti fizinio diskomforto, traumų, ligų.

Siekdami geresnių rezultatų, šia praktika pradėjo domėtis įvairių sričių profesionalai: medikai, psichologai, sportininkai, šokėjai ir muzikantai. Pastarieji dažnai yra vadinami „mažųjų raumenų atletais", o kūno valdymo reikšmė dainuojant ar grojant pučiamaisiais instrumentais ne tik padidėja, bet tampa vienu iš pagrindinių veiksnių siekiant aukšto meninio rezultato. Išsamus kūno valdymo teorijų ir metodų pažinimas bei nuoseklus praktinis taikymas gali teigiamai paveikti muzikos atlikimo procesą, padėti laiku pastebėti judesių ir įpročių netikslumus, juos išanalizuoti ir priimti teisingus sprendimus. Atlikėjo kūno veikimo pažinimas padeda muzikantui suprasti, pajausti ir maksimaliai išnaudoti individualias savo kūno ir proto galimybes, išvengti ar atsikratyti klaidingų, neefektyvių įgūdžių.

Šių dienų socialinė bei kultūrinė aplinka daro didžiulę įtaką muzikantams keliamiems reikalavimams. Natūralu, jog kyla susidomėjimas mentaline, medicinine ir kita tarpdisciplinine praktika – atlikėjai ieško būdų visapusiškai tobulėti, optimaliai valdyti savo kūną, kad išvengtų profesinių ligų. Fleitininkų ir pedagogų, atlikimo psichologų ir mokslininkų dėmesį problemoms, su kuriomis susiduria profesionalai, liudija literatūros, tyrimų bei mokymų gausa. Fleitininkų metodinėse knygose (Debost 2002; Pearson 2006; Edmund-Davies 2008; Moratz 2010 ir kt.) iškelti raumenų ir skeleto balanso, minkštųjų audinių traumų, scenos baimės ir psichosomatinės gerovės, bendrosios fleitininkų sveikatos klausimai; tarptautinėse konferencijose, fleitininkų suvažiavimuose (BFS, NFA, Falaut ir kt.) nuolatos vedamos paskaitos, vyksta praktiniai užsiėmimai ir mokytojų kvalifikacijos tobulinimo kursai; fleitininkų žurnaluose *Pan*, *The Flute*, mokslinuose straipsniuose (Kenny et al. 2011; Lonsdale et al. 2014) ieškoma galimų problemų sprendimo būdų pasitelkiant naujausias žinias iš mokslo pasaulio.

Savo profesiniame kelyje šio straipsnio bendraautoris V. Gurstis išstudijavo ir pradėjo taikyti ne vieną kūno valdymo techniką ir praktiką. Nuolatos aktyviai konsultuotasi su medikais, sporto medicinos bei biomechanikos specialistais: autoriaus žinias pagilino ortopedai-podiatrai, chirurgai, fizioterapeutai, masažuotojai, judėjimo bei kvėpavimo technikos pedagogai; itin naudingos reguliarios asmeninės konsultacijos su fizioterapeutu Davidu Katzu ir Feldenkraiso metodo ekspertais – fleitininkais Patricia Morris ir Niallu O'Riordanu. Įgytos žinios leido teorinius konceptus ir jų aktualiausius niuansus pritaikyti grojimui fleita, analizuoti ir lyginti įvairių specialistų praktikoje naudojamus principus. Nesimetriškai fleitos laikymo pozicijai reikalingas nuodugnus, sisteminis supratimas apie kūno dalių sąveiką ir balansą – ne tik apie rankas, laikančias instrumentą (toli gražu ne taip patogiai ir natūraliai kaip klarnetą ar obojų), bet ir apie tai, kaip jos susijungia su pečiais ir nugara, per liemenį pereina į klubus bei dubenį, kuris susijungia su kojomis ir, galiausiai, per kelius ir kulkšnis pasiekia pėdas – gravitacijos atramos tašką.

Domėdamasis įvairiais kūno ir proto ryšį tiriančiais metodais, autorius vis dažniau literatūroje, mokymuose bei internetiniuose šaltiniuose aptikdavo somatikos sąvoką ir jos sinonimus – psichosomatika, somatopsichologija, psichofiziologija (gr. *psyhē* – „siela, dvasia“, *soma* – „kūnas“, *physis* – „gamta, gyvybė“). Iš jų tyrimui buvo pasirinktas plačiausias – somatikos – terminas.

Sąvoka „somatika“ savarankiškai buvo pradėta vartoti tik XX a. 8 dešimtmetyje. Filosofas Thomas Hanna (1928–1990, JAV) somatikos terminą sukūrė iš graikų kalbos žodžio *soma*, kuris, nors yra tiesiogiai verčiamas kaip „kūnas“, Hannos knygoje *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking* (1970: 35) buvo naujai interpretuotas kaip apibūdinantis „kūno pojūtį iš vidaus“. Knygos autorius siekė sukurti plačias konotacijas turintį apibrėžimą, jungiantį visus iki tol egzistavusių teorijų ir praktikos niuansus, susijusius su fiziniu ir mentaliniu kūno patyrimu bei jų tarpusavio ryšiais. Somatika tyrinėja pojūčius, kuriuos mes suvokiame ir jaučiame savo pačių viduje. Ši daugialypė ir plati sritis apima daug disciplinų: mediciną, fizioterapiją, kinesteziologiją, psichologiją, taip pat įvairią praktiką, techniką, mąstysenos ir kūno valdymo metodus – jogą, meditaciją, *Tai chi* ir kt. Somatika apibrėžtina ne kaip gydymas, o kaip saviedukacijos procesas, kuris būna skirtingas, nes iš įvairių metodų žmogus atranda sau tinkamiausią būdą tikslingai judėti be įtampos. Iš skirtingų požiūrio taškų analizuojamas kūno ir proto veikimas įvairioje somatikos praktikoje turi daugiau panašumų negu skirtumų, todėl natūralu, kad tokius daugialypius reiškinius analizuojančių metodologijų, technikų ir filosofijų labai daug.

Dvasinė sąmoningumo praktika	**Medicina**	**Psichologija**
Kovos menai	Fizioterapija	Psichoanalizė
Joga	Biomechanika	Neurologija
Meditacija	Kinesteziologija	Sąmonės ir pasąmonės dualizmo teorijos

Somatika

Mentalinė ir fizinė terapija	**Judėjimo ir sąmoningumo technika**
Pilatesas	Alexanderio technika
Ideokinezė	Feldenkraiso metodas
Kineziterapija, masažas	Hannos metodas
Struktūrinė integracija	*Body mapping*

1 pav. Somatika, jos kilmės dėmenys bei sąsajos su tarpdisciplinine praktika

Šiuolaikinių somatikos teorijų formavimasis

Viena pirmųjų modernių teorijų, nagrinėjančių kūno valdymą pagal somatikos principus, buvo Alexanderio technika (*Alexander technique*). Jos kūrėjas australas Frederickas Matthias Alexanderis (1869–1955), pasirinkęs aktoriaus profesiją, susidūrė su problemomis scenoje. Bandydamas sukurti efektyvesnę, patogesnę ir natūralesnę vaidybos techniką, Alexanderis atkreipė dėmesį į sąmoningą naujų įpročių ir įgūdžių formavimą – vadinamąją „darymo manierą" (*manner of doing*) (Craze 1992: 8). Viena pirmųjų jo idėjų – supriešinti darymą su nedarymu – tapo Alexanderio technikos ir mąstysenos pagrindu[1]. Labai dažnai tai, kas mums atrodo „teisinga" ir „patogu", yra tiesiog įprasta. Įpročiai tam ir skirti, kad automatizuotų smegenų procesus: kažką išmokstame, „išsaugome" smegenyse (pasąmonėje) ir galime mokytis toliau, koncentruotis į naujus uždavinius. Tačiau vos tik pabandome kažką naujo – pakeisti seną įprotį ar nusistovėjusią veiksmų seką, – patiriami nauji sensoriniai pojūčiai sukelia pasipriešinimo reakciją: motorinis korteksas[2] siekia sugrąžinti subjektą į jam įprastą komforto zoną. Alexanderis suvokė, kad tokiu atveju geriau naudoti subtrakcinį mąstymo modelį ir savęs klausti: „ko galiu nedaryti, kad tai, kas liktų, būtų norimas rezultatas?", kitaip tariant, „kaip pašalinti tai, kas trukdo?" Po ilgų bandymų Alexanderis priėjo prie svarbiausios savo išvados. Tai – galvos, kaklo ir nugaros ryšio svarba. Ši mintis tapo ne tik jo technikos, mąstymo ir filosofijos pagrindu, bet ir padėjo išspręsti aktorystės menui trukdžiusias problemas. Šių kūno dalių tarpusavio sąsajas Alexanderis pavadino „pirmine kontrole" (angl. *primary control*). Jų balansas, harmoningas koegzistavimas be įtampos yra pagrindinė (pirminė) grandis, vadovaujanti visų kitų fiziologinių sistemų – kūno dalių, stovėsenos, pozų ir kt. – tarpusavio kontrolei.

Alexanderio technikos principus praplėtė ir naujai interpretavo Moshé Pinchas Feldenkraisas (1904–1984). 1946 m. įvyko kritinis pokytis Feldenkraiso gyvenime – paslydus atsinaujino kelio trauma, patirta dar vaikystėje žaidžiant futbolą. Medikai pasiūlė chirurginį problemos sprendimo būdą, tačiau perspėjo, kad po operacijos įprastai vaikščioti jis tikriausiai nebegalės. Feldenkraisas nesutiko ir nusprendė gydytis savarankiškai. Iškėlęs klausimą, „ar galiu išmokyti savo kelį veikti taip pat, kaip prieš traumą?", jis

1 Šio subtrakcinio (reduktyvaus) mąstymo būdo šaknys slypi sąmonės ir pasąmonės antagonizmo teorijose, išpopuliarintose psichoanalitiko Sigmundo Freudo (1856–1939) (Freud 1915: 306). Alexanderis jas susiejo su naujų įpročių bei įgūdžių įgijimu ir tolesniu jų formavimu. Sąmonė priešinasi norui pakeisti bet kurį įprastą veiksmą. Alexanderis yra pasakęs, kad „impulsas likti neteisingame, bet įprastame savo kūno naudojime dažnai yra stipresnis už norą tą įprotį pakeisti" (Pignata 2014).

2 Korteksas (lot. *cortex*) – cerebrinė (smegenų) žievė. Kaktos skilties užpakalinėje žievės dalyje yra centrai, kontroliuojantys sąmoningą raumenų darbą – valingus judesius.

perskaitė visas įmanomas knygas apie anatomiją, fiziologiją, neurologiją, o ieškodamas galimybių atkurti ir tobulinti savo judėjimą pabaigė kelis medicinos pagrindų kursus. Feldenkraisas ne tik išsigydė traumą ir galėjo toliau sportuoti, bet atrado esmines gaires, kurios tapo vėliau susiformavusio somatinio metodo pagrindu (Feldenkrais 1980: 20).

Feldenkraiso mokymo esmė – atskirų judesio elementų suvokimas: sąmoningas somatinis minties (impulso) ir judesio (rezultato) valdymas, procesų sulėtinimas siekiant „įsiklausyti" į juos[3]. Savo vedamų užsiėmimų metu Feldenkraisas paprašydavo žmonių atsigulti ant nugaros, tokiu būdu siekdamas modifikuoti gravitacijos pojūtį – ji tolygiau pasiskirstydavo po visą kūną ir buvo jaučiama ne tik pėdose. Dalyviai geriau jausdavo savo kūno veikimą. Nugaros kontaktas su grindimis padėdavo atskleisti įvairias zonas ir taškus, kurie nesąmoningai ar nuolat buvo įtempti. Panašiai kaip per vedamąsias meditacijas (angl. *guided meditation*), Feldenkraisas paprašydavo užsiėmimuose dalyvaujančių žmonių sąmoningai „nuskenuoti" kiekvieną savo kūno dalį nuo viršugalvio iki pėdų pirštų ir jas visiškai atpalaiduoti – taip susiformavo Feldenkraiso metodo praktinių užsiėmimų standartinė pradžia, pavadinta „somos skenavimu" (angl. *soma scan*).

Gilesnė Alexanderio ir Feldenkraiso metodų analizė atskleidžia jų idėjų susipynimą ir panašumą: per sąmoningumą, įsigilinimą į sensorinius ir mentalinius pojūčius skatinamas kūno veikimo pažinimas iš vidaus. Nors šie metodai mokslininkų buvo diskredituoti, įvardyti pseudomokslu (Klein et al. 2014; Wardle 2016), profesionalūs sportininkai, atlikėjai, medikai juos pripažino ir plačiai taiko siekdami optimalaus kūno valdymo. Alexanderio ir Feldenkraiso kūno valdymo technika yra labiausiai pamėgta muzikantų, kurie nuodugniai praktikuodami šiuos metodus greitai suvokia, kad „teisinga pozicija" ir „gera laikysena" nėra kažkokios fiksuotos pozos, kurioms reikia pasiruošti ir atitinkamai atsistoti. Tai yra kiekvienam asmeniškai atrandamas individualus, natūralus, lankstus ir subalansuotas kūno būvis. Aptarsime praktines somatikos taikymo perspektyvas fleitininkams.

Somatikos principų taikymas fleitininkams

Visų muzikantų meninės išraiškos pagrindas yra minties valdomas judesys, o kūnas, atliekantis judesius, yra lankstus, judrus, visapusiškai kintantis organizmas. Jo struktūros ir funkcionalumas yra nuolatos veikiami daugelio veiksnių: dyla ir sensta kūno audiniai,

3 XX a. pradžioje net neurologai netikėjo smegenų plastiškumu (angl. *neuroplasticity*). Jie manė, kad vaikystėje ir paauglystėje išmoktų įgūdžių nepakeisi. Feldenkraisas vienas pirmųjų suprato, kad smegenys, jų funkcija ir naujų sugebėjimų mokymasis yra tęstinis procesas, nesustojantis vaikystėje. Jis teigė, kad judesio ir judėjimo kokybę galima pagerinti ir harmonizuoti, padaryti našesnę (Hargrove 2012). Tam jis sukūrė savo pratimų sistemą, kuri ir sudaro praktinį metodo pagrindą – sąmoningumą per judėjimą (angl. *awareness through movement*).

judėjimo metu apkraunamos sausgyslės ir raumenys. Ilgos grojimo valandos fiksuota kūno pozicija, įvairios stresinės situacijos, grojimas scenoje vargina tiek fiziškai, tiek mentaliai. Taigi iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad muzikantų profesinių sunkumų sprendimo būdai yra du – fizinis ir mentalinis. Taikant fizioterapiją, masažą ar gydomąsias procedūras, raumenys ir sausgyslės gali būti suminkštinami, atpalaiduojami. Tai dažnam atlikėjui suteikia pirminį impulsą, natūralesnį judesio pojūtį, tačiau išoriniais veiksniais pasiektas laisvesnio judėjimo efektas dažnai būna trumpalaikis ir neduoda naudos, jeigu neperprogramuojama jo funkcija smegenyse.

Smegenys valdo visus žmogaus kūno procesus ir sąlygoja tiek optimalų kūno naudojimą, tiek įtampą, stresą ir disfunkcijas. Smegenų savybė – nuolatinis kismas bei plastiškumas – atlikėjams sudaro dvilypę situaciją. Viena vertus, netaisyklingi įpročiai ir įtampa, keliantys diskomfortą grojimo metu, gali traumuoti kūną ir sukelti patologiją. Kita vertus, galima smegenis perprogramuoti naujiems, geram grojimui tinkamesniems įpročiams, kurie ilgainiui tampa norma ir automatizuojasi. Būtent čia slypi tinkamo somatikos praktikos taikymo nauda: skatinant darnią kūno ir minties sąveiką, sukuriama prevencinė aplinka. Grojimo metu atlikėjai, judantys pagal fiziologinius savo kūno veikimo principus, sudaro sąlygas kūnui savireguliuotis. Ne veltui pagrindiniai somatikos pradininkų Alexanderio, Feldenkraiso metodų principai yra dėstomi muzikantams (lektoriai Lea Pearson, Angela McCuiston, Davidas Nesmithas, Davidas Katzas, Niallas O'Riordanas).

Siekdami atrasti universalius kriterijus, kuriais vadovaujantis galima taikyti somatikos principus grojant fleita, turime apibrėžti siekiamybę – laisvą, patogų, malonų kūno valdymą grojimo metu, leidžiantį tinkamai nukreiptomis pastangomis pasiekti norimą muzikinį rezultatą. Siūlome išskirti šiuos somatikos praktikoje pasitaikančius įpročių kaitos procesus:

1) judesio šaltinio (smegenų impulsų) susiejimas su judesiu, sąmoningumas, stebėjimas;
2) judesio sulėtinimas, įsigilinimas į jo kokybę;
3) pojūčių interpretavimas, įpročio / judesio kaita;
4) judesio šaltinio, įpročio perprogramavimas, automatizmas.

Panašiai kaip grodamas fleita atlikėjas klausosi išgaunamo garso, somatika moko įsiklausyti į savo kūną – gilintis ne tik į rezultatą, tačiau ir stebėti procesą. Minties ir kūno sąjunga įvyksta „girdint" kūno signalus – sekant kūno poziciją, įtampos lygį, judesio pojūtį – ir juos tinkamai interpretuojant. Taikant somatikos principus, svarbiausia užduoti klausimą: kodėl konkretus pratimas, technika ar mąstymo būdas veikia, padeda, gerina funkciją ir pan. Taip atrandami kriterijai, kuriais vadovaujantis galima atsirinkti funkcionalią techniką ir praktiką, atsižvelgiant į individo reikmes ir situaciją.

Viena iš labiausiai diskutuojamų temų, susijusių su grojimu fleita (neatsiejama ir nuo kitų pučiamųjų instrumentų), yra **kvėpavimas**. Pučiamųjų instrumentų garsas, jo *vibrato*, dinamika, frazuotė, artikuliacija, galiausiai bendra muzikinė ekspresija yra sąlygoti kintančios oro srovės. Grojantiesiems pučiamaisiais instrumentais pati kvėpavimo sąvokos prasmė yra kitokia nei „kasdienio", dažniausiai nesąmoningo ir ne visada gilaus, įkvėpimo ir iškvėpimo. Muzikinės išraiškos priemonės (dinamikos varijavimas, akcentai, artikuliacija, frazių apimtis) dažnai suponuoja nenatūralius reikalavimus: greitai įkvėpti ir ilgai pūsti orą, keičiant jo greitį, kryptį ir srovės tekėjimo stiprumą, o siekiant išgauti įvairius akcentus – staigiai iškvėpti didelį oro kiekį. Grojantiesiems pučiamaisiais instrumentais kvėpavimas galėtų būti apibrėžiamas kaip oro įkvėpimas prieš grojimą ir pūtimas (iškvėpimas) į instrumentą grojimo metu. Kokius reikalavimus galėtų kelti profesionalas pačiam kvėpavimo procesui?

1. Tylus įkvėpimas, laisvas oro patekimas į plaučius ir visos kvėpavimo sistemos išsiplėtimas.
2. Neforsuotas, neįtemptas oro sulaikymas ir stabilizavimas.
3. Kontroliuojamas oro išleidimas (pūtimas, iškvėpimas) norimiems garso parametrams išgauti.
4. Lanksti kūno būsena, netrukdanti laisvam kitam įkvėpimui.

Paanalizuokime šiuos punktus detaliau. Nuodugnus somatinis pajautimas ir supratimas, kaip oras patenka į plaučius ir pasitelkus visą kvėpavimo sistemą juda link instrumento, yra itin svarbus grojant pučiamaisiais instrumentais. Yra daug įvairių nuomonių, kaip efektyviausiai suderinti kvėpavimo natūralumą su funkcionalumu. Dažnai metodiniuose pradžiamoksliuose nurodomas abstrakčias rekomendacijas „giliai įkvėpti" ar „įkvėpti į pilvą" galima suprasti, interpretuoti ir įvykdyti skirtingai. Anatomiškai teisingą, laisvą ir natūralų kvėpavimą įmanoma pajausti atsipalaidavus gulint ant nugaros[4]. Tačiau vos tik muzikantas su instrumentu atsistoja ir pradeda groti, natūralumas dažniausiai prarandamas. Jeigu į kvėpavimo sistemą žvelgtume kaip į vamzdyną, kuriuo oras teka iš išorės į plaučius, aptiktume svarbiausius organus, pro kuriuos oras nuosekliai praeina, – tai nosis arba burna, gerklė (ir joje esanti liežuvio šaknis[5], gerklos, balso stygos ir kiti raumenys, membranos bei klostės).

4 Žymus britų fleitininkas ir pedagogas Geoffrey Gilbertas šiuo klausimu yra papokštavęs: „Gulint kvėpavimas yra išties natūraliausias, tačiau iš to nėra naudos grojant simfoniniame orkestre" (autoriui V. Gursčiui perteikti prof. Roberto Winno prisiminimai iš privačių pamokų su G. Gilbertu 1984 m.).

5 Liežuvis yra vienas judriausių raumenų žmogaus kūne, jo šaknies raumenų įtempimas ir / ar laikymas fiksuotoje pozicijoje gali užkirsti kelią laisvam oro tekėjimui į gerklę.

Dažnai oro įkvėpimui muzikuojant (ypač ne kūrinio pradžioje) skiriama trukmė yra ribota, apibrėžta frazių, ligatūrų, pauzių. Tad įkvėpimas turėtų būti ne tik gilus, tylus, bet ir greitas. „Greitas" oras (greitai užpildantis plaučių tūrį) galėtų būti apibrėžiamas kaip „šaltas" oras[6]. Neatsitiktinai Michelis Debostas savo knygoje *The Simple Flute* pataria „įkvepiamo šalto oro gūsį jausti gerklės gale" (Debost 2002: 44). Gerklės (lot. *trachea*) skersmuo yra 2–2,5 cm. Burnos praverti plačiau negu gerklės nereikia – tai nepadidins įkvepiamo oro kiekio. Be to, gerklė yra glaudžiai susijungusi su kitais arti esančiais kvėpavimo takų organais (nosiarykle; lot. *pharynx*), balso stygomis, gerklomis (lot. *larynx*), antgerkliu (lot. *epiglottis*), tad geriau ją palikti neutralioje pozicijoje ir nesistengti nei „atidaryti", nei „plėsti" ar panašiai. Sąmoningas šių gerklės dalių „įdarbinimas" jas dažnai uždaro, nors ir siekiama priešingo tikslo – jas atidaryti[7]. Optimaliam kvėpavimo takų neutralumui pajausti siūlome išbandyti itin tylų šnabždesį „po nosimi". Tokio pojūčio grojant fleita reikėtų siekti; ir priešingai – garsaus, „sceninio šnabždesio", kuris sunaudoja daug oro, įtempia kvėpavimo takus, reikėtų vengti.

Neretai pedagogų skatinamas „žiovulio pojūtis" įkvėpimo ir grojimo metu gali būti naudingas, tačiau kartu šis būdas gali tapti netinkamas, apgaulingas. Žiovulys yra natūralus biologinis reiškinys, inicijuojamas parasimpatinės nervų sistemos (sąmoningai nekontroliuojamas, nesukeliamas). Žiovulio proceso pradžioje atsipalaiduojama ir laisvai įkvepiama, tačiau žiovulio pabaigoje gerklos yra pernelyg užspaudžiamos, o tai trukdo laisvam įkvėpimui bei pūtimui. Pojūčiai žiovulio pradžioje (gerklės neutralumas ir laisvė) ar pats žiovulio vaizdinys gali būti naudingas siekiant įkvėpimo kokybės: tuomet žandikaulis prasiveria, smakras nusileidžia, o gerklė laisvai atsidaro ir be pastangų įleidžiamas oras.

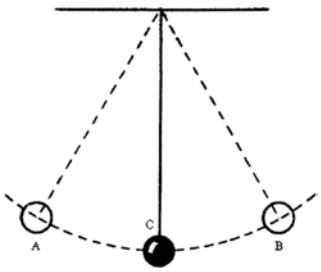
Siekdami tylaus, greito įkvėpimo, atlikėjai dažnai naudojasi įvairiomis fonetizacijomis („a" arba „o"), taip sau primindami apie laisvą, atvirą gerklę. Jeigu įkvepiant ar iškvepiant greitai plūstantis oras paliečia balso stygas ir yra girdimas pašalinis garsas, jis liudija, jog kvėpavimo takuose yra kliuvinys, kuris trukdo laisvam oro pratekėjimui. Savo knygoje *Tone Development Through Extended Techniques* Robertas Dickas siūlo grojant specialiai panaudoti balsą (*singing while playing*) ir padainuoti natą unisonu su fleitos garsu oktava žemiau arba tiesiog bet kokią natą žemame registre (Dick 1986: 18). Tai yra viena išplėstinių atlikimo technikų (angl. *extended performance technique*), išpopuliarinta roko grupės „Jethro Tull" lyderio Iano Andersono kūryboje. Sąmoningas balso pridėjimas, vėliau jo atsisakymas gali padėti atpalaiduoti gerklę ir sumažinti jos dalyvavimą

6 Palyginimo pasirinkimą galima iliustruoti bandant veidrodį ar stiklą aptraukti garais: iškvėpdami greitu, „šaltu" oru to nepadarysime, o „šiltu", bet lėtu oru – lengvai. Panašus jausmas ir įkvepiant.

7 Pastebėtinas semantinis žodžių junginių skirtumas – „atidaryk gerklę" ar „neuždaryk gerklės".

grojime. Taigi, taikant Feldenkraiso metodui būdingą redukcinį principą, gaunama somatinė informacija apie raumenis ir jų junginius, kurie standartiniam fleitos garso išgavimui nėra reikalingi.

Jeigu į kvėpavimo ciklą (įkvėpimą ir iškvėpimą) žvelgtume kaip į švytuoklės svyravimą (2 pav.), pamatytume, kad tarp įkvėpimo C–A (nuo neutralios būsenos C) ir iškvėpimo A–B visada yra stabtelėjimas (A) – švytuoklės nesvarumo taškas, kada fleitininkas stabilizuoja įkvėptą orą ir paruošia jį grojimui[8].



2 pav. V. Gurščio siūloma analogija – kvėpavimo ciklas kaip švytuoklės svyravimas

Stabtelėjimo momentas įkvėpus (A) yra itin svarbus norint išsiaiškinti ir pajusti, kas iš tikrųjų yra vadinamoji „atrama“, „palaikymas“ (it. *appoggio*, vok. *Stütze*, angl. *support*). *Appoggio* (iš it. *appoggiare* – atsiremti, palaikyti) – dažnas terminas tiek klasikinės *bel canto* dainavimo mokyklos, tiek modernių dainavimo ar grojimo pučiamaisiais instrumentais mokyklų vadovėliuose. Šis terminas turi dvi prasmes – aktyvią ir pasyvią: jeigu aš į kažką remiuosi (aktyvu), tai mane tas objektas palaiko (pasyvu). „Atrama“ grojant atsiranda išlaikant šių dviejų polių balansą.

Kas laiko orą plaučių viduje? Įkvėpus pilnus plaučius oro, padidėja slėgis bei spaudimas (oro kompresija), o jų viduje esantis oras veržiasi į išorę. Jeigu nieko nedarysime, nebandysime kontroliuoti turimo oro, plaučiai ir krūtinės ląsta subliūkš kaip balionas, išstumdami orą. Norint suvaldyti įkvėptą orą, galimi keli variantai. Pirmasis – užverti burną ir / arba užspausti antgerklį (nenaudingi grojimui), antrasis – palikti burną atvirą ir įkvėpimo raumenimis „išlaikyti orą įkvėpimo pozicijoje“[9]. Tai orą stabilizuoja, todėl iškvepiant (pučiant orą) lengviau kontroliuoti oro išleidimą (tarpšonkauliniais bei pilvo skersaruožiais raumenimis) ir priešintis diafragmos kilimui bei plaučių subliūškimui.

Galima taip apibūdinti vienintelį sąmoningai inicijuojamą procesą pučiant į instrumentą:

- sąmoningai, valingai kontroliuojamas įkvėpimo raumenų atpalaidavimas, lemiantis oro išleidimą;
- sąmoningai, valingai kontroliuojamas balansas („atrama“) tarp aktyvaus iškvėpimo (sutraukiant skersaruožius pilvo ir vidinius tarpšonkaulinius raumenis) ir diafragmos bei išorinių tarpšonkaulinių raumenų atpalaidavimo.

8 Stabilizuoti – šiuo atveju surasti balansą tarp įkvėpimo ir iškvėpimo raumenų darbo.

9 Toks pasakymas siejasi su itališkais *bel canto* terminais: *inhalare la voce* („įkvėpti balsą“), *sul fiato* („ant oro“) ir *appoggiare* („atremti“).

Taigi kvėpavimo procesas skirstomas į antagonistinius (priešpriešinius) veiksmus – įkvėpimą ir iškvėpimą.

Įkvėpimas	**Iškvėpimas (pūtimas)**
Diafragma nusileidžia, į plaučius patenka oras (susitraukdama lemia apie 75% įkvėpimo)	Diafragma suglemba ir pasyviai kyla
Išoriniai tarpšonkauliniai ir kiti krūtinės raumenys praplečia šonkaulius ir padidina krūtinės tūrį (susitraukdami lemia apie 25% įkvėpimo)	Vidiniai tarpšonkauliniai ir skersaruožiai pilvo raumenys kontroliuoja oro srovės išleidimą bei šonkaulių grįžimą į pradinę būseną
Spaudžiamas išsiplėtusių plaučių pilvas padidėja (daugiausia į priekį, kur netrukdo stuburas)	Skersaruožių pilvo ir tarpšonkaulinių raumenų paslankumas – „atrama“ diafragmos kilimui

3 pav. Įkvėpimo ir iškvėpimo procesų skirtumai

Detaliai nagrinėjant kiekvieną atskirą kvėpavimo takų dalį, mechanizmų įvairovė gali pasirodyti sudėtinga ir paini. Visus kvėpavimo proceso „dalyvius“ į organišką sistemą jungia grojimui fleita, kaip ir kalbėjimui ar dainavimui, naudojami tie patys mechanizmai – pradedant lūpomis, burnoje formuojamomis balsėmis ir priebalsėmis, baigiant dideliais raumenimis aplink pilvą ir krūtinę. Norėdamas įsitikinti, ar techninės priemonės, reikalingos fleitos garso išgavimui, yra tinkamai naudojamos, ar išlaikomas natūralus kūno balansas, grojantis fleitininkas turi sugebėti sustoti, įvertinti poziciją ir pasitikrinti, ar įmanoma natūraliai kalbėti bei dainuoti. Užsikertančio, lūžtančio balso priežastimi gali būti perteklinės pastangos ir įtampa, kai neutrali / kalbėjimo mechanizmų būsena pernelyg skiriasi nuo grojimo pozicijos – grojimo metu tai pasireiškia oro judėjimo, fleitininkų vadinamo oro „stulpu“, įveržimu.

Dėl per didelių pastangų grojimo metu – itin koncentruojantis į atliekamą muziką, skaitant iš lapo, grojant techninius pasažus – fleitininkų dažnai jaučiama papildoma įtampa nesąmoningai įtempia viršutinę kūno dalį. Pakeldami pečius, alkūnes, kartais net pasistiebdami, fleitininkai destabilizuoja kūno gravitacinį centrą[10], kuris pakyla aukščiau natūralios padėties. Siekiant optimalios, neįtemptos kūno padėties grojimo fleita metu, iškylanti gravitacinio centro svarba suponuoja itin aktualią problemą: kokiu būdu atlikėjai gali save „įžeminti“, neprarasti natūralios kūno gravitacinio centro padėties. Pedagogų dažnai sakoma abstrakti frazė „išsitiesk“ gali kelti panašių pavojų: kai stuburas, apimantis daugumą svarbiausių balanso taškų – galvos centrą, kaklą, nugarą, juosmenį,

10 Stovint tiesiai nuleistomis rankomis, žmogaus gravitacinis centras yra ties antruoju kryžkaulio slanksteliu, 5–7 cm žemiau bambos.

klubus, dirbtinai ištiesinamas, per daug tempiamas į viršų, balansui reikalingi raumenys trumpėja, diskai tarp stuburo slankstelių išsitempia. Visa dirbtinė pozicija palaikoma didelėmis, nereikalingomis energijos sąnaudomis (pagal Pearson 2006: 29).

Norint išvengti šių kūno valdymo klaidų, geriausiai tiktų fleitininkės ir Alexanderio technikos specialistės Lornos McGhee meistriškumo kursuose fleitininkams perduotas patarimas-vizualizacija: „grojimo metu stovint ar sėdint įsivaizduojama, jog kūnas yra tarsi traukiamas žemyn medžių šaknų, esančių 50 metrų po pėdomis". Manome, kad ryškiausias šia vizualizacija skatinamas somatinis stabilumo pojūtis ateina iš pasąmoninio „pasidavimo" gravitacijai, kai kojomis tarsi įsiremiama į žemę / grindis. Ši pozicija sukuria itin gerą, subalansuotą ir optimalų kūno centro „įžeminimo" efektą, nes atlikėjas (nesvarbu, kokia muzikinė intencija būtų vykdoma grojimo metu) skatinamas neprarasti stabilaus gravitacijos taško kūno balanse.

Nesimetriškai grojimo fleita pozicijai reikalingas ne tik subalansuotas svorio centras, tačiau ir nuovoka apie visų kūno dalių sąveiką. Tam dažnai vartojamas terminas „kūno žemėlapis" (angl. *body map* arba disciplinos pavadinimas *Body mapping*). Pagrindinė *body map* idėja – kūno atvaizdas (žemėlapis) smegenyse: įvairių kūno dalių somatinis pajautimas (dydis, svoris, funkcija), mechaniniai ir fiziologiniai jų veikimo principai. *Body mapping* propaguotojai siūlo į savo kūną žvelgti tarsi pro rentgeno aparatą. Tik kai smegenų sensoriniame kortekse ir centrinėje nervų sistemoje yra tiksliai reprezentuotas kūno žemėlapis, galime taisyklingai ir laisvai judėti[11]. Kai judesys atitiks fiziologiškai natūralius, įgimtus kūno dalių ir jų visumos veikimo principus, jis bus lengvas, patogus ir ilgainiui nesukels traumų. Tai itin aktualu fleitininkams dėl jų nesimetriškos pozicijos. Svarbiausia atsižvelgti į šiuos stovėsenos aspektus:

1. Bet kuri nelanksti, statiška kūno pozicija, net ir subalansuota, išvargina ir ilgainiui gali sukelti įtampą bei diskomfortą. Vengiant fiksuotos padėties, kūnui sudaromos sąlygos savibalansui. Net ir statinė pozicija privalo būti lanksti. Anot Kelno aukštosios muzikos ir šokio mokyklos fleitos profesoriaus Roberto Winno, „nebūtina judėti, bet būtina sugebėti (angl. *be able to*) judėti"[12].

11 Pagal *Body mapping* teoriją, laisvas judėjimas apibrėžiamas kaip raumens galimybė judėti laisvai, kai nėra antagonistinio kitų raumenų pasipriešinimo (Pearson 2006: 2). Raumuo gali tik traukti, jis negali stumti. Dauguma raumenų žmogaus kūne sukuria judėjimą veikdami antagonistinėmis (viena prieš kitą veikiančiomis) poromis: bicepsas ir tricepsas, keturgalvis ir dvigalvis šlaunies raumuo ir t. t. Pavyzdžiui, lenkiant ranką susitraukdamas veikia agonistas – bicepsas, o jam antagonistinis raumuo, tricepsas, pailgėja. Jeigu dėl blogų įpročių, per didelių netinkamai nukreiptų pastangų ar kūno disbalanso muzikantas tokį veiksmą atlieka įtempdamas (sutraukdamas ir sutrumpindamas) abu raumenis (kokontrakcija) – judėjimas bus nelaisvas, nelankstus ir labai kietas.

12 Privačių R. Winno pamokų metu straipsnio autoriui V. Gursčiui perduota informacija (2014).

2. Pagrindiniai įtampą grojimo metu sukeliantys veiksniai – per didelės pastangos ir netikslus kūno žemėlapis (*body map*).

Netikslus kūno atvaizdas (*body map*)	**Per didelės pastangos**
Nesubalansuota grojimo pozicija, prastos ergonominės sąlygos	Statinės ir dinaminės pozicijos įtampa, disbalansas
Netolygus svorio pasiskirstymas gravitacijos atžvilgiu, netinkamas krūvis raumenims	Netinkamai nukreiptas dėmesys ir jo intensyvumas, netinkama koncentracija, emocinis stresas
Netinkamas judesio reprezentavimas centrinėje nervų sistemoje	Raumenų kokontrakcija, prastas fleitos mechanikos sureguliavimas, pagalvėlių dengimas
Siauras dėmesio laukas	Akių įtampa

4 pav. Pagrindiniai įtampą grojimo metu sukeliantys veiksniai

3. Somatikos teorijų ir praktikos nauda atrandama tinkamai interpretuojant bei integruojant jų principus. Orientuojantis į judėjimo procesą, o ne į galutinį rezultatą, sudaromos sąlygos kūnui savireguliuotis į individualią ir optimalią grojimo poziciją, judėti efektyviai ir laisvai. Tikslą lengviausia pasiekti grojimo metu užduodant neutralius, atvirus klausimus, kurie padės gilinantis į kūno siunčiamus signalus, pavyzdžiui:

- Ar akys / galva yra fiksuotoje pozicijoje?
- Ar galva / kaklas / smakras stumiamas link fleitos?
- Kiek „sukandamas“ žandikaulis pūtimo, artikuliacijos, registrų kaitos metu?
- Ar jaučiama įtampa? Jei taip, kurioje vietoje?
- Ar naudojamasi visomis juslėmis, plačiu dėmesio lauku?
- Kur kreipiama didžioji dalis pastangų?
- Kaip didėjanti / mažėjanti muzikinė ekspresija / dinamika / greitis pakeičia kūno būseną?
- Ar pastangas sumažinus (pvz., 50%) įmanoma pasiekti tą patį rezultatą?
- Kaip padalytas svoris tarp abiejų pėdų?
- Kaip pakinta neutrali kūno pozicija prieš grojimą ir grojimo pradžioje?

Buvimas neapibrėžtoje, nekonkrečioje mentalinėje „teritorijoje“ sukelia diskomfortą, todėl visais klausimais norime rasti kuo tikslesnius, net vienareikšmius atsakymus. Somatika yra tarsi saviedukacijos procesas, kurio metu atlikėjas ieško geriausio individualaus būdo judėti, siekia suderinti aktualias medicinos, psichologijos ir fiziologijos žinias su išmintingu mokymusi, praktinėmis pratybomis, padedančiomis tobulėti. Taikant somatikos teorijas ir praktiką, atlikėjo interpretacinės idėjos turėtų maksimaliai derėti su biomechaniniais kūno veikimo principais. Visos kvėpavimo sistemos vientisumas, opti-

malaus kūno balanso išsaugojimas palengvins grojimą net atlikėjui esant nesimetriškoje pozicijoje. Apžvelgę straipsnyje išdėstytas grojimo fleita ypatybes ir jų problemiškumą, prieiname išvadą: įvairi somatikos technika ir praktika naudingos tiek, kiek pats atlikėjas sugebės jomis pasinaudoti – tinkamas jų taikymas kasdieniniame darbe reikšmingai padidina galimybę muzikantui išsaugoti geras fiziologines funkcijas ir pasiekti norimą meninį rezultatą.

Įteikta 2019 09 30
Priimta 2019 11 11

LITERATŪRA

Alexander, Frederick Matthias. *Constructive Conscious Control of the Individual.* Bexley: Integral Press, 1923.

Alexander, Frederick Matthias. *The Use of the Self.* Bexley: Integral Press, 1932.

Alexander, Frederick Matthias. *The Universal Constant in Living.* London: Chaterson Ltd, 1942.

Buckoke, Peter; Kleinman, Judith. *The Alexander Technique for Musicians.* London: Bloomsbury, 2013.

Conable, Barbara. *What Every Musician Needs to Know About the Body: The Practical Application of Body Mapping to Make Music.* Chicago: GIA Publications, 2002.

Craze, Richard. *Teach Yourself the Alexander Technique.* New York: NTC Publishing, 1992.

Davies, Paul-Edmund. *28 Day Warm Up Book.* London: Kevin Mayhew Publishing, 2008.

Debost, Michel. *The Simple Flute.* New York: Oxford University Press, 2002.

Dick, Robert. *Tone Development Through Extended Techniques.* New York: MBM Co, 1986.

Feldenkrais, Moshé. *Mind and Body.* Berkeley, NY: Transformations, 1980.

Freud, Sigmund. *The Unconscious.* London: Standard Edition XIV, 1915.

Hanna, Thomas. *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. Cambridge, MA: Lifelong Books, 1970.

Hanna, Thomas. *The Body of Life.* New York: Alfred A. Knopf, 1979.

Hargrove, Todd. *Merzenich interview on neuroplasticity and the Feldenkrais Method.* 2012. Prieiga per internetą: https://www.bettermovement.org/blog/2012/merzenich-interview-on-neuroplasticity-and-the-feldenkrais-method (žiūrėta 2019-09-09).

Kenny, Dianna T.; Fortune, James M.; Ackermann, Bronwen. *Predictors of music performance anxiety during skilled performance in tertiary flute players.* 2011. Prieiga per internetą: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0305735611425904 (žiūrėta 2019-09-09).

Klein, S. D.; Bayard, C.; Wolf, U. *The Alexander Technique and musicians: a systematic review of controlled trials.* 2014. Prieiga per internetą: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25344325 (žiūrėta 2019-09-19).

Lonsdale, Karen; Laakso, E-Liisa; Tomlinson, Vanessa. *Contributing Factors, Prevention, and Management of Playing-Related Musculoskeletal Disorders Among Flute Players Internationally.* 2014. Prieiga per internetą: https://www.sciandmed.com/mppa/journalviewer.aspx?issue=1205&article=2059 (žiūrėta 2019-09-09).

Moratz, Karen Evans. *Flute for Dummies.* Indianapolis, IN: Wiley Publishing Inc., 2010.

Pearson, Lea. *Body Mapping for Flutists.* Chicago: GIA Publications, 2006.

Pignata, Luca – *Alexander Technique – Interview with Stephen Parker.* 2014. Prieiga per internetą: http://www.planet-accordion.com/en/introduction-to-the-alexander-technique-interview-with-stephen-parker/ (žiūrėta 2019-09-09).

O'Riordan, Niall. *The Jaw.* London: BFS: *The Flute*, 2013.
Rywerant, Yochanan. *The Feldenkrais Method - Teaching By Handling.* North Bergen, NJ: Basic Health Publications, 1983.
Wardle, Jon. *The Australian government review of natural therapies.* Prieiga per internetą: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2212958816300416 (žiūrėta 2019-09-19).
Wye, Trevor. *Proper Flute Playing.* London: Novello, 1988.

Prospects of applying Somatics techniques and practices for flute players

SUMMARY. Somatics – an umbrella term coined by philosopher Dr Thomas Hanna, PhD (1928–1990) – is a field that covers theories and practices synonymous with psychosomatics, psychophysiology and many other body and mind practices. The 20th century saw the rise of many new methods – Alexander technique, Feldenkrais method, Body mapping, ideokinesis, among others – all were striving to clarify and deepen one's knowledge of how the body and the mind works. Naturally, many of the ideas presented in the methods were quickly adopted by artists, especially musicians, who wanted a more efficient way to progress in their field. The flute, because of its asymmetrical playing posture, requires a systematic study of the relationship of all the body parts involved. Furthermore, muscular tension often arises from an inaccurate body map, misaligned posture or inappropriately directed effort – all of which can affect breathing, which is the main means of musical expression for any wind player. A diligent study and application of somatic techniques (see the article for concrete examples regarding posture and breathing) may allow flute players to avoid unnecessary tension, trauma and painful habits in their daily practice, thus allowing for progress in their aspiration for musical excellence.

KEYWORDS:
flute, somatics, body and mind practices, Body mapping, Alexander technique, Feldenkrais method, breathing, posture.

ISSN 2351-4744

Ramunė KRYŽAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Individuali profesoriaus Petro Geniušo fortepijono dėstymo metodika

ANOTACIJA. Lietuvos fortepijono mokykla, jos kilmės ir raidos dėsningumai vis labiau domina muzikos tyrinėtojus. Liucijos Drąsutienės (1996, 2004, 2015), Eugenijaus Ignatonio (2003, 2010) mokslinius darbus papildė naujos Linos Navickaitės-Martinelli (2004, 2013) mokslinės įžvalgos. Tokios studijos sudaro galimybę apibendrinti lietuvių fortepijono pedagoginę mokyklą, nustatyti tradicijų tęstinumo ir plėtros galimybes. Bendroje raidos panoramoje labai svarbi kiekviena asmenybė, lėmusi lietuvių muzikinės kultūros sklaidos procesus, atlikimo meno, pedagogikos tyrinėjimus. Nors ryškus nūdienos pianistas Petras Geniušas pasiekė brandą – jo pedagoginė veikla apima Lietuvą, Angliją, Škotiją, Japoniją, auklėtiniai toliau kūrybiškai plėtoja profesoriaus metodines nuostatas, – išsamesnės studijos apie jo pedagogiką vis dar nėra. Panaudojant aprašomąjį, stebėjimo, interviu bei anketinį tyrimo metodus, straipsnyje apibendrinama Geniušo individuali fortepijono dėstymo metodika.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Petras Geniušas, fortepijonas, pedagogika, atlikimo menas, tradicijų plėtra.

Įžanga

Lietuvių fortepijoninės kultūros raidai turėjo įtakos rusų ir Vakarų Europos fortepijono meno tradicijos. Po Antrojo pasaulinio karo Lietuvą įtraukus į Tarybų Sąjungos sudėtį, nutrūko bet kokie ryšiai su Vakarų Europa, šalyje įsitvirtino rusų muzikinė kultūra. Sustiprėjęs bendradarbiavimas skatino talentingiausius lietuvių pianistus mokytis prestižinėje Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje.

Prof. Petro Geniušo fortepijono pedagogikos ištakų analizė atskleidė akivaizdžią ryškių asmenybių profesinę įtaką. Pirmuoju muzikos mokytoju buvo tėvas – žymus Lietuvos dirigentas, pedagogas Rimas Geniušas, legendinio prieškario Kauno konservatorijos pedagogo Vladimiro Ružickio (1891–1967) auklėtinis (Drąsutienė 2015). Su tėvu paskambinta daug repertuaro, ypač Vienos klasikų, P. Čaikovskio simfonijų transkripcijų keturiomis rankomis.

Svarbus biografijos tarpsnis siejamas su Nacionaline M. K. Čiurlionio menų mokykla – vienuolika metų pianistas čia mokėsi vadovaujamas mokytojos Liucijos Drąsutienės (Kryžauskienė 2002). Dvejų metų studijos Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, prof. Jurgio Karnavičiaus (1912–2001) klasėje, buvo svarbus laiptelis siekiant tolesnio profesinio meistriškumo. Taikliais pastebėjimais, meninio konteksto pavyzdžiais savo auklėtiniams jis perteikdavo legendinio pianisto Egono Petri ir jo asistento Aleksandro Liebermanno pedagogines idėjas, itin tolimas diktatoriškos pedagogikos principams (Gerulis 2002). Tvarūs profesiniai pagrindai leido Geniušui studijuoti Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje, prof. Veros Gornostajevos (1929–2015) fortepijono klasėje. Būdama puiki atlikėja, Henriko Neuhauso (1888–1964) fortepijono tradicijų tęsėja, ji itin daug dėmesio skyrė instrumentinio garso kokybei, skirtingų stilių, kompozitorių garso specifikos paieškoms (Geniušas 2018).

Pedagoginės veiklos baruose

Savarankiška Geniušo pedagoginė veikla, prasidėjusi 1986 m. M. K. Čiurlionio menų mokykloje, po trejų metų persikėlė į aukštąją mokyklą. Jis yra vienintelis lietuvių pedagogas, vienu metu sėkmingai dėstęs fortepijoną Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (nuo 1990 m. iki šiol), Yamahos muzikos mokykloje Japonijoje (1992), Londono (1996–1998) ir Škotijos (nuo 2015 m. iki šiol) Karališkosiose muzikos akademijose.

Geniušo fortepijono dėstymo metodika remiasi konceptualiais atlikimo meno uždaviniais. Perpratęs kiekvieno auklėtinio individualybę, „diagnozavęs“ privalumus ir trūkumus, profesorius stengiasi padėti individualybei atsiskleisti. Pasitaiko, kad studentas ganėtinai virtuoziškas, jo stiprioji pusė – pirštų miklumas, tačiau jis nesugeba iki galo atskleisti kūrinio dvasios; tokiu atveju pamokose akcentuojamas muzikos, dailės, poezijos ryšys – taip ugdomas gilesnis kūrinio suvokimas, emocinė išraiška.

Nors profesoriaus metodikoje kūrinio rengimo eiga gana tradicinė (suvokus kūrinio visumą nagrinėjamos detalės, tobulinamos atlikimo meno priemonės, o perpratus pastarųjų svarbą vėlgi kuriama visuma), ji turi ir individualių bruožų. Kūrinio rengimo pradžioje daug dėmesio skiriama bendrų interpretacinių problemų aptarimui. Ryškesnį formos pojūtį pedagogas grindžia loginiu prasmės akcentų išdėstymu, temų plėtros bei dramaturginio ryšio tarp kūrinio dalių suvokimu. Detalaus darbo eigoje padedama suvokti autorines nuorodas, jas atskirti nuo redaktoriaus remarkų. Pats tobulai įvaldęs instrumentinio skambėjimo priemonių arsenalą, profesorius noriai dalijasi savo atradimais su auklėtiniais. Tuo tikslu jis siūlo konkrečias artikuliavimo priemones, akcentuoja pedalo meistriškumo svarbą, jautraus intonavimo, išgaunamo garso kultūrą (Railaitė-Jurkūnienė 2006).

Geniušo nuomone, studentai ganėtinai dažnai neišnaudoja pedalo galimybių garsiniams tembrams išgauti arba, priešingai, naudodami pedalą bando paslėpti savo profesinius trūkumus. Tobulas pedalo valdymas – tai jautrios klausos, ilgo ieškojimo, darbo rezultatas (Geniušas 2018). Kita vertus, pedagogas moko vengti tiesmukiško artikuliacijos nuorodų suvokimo ir jų išpildymo, kiekvienu konkrečiu atveju akcentuoja individualų sprendimą, pateikia siūlymus, kaip išspręsti virtuozines užduotis, pasiekti rezultatyvų ritmo pajautimą, dinamikos įvairovę.

Trečiame kūrinio rengimo etape ieškoma platesnio meninio konteksto, ryškinama kūrinio dramaturgija, aptariama konfliktinių pradų priešprieša ar, atvirkščiai, akcentuojamas ramus pasakojimas. Ir toliau vyksta natūralios agoginės laisvės paieškos, plečiami garsinės skalės horizontai, ugdomas kūrinio vientisumo pojūtis, skatinamas siekis savitai perteikti kūrinio meninį vaizdą.

Technikos ugdymą pedagogas supranta plačiąja prasme – kaip atlikėjo gebėjimą perteikti meninę idėją, kurti profesionalią kūrinio interpretaciją. Virtuoziškumo nesklandumus sprendžia kūrybiškai: vieniems tai gali būti specialiai sukurti pratimai, kitiems – žymūs autoriniai pratimų rinkiniai, tretiems – tikslingai parinktas virtuozinių kūrinių repertuaras. Tai ugdo ne tik pirštų miklumą, bet ir atlikėjo ištvermę, skatina kruopštų ir sistemingą darbą. Sudėtingas vietas jis siūlo kruopščiai išanalizuoti, žinoti virtuozinių atkarpų motyvų sandarą, atramos taškus, naudotis apgalvota, patogia ir prasminga aplikatūra, skambinti laisvais, taupiais judesiais.

Geniušas ugdo jaunuosius pianistus pasiaukojimo menui dvasia, skatina plataus repertuaro studijas. Greta fundamentalių baroko, Vienos klasikų veikalų jo klasėje daug skambinama R. Schumanno, J. Brahmso, F. Chopino, F. Liszto, taip pat rusų kompozitorių A. Skriabino, S. Rachmaninovo kūrinių, dažnai įtraukiami impresionistų fortepijoniniai opusai. Pedagogas geba sužadinti meilę ir šiuolaikinei muzikai, lietuvių autorių kūrybai, skatina premjerų atlikimo tradicijas.

Pedagoginis repertuaras – tai nauja patirtis atlikėjui. Sukaupęs nemažą asmeninę kūrinių interpretavimo patirtį, Geniušas noriai studentams užduoda kūrinius, kurių pats anksčiau negrojo. Tai žadina smalsumą, teikia šviežesnį požiūrį į atliekamą muziką. Kita vertus, pasirinkus naujus kūrinius, su studentais formuluojamos atlikimo užduotys, kuriama skambėjimo vizija, kartu sisteminamos ir asmeninės žinios (Geniušas 2018).

Pedagogikoje pamėgtos originalios idėjos, paremtos stilistikos išmanymu, netrukdo skleistis auklėtinių kūrybiškumui, mąstymui ir iniciatyvai. Geniušas mėgsta priminti Alfredo Brendelio posakį, kad išanalizuoti kūrinį geba daugelis atlikėjų, o perteikti muzikos turinį – tik pavieniai. Tad pedagogui nemažiau svarbi jaunojo atlikėjo kūrybinė

laisvė, savitas stilistikos suvokimas: „neįdomu klausytis, jei iškart viską žinai, numanai, kas bus toliau“, – teigia profesorius (ibid.).

Skatindamas neeilines interpretacijas, profesorius pamokose kalba apie kompozitoriaus asmenybės bruožus ir kūrinio sukūrimo laikotarpį, kartu su auklėtiniais aptaria žymių atlikėjų įrašus, skatina plačiau pastudijuoti kompozitoriaus kūrybą, pavyzdžiui, mokantis Mozarto sonatą ar koncertą siūlo pasiklausyti šio kompozitoriaus operų ar kamerinės muzikos. Tai padeda suvokti interpretuojamą kūrinį platesniame meninių reiškinių kontekste. Nevengia Geniušas ir kopijavimo metodo, pritaiko didžiųjų meistrų interpretacines idėjas, juk visa Rubenso tapybos mokykla rėmėsi kopijavimo metodika (ibid.).

Empirinis tyrimas

Siekiant atskleisti profesoriaus Geniušo individualios fortepijono dėstymo metodikos bruožus, buvo atliktas empirinis tyrimas – anoniminė anketinė apklausa[1]. Dešimt atvirų anketos klausimų[2] suteikė galimybę laisvai reflektuoti, pareikšti individualią nuomonę pateiktu klausimu. Gauti atsakymai kaip mozaikos dalelės padėjo sukurti apibendrintą pedagogo portretą.

Pirmiausia siekta apibendrintos informacijos. Gauti atsakymai labai individualūs, paremti asmeniniu bendravimu ir įgyta profesine patirtimi mokantis profesoriaus fortepijono klasėje. Auklėtiniai pabrėžia pozityvią, palankią, itin draugišką darbo klasėje atmosferą. Akcentuojamas kūrybiškos asmenybės ugdymas, profesinis bendradarbiavi-

1 Anketinė apklausa vykdyta 2019 m. spalio–lapkričio mėnesiais. Šiuo metu Geniušo klasėje studijuojantiems 3 pianistams bei 7 absolventams elektroniniu paštu buvo išsiųstos anketos. Tvarkingai užpildytos sugrįžo 7. Pasirinkti skirtingo amžiaus ir nevienodos profesinės patirties respondentai, laikantis anonimiškumo, tyrime nurodomi „R1–7“.

2 Anketos klausimai:
- Asmeninės mintys apie prof. P. Geniušo fortepijono dėstymo metodiką.
- Kokia vyraujanti individualios fortepijono pamokos struktūra?
- Kokie jaunojo pianisto ugdymo prioritetai?
- Kokie pagrindiniai pedagoginio repertuaro sudarymo principai? Kas lemia vieno ar kito kompozitoriaus kūrinio pasirinkimą?
- Kaip profesoriaus metodikoje dera interpretacijos laisvė ir įprastos, stilistine kūrinio analize paremtos atlikimo nuostatos?
- Kokia kūrinio rengimo eiga?
- Kokias priemones profesorius pasitelkia dėstydamas mokomąją medžiagą?
- Kuo remiasi kūrinio meninio vaizdo koncepcijos kūrimas?
- Kaip ugdomi jaunojo pianisto profesiniai gebėjimai?
- Kaip vyksta pasirengimas sceniniam pasirodymui?

mas, profesoriaus ir auklėtinio dialogas, skatinimas ieškoti savų meninių tiesų. Profesorius auklėtiniams – įkvepianti asmenybė, puikaus atlikėjo pavyzdys. Pamokose siūlomi netradiciniai praktikavimosi būdai, pianizmo mokyklų lyginamoji analizė – tai kūrybinė versmė, iš kurios ištrykšta jaunųjų pianistų saviti meniniai sprendimai, noras tobulėti, siekti meninių aukštumų.

Kalbant apie vyraujančią individualios pamokos struktūrą, daugumos auklėtinių atsakymai[3] liudija, kad profesorius neturi griežtai nusistovėjusių pamokos vedimo taisyklių, iš anksto numatytos programos. Dažniausiai tai spontaniško pobūdžio pamokos, kartais *netikėtos, o prie to netikėtumo reikėjo išmokti prisitaikyti* (R 6). Neretai pamokų struktūra priklauso nuo studento poreikių – kai rengiamasi atsiskaitymui, konkursui (R 7). Nepaisant pamokų įvairovės, ryškėja pagrindinė strategija – nuo visumos prie detalaus darbo ir apibendrinimo: *pamoka beveik visada prasideda kūrinio pergrojimu nuo pradžios iki pabaigos* (R 6); *studentas parodo savo paties atliktą darbą, pagroja kūrinį ar jo dalį* (R 7). Apibendrinus kūrinio interpretaciją, prasideda detalus darbas, kūrinio atlikimo tobulinimas: analizuojamas muzikinis tekstas (R 1), profesorius atsisėda prie kito fortepijono, rodo raiškaus garso išgavimo būdus, įvairias pianistinės raiškos priemones, siūlo individualius techninius sprendimus (R 1, 3, 4). Studento meninės vaizduotės turtinimui praverčia gimininingų fortepijoninių opusų gretinimas (R 1), žymių atlikėjų įrašų analizė (R 3), interpretacinių galimybių aptarimas (R 1). Dėmesys atskiriems kūriniams pamokoje nėra lygiavertis. Priklausomai nuo situacijos vienus kūrinius pedagogas lakoniškai aptardavo, kitiems skirdavo daug dėmesio, dirbdavo nuosekliai ir kruopščiai.

Atsakydami į klausimą apie *jaunojo pianisto ugdymo prioritetus*, didžioji dalis respondentų pažymėjo, kad Geniušo metodikoje labai svarbus asmenybės lavinimas (R 1, 2, 5), muzikinio skonio, asmeninės raiškos, muzikalumo, kūrybiškumo ugdymas (R 2, 6). *Geniušui visada rūpėjo „muzikantiškumas". Konkursuose po gero atlikimo jis visada su pasigėrėjimu kalbėdavo: „štai jis (arba ji) yra tikras muzikantas"* (R 3). Kitas studentas pabrėžė, kad *profesorius itin daug dėmesio skyrė klausos jautrumo ugdymui, nuolat akcentavo muzikinio audinio girdėjimą, tobulino pianistinę techniką, mokė tiksliai perskaityti muzikinį tekstą, gilintis į kūrinių įrašus* (R 4). Nors profesorius visada ieškojo individualybės apraiškų, tačiau labai *vertino atlikėjo discipliną, išprusimą, atliekamo kūrinio turinio žinojimą. Žinios, įrašų klausymas, domėjimasis muzikine literatūra, laikmečiu, pianistinėmis mokyklomis buvo prioritetas* (R 5). Kartu Geniušas buvo dėmesingas pianistinių raiškos priemonių tobulinimui – pedalo valdymui, garsinių niuansų paieškoms, muzikinio audinio balsų ir (ar) sluoksnių girdėjimui ir pan. *Paprastai pirmuose kursuose studentai prof. Geniušo*

3 Straipsnio gale pateiktoje lentelėje – autorės išskirti respondentų atsakymų į 2, 4, 5, 10 klausimus vienas kitą papildantys epizodai.

klasėje mokosi tokių dalykų kaip pedalo valdymas (atskleidžiama daugybė jo keitimo galimybių), pianissimo tobulumo ir kitų garsinių niuansų, balsų garsinio balanso subtilybių (R 6). Nemažiau svarbus yra siekis padėti jaunajam pianistui atsiskleisti, atrasti individualų skambesį, išskirtinius asmenybės bruožus, išugdyti puikų muzikantą, gebantį atlikti įvairios stilistikos kūrinius (R 7).

Analizuojant individualią dėstymo metodiką, svarbią vietą užima mokomojo repertuaro parinkimas. Nemaža dalis profesoriaus auklėtinių pabrėžė, kad parenkant kūrinius daugiausia orientuojamasi į mokomąją programą, profesinį tobulėjimą – pastaruoju atveju pedagogas siūlo konkrečius autorius ir net jų kūrinius. Savitą kryptį lemia pasirengimas konkursams, tuomet programa sudaroma remiantis konkurso nuostatais bei asmenine pedagogo patirtimi. Būdamas įvairių konkursų žiuri nariu, Geniušas gerai pažįsta konkursų aplinką, žino kūrinių vertinimo kriterijus, todėl kai kuriuos fortepijoninius opusus tiesiog vengia įtraukti į auklėtinių konkursines programas. Neretai siūlo skambinti mažiau žinomus, rečiau atliekamus fortepijoninius opusus. Auklėtiniai pažymėjo ir profesoriaus dėmesingumą asmeniniams jaunųjų atlikėjų poreikiams. Jie vertina pasirinkimo laisvę, nes, *ieškodamas sau patinkančio repertuaro, jis plečia muzikinio repertuaro, atlikėjų pažinimą. Be to, tai skatina atrasti individualumą* (R 5).

Atsakymai į klausimą apie kūrinio stiliaus ir asmeninės interpretacijos santykį atspindi vieningą auklėtinių nuomonę – prof. Geniušo metodikoje darniai dera stilistine kūrinio analize paremtos atlikimo nuostatos ir interpretacijos laisvė. Kryptingas pedagogo darbas veikia studento mąstymą, brandina originalius interpretacinius sprendimus, o *skatinamas studento kūrybiškumas ir individualumas leidžia tą patį kūrinį skambinti skirtingai* (R 4).

Aptardami kūrinio rengimo eigą, jaunieji pianistai pabrėžė nuoseklumą ir tris rengimo etapus. *Viskas prasideda nuo ištisinio kūrinio atlikimo, vėliau seka detalus darbas, įvairių interpretacijų lyginimas, turtingesnių garso išgavimo priemonių paieškos, techninių sunkumų sprendimas ir pabaigoje – viso kūrinio atlikimas, interpretacijos tobulinimas* (R 3). Profesorius atidus savarankiškoms interpretacijų paieškoms: *pirmiausia studentas pateikia savo pradinį kūrinio variantą taip, kaip jis jaučia ir supranta atliekamą kūrinį. Toliau gilinamasi į detales, sprendžiamos kylančios problemos, ieškoma interpretacinių sprendimų* (R 7).

Vardydami priemones, kurias profesorius pasitelkia dėstydamas mokomąją medžiagą, respondentai minėjo pamokose plačiai naudojamą menų sintezę, kai pateikiamos analogijos su vaizduojamuoju menu, architektūra ar literatūra. Nemažai dėmesio skiriama kūrinio sukūrimo kontekstui bei visos kompozitoriaus kūrybos studijoms: *rengiant naujus kūrinius, analizuojama kompozitoriaus kūryba, profesorius dažnai pagrodavo ir kitus to kompozitoriaus kūrinius, taip plėsdavo studentų akiratį* (R 7).

Kūrinio meninio vaizdo koncepcijos kūrimas prof. Geniušo pamokose vertinamas įvairiai. Didžioji dalis respondentų pabrėžė kūrinio analizės svarbą, epochos stilistikos suvokimą, domėjimąsi kompozitoriumi, kūrinio sukūrimo laikotarpiu (R 1, 3, 5, 6, 7), taip pat akcentavo įvairių kūrinio redakcijų nuorodas, kompozitoriaus *urtexto* studijas bei lyginamąją redakcijų analizę (R 1, 3), kitų atlikėjų interpretacinių koncepcijų pažinimą (R 2, 3, 5), balanso tarp atlikėjo vaizduotės ir stilistinių nuostatų svarbą (R 7). Kuriant meninį vaizdą, *profesorius visada įdėdavo daug pastangų inspiruoti jį įvairiausiais pavyzdžiais. Idėją galėdavo padiktuoti nauja knyga, spektaklis ar garso įrašas. Profesorius taip pat siūlydavo paklausyti kitų žanrų muzikos – operų, simfonijų ar net džiazo. Lankymasis koncertuose, domėjimasis muzikiniu, meniniu pasauliu yra svarbus atlikėjui, siekiančiam atrasti ir suprasti save, plačiai suvokti meno ir muzikos pasaulį* (R 5).

Jaunojo pianisto gebėjimų ugdymas formuoja įvairiapusį mąstymą. Tai natūralu, nes ši sritis itin glaudžiai susijusi su individualiais auklėtinio gebėjimais, įgimtu talentu bei pasirengimo studijoms lygiu. Techninio meistriškumo ugdymas Geniušo klasėje nėra savitikslis – tai svarbi kasdienio darbo dalis. Kūrinio atlikimo išgryninimas, pedagogo nurodyta darbo kryptis padeda tobulinti techninį meistriškumą. Čia didelį vaidmenį vaidina neįprasti patarimai, profesoriaus asmeninė atlikimo patirtis, praktikoje patikrintos metodinės tiesos. *Profesorius dalydavosi įvairiais pagalbiniais „triukais", kartais ieškodavome teisingo judesio, rankos ar pirštų nustatymo, tinkamesnės pirštuotės, o kartais tiesiog improvizuodavome ir spontaniškai rasdavome tinkamą sprendimą* (R 6). Techninis meistriškumas, artistiškumas itin susiję su kūno laisve. Pamokose ieškoma tinkamos sėdėjimo prie fortepijono pozos – toliau ar arčiau, žemiau ar aukščiau, susikūprinus ar išsitiesus, galbūt pakėlus galvą ir pan. (R 6). Vienas respondentas pabrėžė vaizduotės svarbą, nes *vaizduotė yra atlikėjo vidinis pasaulis, parodantis jo individualumą*. Garso išgavimo įvairovę profesorius sieja su vaizduotėje kuriamais paveikslais (R 5).

Daugelis auklėtinių aptarė spalviškai įvairaus, raiškaus instrumentinio garso paieškas. *Prof. Geniušas stengiasi atkreipti studentų dėmesį į instrumento skambėjimą, garsą, kurį nori išgauti. Jis padeda tobulinti garso išraišką – moko kokybiško, plataus, bet ne grubaus skambėjimo, visų muzikinio audinio sluoksnių girdėjimo* (R 6). *Profesoriaus paskatinta jau pradiniame kūrinio mokymosi etape ieškau įvairių garso paėmimo būdų, klausau akordų sąskambių, bandau garsus sieti su turiniu* (R 3).

Jaunųjų pianistų darbo su pedalu tobulinimui pedagogas skiria pirmus trejus studijų metus. Įsitikinimas, kad pedalą svarbu paspausti arba paleisti, keičiamas iš pagrindų. Mokomasi pedalą spausti iki pusės, trečdalio arba vos pirštų galiukais. Siūlomi įvairūs pedalų keitimo variantai, aptariamas paspaudimo laikas (R 6). Pedalizacija siejama su muzikinio teksto mokymusi, jautrios klausos kontrole: *klausau, ar garso išgavimas dera*

su pedalu, mąstau – galbūt galiu paimti ilgesnį pedalą, vėliau jį pakeisti, naudodama pedalą ieškau įvairesnio atlikimo (R 3).

Aplikatūros parinkimas Geniušo metodikoje taip pat užima svarbią vietą. Ši sritis neretai nulemia muzikos prasmę ir garso išraiškos kokybę, teikia atlikimui stabilumo, todėl ji turi būti stilistiškai tiksli ir išraiškinga. Gana *dažnai profesorius pasiūlo visai skirtingą aplikatūrą nuo tos, kokią pateikia kūrinio redaktorius* (R 3). Artikuliacija siejama su kūrinio stilistika, muzikinio teksto analize. Ši sritis atskleidžia *didelį profesoriaus muzikinį raštingumą bei išmanymą, kokiu lygiu galima interpretuoti kompozitoriaus sumanymą* (R 6).

Geniušas skiria reikiamą dėmesį sceniniam pasirengimui. Kiekvienos pamokos pradžioje atlikdamas kūrinius ištisai jo klasės studentas ugdo sceninę ištvermę, mokosi susikaupti, aprėpti kūrinio visumą. Profesorius skatina viešas perklausas, kai vieni kitiems atlikę parengtus kūrinius jaunieji pianistai diskutuoja interpretavimo klausimais (R 1, 7). Baigiamajame kūrinio rengimo etape toliau tobulinama interpretacija, aptariama kūrinio visuma, raiškos priemonės. Neretai profesorius teikia rekomendacijas, kaip elgtis prieš koncertą, planuoti savo laiką, vyksta pasikeitimas nuomonėmis, *dėl ko einame į sceną, kaip scena veikia mus.* Taip padedama suvokti, *jog viešas pasirodymas yra proceso dalis – rezultatas* (R 2), tad *reikia mėgautis pačiu grojimu* (R 7).

Išvados

- Geniušo individuali fortepijono dėstymo metodika remiasi išgrynintomis pianistinėmis tradicijomis, pagarba kompozitoriui ir jo autoriniam tekstui. Virtuozinė technika, padedanti išreikšti emocijų intensyvumą, sodrus lokalizuotas fortepijoninis garsas, ypatingas dėmesys kompozitoriaus meninėms idėjoms tapo svarbiais fortepijono metodikos atspirties taškais.
- Patyręs tiek rusų, tiek kitų šalių fortepijoninių mokyklų įtaką, prof. Geniušas sukūrė fortepijono dėstymo metodiką, atspindinčią romantinę menininko pasaulėjautą, originalų mąstymą. Studijuodamas pas Gornostajevą, Geniušas sykiu perėmė Ružickio ir Neuhauso fortepijono meno tradicijas, o pas Drąsutienę ir Karnavičių – europinio pianizmo estetiką (pastarąją praturtino ir asmeninė jo darbo patirtis Londono bei Škotijos Karališkosiose muzikos akademijose).
- Jaunojo menininko ugdymo procese pamėgęs laisvesnį darbo stilių, griežtai atmetęs dogmatinės pedagogikos sistemas, Geniušas išlaisvina kūrybiškas jaunojo menininko galias, didelę reikšmę teikia intuicijai, emociniam muzikos suvokimui. Aukštai vertindamas įgimtus muzikinius gabumus, artistiškumo dovaną, su kiekvienu auklėtiniu jis dirba kaip su brandžiu atlikėju.

- Auklėtiniai pabrėžia komfortišką kūrybinę aplinką; pamokose daug diskutuojama, derinamos nuomonės, studentas pasijaučia jaunuoju kolega. Pagrindinis dėmesys skiriamas menui, atliekamam kūriniui, toleruojama kito žmogaus nuomonė. Visa tai perimta iš prof. Gornostajevos mokymo proceso tradicijos, kai pamokos neretai prilyginamos meistriškumo kursų modeliui.
- Rinkdamasis mokomąjį repertuarą pedagogas siekia numatyti auklėtinių tobulėjimo galimybes. Čia vyrauja nuoseklumas, siekis supažindinti jaunuosius pianistus su žymiausiais fortepijoninės literatūros šedevrais. Kita vertus, visuomet stengiamasi atsižvelgti į auklėtinių pageidavimus, vengiama diktatoriškos pedagogikos apraiškų.
- Inovatyvius fortepijono dėstymo metodikos bruožus lemia turtinga asmeninė Geniušo atlikimo meno praktika. Savo auklėtinius jis žavi puikia atmintimi, gausios fortepijoninės literatūros pažinimu, gebėjimu sudėtingiausius kūrinius pagroti iš lapo.

Lentelė. Geniušo pedagoginė sistema jo mokinių akimis

Individualios pamokos struktūra	
R 1 Teksto analizė. Interpretacinių galimybių aptarimas.	Mokiniui atlikus kūrinį ištisai, analizuojamas muzikinis tekstas, supažindinama su kūrinio interpretacinėmis galimybėmis, aptariami įvairūs technikos būdai, o iškilus techninei kliūčiai, surandamas sprendimas. Profesorius studento meninę vaizduotę turtina atlikdamas kūrinio ištraukas, gretindamas jas su kitais panašiais fortepijoniniais opusais.
R 2 Kūrinio atlikimas. Problemų sprendimas.	Pradžioje kūrinys išklausomas ištisai, vėliau prasideda darbas – ganėtinai įvairus, tačiau labai kryptingas, priklausomai nuo to, kas tuo metu studentui aktualiausia, kokias problemas reikia spręsti pirmiausia.
R 3 Pedagogo asmenybės poveikis. Įrašų analizė.	Pamokos struktūra – nuo visumos prie detalių. Išklausęs kūrinį arba jo dalį, išsakęs savo įspūdžius, vėliau atsisėda prie kito fortepijono, savo mintis iliustruoja grojimu. Profesorius siūlo įvairius garso išgavimo būdus, pataria frazavimo, pedalizacijos ir kitose srityse. Klausome žymių atlikėjų įrašus, ieškome sau artimų interpretacinių idėjų.
R 4 Klasikinė pamokos struktūra. Interpretacinės raiškos būdai.	Geniušo pamokų struktūra dažniausiai klasikinė: skambina studentas, po to – profesorius, analizuojamas kūrinys, vyksta kūrybinis procesas, ieškoma raiškos būdų kūrinio turiniui atskleisti, siūlomi įvairūs techniniai sprendimai.
R 5 Problemų aptarimas, jų sprendimo būdai. Perspektyvinis planas.	Pamokose visada aptariamos iškilusios problemos, numatomi jų sprendimo būdai. Sprendimo būdų ieškodavome kartu. Vykdavo diskusija, aptarimas. Visada numatomas planas tolesniam pasiruošimui pamokoms.
R 6 Spontaniško pobūdžio pamokos. Detalus darbas. Lakoniški komentarai.	Dažniausiai pamokos neturėdavo tikslios, iš anksto numatytos programos, vyravo spontaniškumas. Priklausomai nuo situacijos vienus kūrinius aptardavo lakoniškai, kitus analizuodavo labai kruopščiai. Būdavo pamokų, kai visą laiką praleisdavome ieškodami norimo garsinio efekto, subtilaus *pianissimo* išgavimo, pedalizacijos niuansų ir pan.

R 7 Struktūrą diktuoja mokymo tikslai. Atlikimo ištvermės ugdymas.	Pamokos struktūra priklausydavo nuo keliamų tikslų ir studento turimų planų. Pradžioje studentas pagrodavo kūrinį ar jo dalį, po to būdavo gilinamasi į problemas bei įvairius atlikimo aspektus.
Pedagoginio repertuaro sudarymo principai	
R 1 Mokomųjų programų ir asmeninių pageidavimų derinimas.	Profesoriaus kūrinių parinkimą lemia mokomosios programos, profesinio tobulėjimo perspektyvos, rengimas konkursams, koncertams, meninio akiračio plėtra, asmeninės savybės, studento pageidavimai.
R 2 Studijų ir konkurso programų tikslai.	Studijų pradžioje programa parenkama siekiant profesinio tobulėjimo, perspektyvos, vėliau priklauso nuo jaunojo atlikėjo planų, pvz.: konkursams ruošiami kūriniai padeda parodyti stipriąsias ir paslėpti silpnąsias puses. Profesorius visada atsižvelgia į studentų pageidavimus – jie išklausomi, randamas demokratiškas sprendimas.
R 3 Artimas kūrinys skatina susidomėjimą, įtaigesnę interpretaciją.	Neretai studentams suteikiama galimybė patiems pasirinkti programą, nes emociškai artimas kūrinys skatina susidomėjimą, lemia įtaigesnę interpretaciją. Gerai pažindamas studentą profesorius pats pasiūlo, kuriuos kūrinius jam būtų naudingiau tuo metu atlikti.
R 4 Skatinimas groti mažiau žinomą muziką.	Dažniausiai repertuaras sudaromas pagal studijų programą, tačiau renkantis kompozitorių profesorius pataria, kuris autorius ar net konkretus kūrinys tuo metu bus naudingiausias, skatina groti ne tokią populiarią didžiųjų kompozitorių muziką.
R 5 Repertuaro pasirinkimo laisvė plečia asmenines pažintines erdves.	Profesorius parenka repertuarą atsakingai, atsižvelgdamas į studento asmeninius pageidavimus ir auklėtinio galimybes. Studentas, ieškodamas patinkančio repertuaro, plečia asmenines muzikinio repertuaro erdves, atlikėjų ratą.
R 6 Abipusis sutarimas, svari profesoriaus patirtis.	Dažniausiai programą parinkdavome abipusiu sutarimu, be to, pasitikėdavau profesoriaus nuomone. Sukaupęs didelę patirtį, profesorius žino, kurie kūriniai „suveiks“, o kurie ne. Jis patardavo tam tikrų kūrinių negroti, nes nuomonės dėl jų interpretacijos tokios skirtingos, jog niekaip nepataikysi į dešimtuką.
R 7 Studijų programų nuorodų ir asmeninių pageidavimų sintezė.	Sudarant repertuarą visada atsižvelgiama į studento norus bei pageidavimus. Profesorius dažnai pasiūlydavo ir mažiau žinomų, rečiau atliekamų kūrinių.
Interpretacijos laisvė ir stilistinė kūrinių analizė	
R 1 Stilistinių nuostatų ir vidinės atlikėjo laisvės darna.	Profesorius suderina stilistines nuostatas su vidine atlikėjo laisve. Atlikimas tampa gyvas, organiškas ir harmoningas.
R 2 Kūrinio skambesio paieškos – stilistikos atspindys.	Dažniausiai ieškome bendro kūrinio skambesio. Vėliau, jei yra poreikis (nors dažniausiai viskas susiklosto savaime), kalbame apie būdingas stiliaus savybes. Profesoriaus estetinė pajauta dažniausiai veikia ir studento interpretacijos laisvę, ir dera su stilistinėmis nuostatomis.
R 3 Interpretacijos sąsajos su epochos stilistinėmis nuostatomis.	Viskas vyksta natūraliai. Kažkuriame kūrinio rengimo etape, ieškant gražaus garso, raiškios melodinės linijos skambėjimo, profesorius leidžia nukrypti nuo epochos stilistikos, pvz., skambinti Bacho ar Händelio kūrinius labai romantiškai. Tačiau galutiniame kūrinio rengimo etape interpretacija siejama su epochos stilistinėmis nuostatomis.

R 4 Atlikimo tradicijų ir originalios interpretacijos sintezė.	Profesoriaus skatinamas studento kūrybiškumas leidžia tą patį kūrinį skambinti skirtingai. Interpretacijos nėra apskaičiuotos ir „nuspręstos". Remiamasi kūrinių atlikimo tradicija, siekiama originaliai interpretuoti gerai žinomus kūrinius.
R 5 Atlikimo laisvės ir žinių darna. Meninio akiračio plėtra.	Laisvė dera su žiniomis. Skatinimas domėtis literatūra, menu buvo neatsiejama ugdymo dalis. Pamokų metu profesorius dalydavosi žiniomis, asmenine scenine patirtimi, grįžęs iš tolimų kelionių supažindindavo su naujausiomis atlikimo meno tendencijomis.
R 6 Interpretacinės laisvės ir kūrinio analizės darna.	Interpretacijos laisvė ir stilistinė analizė profesoriaus pedagogikoje dera natūraliai. Čia labai subtilūs dalykai – pajusti, kiek „savojo aš" skirtingos stilistikos kūriniuose yra pakankamai. Pvz., pagal Vienos klasikų kūrybos atlikimo tradiciją reikia tiksliai atlikti tai, kas parašyta. S. Rachmaninovo kūryboje gerokai daugiau laisvės, bet ir ji neturi peržengti kompozitoriaus stilistikos rėmų. Esu dėkinga profesoriui už įdiegtą stilistikos supratimą ir gerą muzikinį skonį.
R 7 Originalūs interpretaciniai sprendimai ir stilistikos žinios.	Profesorius teigiamai vertino originalius studento interpretacinius sprendimus, tačiau jie turėjo derėti su stilistikos nuostatomis. Interpretacija man asocijavosi ne vien su štrichais, dinamika ar kitais muzikinio teksto parametrais, bet ir su asmeniniu emociniu turinio išgyvenimu. Kartu su techniniais atlikimo aspektais profesorius padėdavo „įjungti" vaizduotę, suaktyvinti girdėjimą.
Sceninis pasirodymas	
R 1 Kūrinių perklausa ir aptarimas.	Profesorius perklauso visą koncertinę programą, aptaria pasirodymą. Pergrojant kūrinius, treniruojama ištvermė ir įgaunamas stabilumas.
R 2 Psichologinis parengimas, laiko planavimas prieš pasirodymą.	Pamokose diskutuojame, ko einame į sceną, kaip scena mus veikia. Kalbame, jog viešas pasirodymas yra proceso dalis – rezultatas. Darome fizinius pratimus. Dažnai gaunu rekomendacijas, kaip elgtis prieš koncertą, kaip planuoti savo laiką porą dienų prieš pasirodymą.
R 3 Skatinimas koncertuoti.	Labai svarbu kūrinius atlikti kitiems žmonėms. Kelis, keliolika kartų įvairiems klausytojams skambinti opusai teikia stabilumo, pasitikėjimo savo jėgomis, tuomet eiti į sceną yra malonumas. Gerai išmoktas patinkantis kūrinys – paskata atlikti jį koncertinėje scenoje.
R 4 Nuolatinis kūrinio tobulinimas.	Kartą profesoriaus paklausiau: kada kūrinys laikomas visiškai paruoštas? Atsakymas buvo tiesus – niekada, kūrinys visuomet vyksme.
R 5 Atlikimo ištvermės ugdymas.	Pradiniame etape naudinga kūrinį kelis kartus pagroti sau pačiam. Taip lavinama atlikimo ištvermė. Vėliau pasikviečiami klausytojai. Naudinga kūrinio atlikimą įsirašyti, vėliau šį įrašą išanalizuoti.
R 6 Stabilus kūrinių parengimas.	Koncertams stengdavausi pasiruošti kiek įmanoma geriau. Prieš svarbius pasirodymus programą pagrodavau klausytojams.
R 7 Klasės studentų viešo pasirodymo aptarimai, pozityvus studento nuteikimas.	Besirengiant pasirodymui scenoje, svarbiausia būdavo priprasti prie jaudulio. Mes, profesoriaus klasės studentai, dažnai grodavome vieni kitiems, klausydavomės per repeticijas, dalydavomės pastebėjimais. Kad jaudulys netaptų svarbesnis už muziką, profesorius visada pozityviai nuteikdavo studentus prieš pasirodymus, primindavo, kad reikia mėgautis pačiu grojimu.

Įteikta 2019 11 25
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA

Drąsutienė, L. *Lietuvos fortepijono pedagogikos puslapiai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015.

Gerulis, S. Kai kurie prof. Jurgio Karnavičiaus – pianisto ir pedagogo – bruožai. *XXI amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2002, p. 88–93.

Kryžauskienė, R. Keletas štrichų fortepijono pedagogės Liucijos Drąsutienės portretui. *Muzika ir pedagogika.* Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002, p. 92–101.

Navickaitė-Martinelli, L. Kentauras prie fortepijono. Pokalbis su pianistu Petru Geniušu. *Muzikos barai*, 2004, Nr. 2–3 (313–314), p. 6–11.

Railaitė-Jurkūnienė, A. *Petras Geniušas – pianistas ir pedagogas*. [Magistro mokslo darbas.] V., 2006, p. 25.

Individual piano teaching methodology of Prof. Petras Geniušas

SUMMARY. Lithuanian pianist Petras Geniušas is an important performer and pedagogue. His intense solo activity, participation in various chamber ensembles, cooperation with famous orchestras constantly attracts full halls of listeners – admirers of his great art. Today his performance art is highly evaluated in the global context while his students develop the methodological provisions of their professor.

Comprehensive and generalising studies about the important activity of Professor Geniušas at the Lithuanian Academy of Music and Theatre Piano department still do not exist. The aim of this article is to analyse and summarise the methods of pedagogical activity employed by Geniušas, as well as briefly review the evolution of his creative path. The results of qualitative research conducted in October-November, 2018 shall also be presented.

The individual teaching methodology of Geniušas is based on purified piano traditions, respect to the composer as well as musical text. Virtuoso technique, rich, localised sound and attention to the artistic ideas of the composer became the most important parts of Geniušas' teaching methodology. After experiencing influences from Russian as well as other piano schools, Geniušas created a teaching methodology that reflects the romantic worldview and original thinking. His pupils emphasise the comfy and creative work environment. Attention is paid to the art, musical piece, and tolerance for the opinion of the other person. This has most likely been the result of the pedagogical tradition adopted from Prof. Gornostajeva where lectures are formed as masterclasses. The innovative traits of Geniušas' teaching methodology are based on his rich performance practice. He charms his students with his splendid memory and rich knowledge of piano literature.

KEYWORDS:
Petras Geniušas, piano, piano pedagogy, art of performance, repertoire, continuity of traditions.

ISSN 2351-4744

Rimgailė RENEVYTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Personažas kaip atmosfera

ANOTACIJA. Sceninis personažas, atsiradęs ir susiformavęs XIX–XX a. sandūroje kaip režisūrinio teatro išdava, XXI a. teatro scenoje ėmė kvestionuoti režisieriaus autoritetą. Šiuolaikiniame teatre režisieriaus galios pozicija pasidalijama su aktoriumi, tad sceninį personažą atskleidžia nebe fiksuota ir stabili režisieriaus ar dramaturgijos diktuojama funkcinė schema, o būtent aktoriaus ir personažo specifinis santykis. Deja, Lietuvoje šio santykio kaita vis dar per menkai aptariama. Šiame tekste nagrinėjamas konkretus sceninio personažo transformacijos pavyzdys, analizuojama, kaip keičiasi tradicinė Stanislavskio metodika taikant ją šio jau „post-postdraminio" vaidmens kūrimo strategijoms. Šį konkretų pokytį iliustruoja Krystiano Lupos spektaklyje „Didvyrių aikštė" (2015) aktorės Rasos Samuolytės sukurtas Hertos personažas. Atsižvelgiant į režisūrinę Krystiano Lupos darbo su aktoriumi specifiką, mėginama suprasti, kuo pakeičiama tradicinė dramaturginė ir psichologinė vaidmens analizė. Per individualią vaidmens kūrimo strategiją išryškinant aktoriaus ir personažo specifinio santykio svarbą, atskleidžiama, kaip aktorė, kurdama Hertos vaidmenį, išgauna naują personažo struktūrą – personažo kaip atmosferos ar psichinės būsenos efektą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Krystianas Lupa, Thomas Bernhardas, Rasa Samuolytė, aktorius, personažas, sceninis personažas, atmosfera, hiperpsichologinis personažas.

PIRMASIS. Vadinasi, jūs manote, kad didelis aktorius yra arba viskas, arba niekas.
ANTRASIS. Ir gal todėl, kad jis yra niekas, jis gali būti viskas, nes jo paties pavidalas niekad neprieštarauja svetimiems pavidalams, kuriuos jis prisiima.

Denis Diderot

Aktoriaus profesijoje visuomet esama pamišimo. Kaip gyvas žmogus gali tapti savo vaizduotės padariniu? Kaip vientisa asmenybė gali suskilti į begalę vienas kitam prieštaraujančių savybių, bruožų, nuotaikų ir nuomonių? „Velnias yra kažkas, kas verčia mus rizikuoti, – sako režisierius Krystianas Lupa. – Aktoriaus atveju aš vadinu tai *pamišėliu*. Darbas su privačiu savo pamišėliu turi tapti nuolatiniu aktoriaus poreikiu. Kiekvienas turime savo pamišėlį, kurį normaliame gyvenime atstumiame, jo gėdijamės. <...> Bet mūsų pamišėlis turi talentą" (*Kelionė į „Didvyrių aikštę"* 2016: 117). Šį Lupos įvardytą aktoriaus pamišėliškumą galima aptikti Rasos Samuolytės Hertoje, nebyliai pradedančioje spektaklio „Didvyrių aikštė" sceninį pasakojimą.

Sapną primenanti pirmojo „Didvyrių aikštės“ veiksmo nuotaika sklando žiūrovų salėje publikai dar tik renkantis, o blausiai apšviestoje scenoje jau klaidžioja tarnaitės Hertos siluetas. Šviesoms vis labiau atsitraukiant nuo žiūrovų ir apšviečiant scenos paveikslą, matome, kad Herta stovi prie lango viena kambaryje. Į kambarį įėjusi ponia Citel (akt. Eglė Gabrėnaitė) atitraukia Hertos kūną (bet, atrodo, ne mintis) nuo lango, pro kurį prieš keletą dienų iššoko profesorius. Vos įėjusi į sceną Citel tarsi tęsia pokalbį su nebylia jo dalyve Herta, besiklausančia žodžiais beriamų minčių, tačiau tuo pat metu skendinčia savajame sapne. Tiek Citel kalba, tiek Hertos mintys, juntamos iš jos veiksmų, veido mimikos, reakcijos, žvilgsnio, sukasi apie profesorių Jozefą. Tai – pagrindinis spektaklio veikėjas, kurio žiūrovai neišgirsta, tačiau jį galima pajusti *įsikūnijusį* kiekviename Bernhardo ir Lupos personaže. Galima sakyti, kad Citel ir Herta šioje scenoje ne bendrauja, o kalbasi su savuoju profesoriaus vaizdiniu, savąja atmintimi. Herta, lyg visur tvyranti profesoriaus namų dvasia, kruopščiai ir atsargiai valydama batus, dėlioja juos taip, tarsi batai norėtų iššokti pro langą, tarsi ji pati žengtų paskutiniais profesoriaus pėdsakais. Pasak Lupos: „Citel ir Hertą yra apėmusi specifinė, tarsi sapno būsena. Jos neturi planų ir nežino, kas šaus į galvą kitą akimirką. Tai tarsi vaikščiojimas po sodą, kur mūsų kelias priklauso nuo to, ką matome šią akimirką“ (ibid.: 46). Pasinaudojusi proga, kad Citel nekreipia į ją dėmesio, Herta atsitraukia nuo darbo ir vėl priartėja prie lango, tarsi norėdama įsitikinti, kad apačioje nebėra jokių profesoriaus savižudybės užuominų, ar iš naujo išvysti sustingusio kūno vaizdą. Iš tiesų kiekvienas žiūrovas sprendžia, ko Herta ieško lange. Repeticijų metu režisierius akcentuoja, kad „tai, ko Herta nori iš to lango, priklauso tik jai vienai“ (ibid.: 40), todėl aktoriaus ir žiūrovo vaizdiniai gali skirtis.

Tačiau Citel požiūris į Hertą priverčia ir žiūrovus žvelgti į ją taip, tarsi būtų ne šio pasaulio gyventoja: „Herta kelia nerimą poniai Citel – kažko prisigalvojusi. Žiūri pro langą, kur iššoko profesorius, dar pati iššoks“ (ibid.: 33). Pirmųjų repeticijų metu, skaitant pjesę, personažo psichologija kuriama remiantis Bernhardo tekstu ir personažo reakcijomis. Kur kas įdomiau, kaip personažo psichologiją vėliau spektaklyje kuria pats aktorius. Atrodo, kad nei režisierius, nei aktorė nesistengia Hertos psichologiškai sukonkretinti, išryškinti jos keistumo priežasčių ir motyvų. Ji spektaklyje yra paslaptis, už kurios slepiasi tik ji pati (nors ir personažo, ir aktorės pavidalu). Aktorė svarsto: „Įsivaizduoju, kaip Hertą būtų pateikęs koks nors lietuvių režisierius – jam būtų įdomu ištraukti kokią nors vieną Hertos savybę, išryškinti kokį nors defektą, deformaciją, susijusią su jos tylėjimu. O Lupai žmogus yra įdomus su savo paslaptimis, savo sapnais“ (ibid.: 144). Paslaptį, apie kurią kalba Samuolytė, repeticijų metu įvardijo ir režisierius: „Labai svarbu, kad personažas turėtų kažką, ko neparodo. Savo paslaptį. Gylis yra tai, kas neparodoma. Bernhardo herojai svarbiausių dalykų nerodo. Jie nėra ekstravertai, jie uždari žmonės, kurie gėdijasi savo

veiksmų, minčių... <...> Jei vaidindami pradedame viską rodyti ir po tekstu nelieka nieko visiškai priešingo tam, ką vaidiname, tai nėra Bernhardas“ (ibid.: 116). Būtent iš Citel ir Hertos pokalbio sužinome apie Šusterių šeimą, jų tarpusavio santykius, nepasitenkinimą, neapykantą vienas kitam. Pirmasis spektaklio veiksmas žiūrovui atskleidžia tai, kuo apgauti mėgins antrasis. Įprasta, kad spektaklyje šis perspėjimas įvyksta kiek vėliau, leidžiant žiūrovui patikėti ir nusivilti personažais, tačiau Bernhardo pjesėje viskas tarsi jau įvykę, todėl nei kulminacija, nei atomazga šiam sceniniam pasakojimui nebeturi reikšmės.

Pirmasis „Didvyrių aikštės“ veiksmas kuriamas tarsi iš reakcijų į savo mintis, jų keliamus vaizdinius: Citel įsiplieskia dėl minčių apie išsikraustymą, iš spintos traukia batus, ištraukia šūsnį nešvarių drabužių, nervingai moko Hertą tinkamai valyti batus. Pasak Lupos, šioje scenoje „ir mintys, ir veiksmai impulsyvūs“ (ibid.: 37), todėl ir Citel minčių „priepuoliai“ atsiranda iš nieko bei provokuoja Hertos nerimą, pasimetimą. Citel (ap)kalbos tik dar labiau aštrina Hertos mintis apie Jozefą, o persekiojantis vaizdinys, kad savižudybės metu profesoriaus „galva buvo suknežinta“, jai kelia baimę ir išgąstį. Šie vaizdiniai, išprovokuoti profesoriaus kambaryje esančių daiktų ir jų kuriamų asociacijų, kartas nuo karto užgniaužia Hertos kvėpavimą ir ji sustingsta rutininiuose veiksmuose arba, priešingai, staiga išsprūsta Citel iš rankų ir tarsi apsėsta žengia prie lango. Baimės vaizdinio apakintą Hertą po akimirkos vėl į realybę sugrąžina priekaištingi Citel žodžiai. Rodos, kad Hertos jautrumas pasiekė kraštutinę ribą, bet jokia skaidri emocija neprasiveržia. Štai akimirką Herta įsitaiso raudono aksomo krėsle ir panyra į prisiminimus, primindama Balthus paveikslo „Saulėtos dienos“ („Les Beaux jours“, 1944–1946) mizansceną. Šiuo momentu išryškėja Hertos vienatvė, kurios buvo galima (klaidingai) neįžvelgti anksčiau, bandant personažui priskirti psichikos negalią ir paaiškinti ją kuo paprasčiau, primityviau.

Nors pjesėje Citel pirmąjį spektaklio veiksmą *veikia* beveik viena pati, spektaklyje Herta nenusileidžia jai savo intensyvumu. Griežta Citel tvarka užgniaužia ne tik Hertos, bet ir pačios Citel jausmų raišką ir tik retsykiais impulsyvus Samuolytės Hertos gestas ar veiksmas išprovokuoja emocinį Gabrėnaitės Citel atsaką ar reakciją. Pasak Samuolytės, „su tiek mažai teksto atrasti tą būvį, atrasti tą žmogų, sukonkretinti jį – sunkiausia užduotis. Herta labai priklauso nuo Ponios Citel, jos yra viena kitą neigiančios ir teigiančios dalys“ (Šabasevičienė 2015: 155). Tad Herta daugiausia veikia, reaguoja be žodžių, tik veido išraiškomis, kūno judesiais. Iš Hertos Citel išgirsta tai, ką ji pati nori girdėti tam, kad šis pokalbis tęstųsi. Taip personažų monologai Lupai tampa dialogais, nes kito žmogaus buvimas spektaklyje reikalingas išpažinčiai, o dramaturgine ir veiksmo prasme nekonfliktiniai Bernhardo personažai išties geriausiai geba pasikalbėti su pačiais savimi.

Pirmąjį veiksmą užbaigia Herta: likusi viena kambaryje, ji artėja prie lango, rišdamasi profesoriaus bato raištelį ant savo riešo. Su šiuo profesoriaus atminimo ženklu Herta,

žengdama pro prietemoje skendinčius kambario baldus, žvilgteli į veidrodį ir tarsi mato ne save, bet kažką kita. Taip žvelgė Samuolytės Nastia Oskaro Koršunovo spektaklyje „Dugne“ (2010), pasiklydusi tarp realių ir įsivaizduojamų savo personažo pasakojimų. „Didvyrių aikštėje“ ant Hertos riešo esantis profesoriaus batų raištelis taip pat sumaišo realybę su sapnu, o ištęstas laikas, praleistas su Citel, tarsi pakeičia jos pačios savastį, ir veidrodyje tarsi matyti ne tik Hertos, bet ir profesoriaus *paslaptis*. Žiūrovai marškinius lyginantį Jozefą kaip prisiminimą išvysta kambario sienoje. Herta jo nemato, o gal tik apsimeta nematanti.

Darsyk Herta scenoje pasirodo trečiajame veiksme. Nesugebėjusi likti nepastebėta, ji atkreipia į save Roberto Šusterio dėmesį. Aktoriaus Masalskio Šusteris, lyg mirusio profesoriaus antrininkas, išgąsdina Hertą taip, kad ši nedrįsta atsakyti į jai užduotus klausimus apie nacių į koncentracijos stovyklą uždarytą senelį. Šusteris ir Jozefo dukterys nesupranta Hertos taip, kaip ją buvo prisijaukinęs profesorius, todėl žvelgia į Hertą tik kaip į namų šeimininkės Citel pagalbininkę, nevisprotę tarnaitę, alkoholiko tėvo ir vagilės mamos dukterį. Tačiau būtent apie tokį požiūrį žiūrovai ponios Citel įspėjami jau pirmajame veiksme, kai atviraujama apie profesoriaus šeimos tarpusavio santykius, egoizmą ir abejingumą.

Repeticijas Lupa pradėjo jau turėdamas „Didvyrių aikštės“ vaizdinį, teksto erdvė atsivėrė ne tik interpretacijai, bet ir prasminiams bei vizualiniams sumanymams. Repeticijų metu Lupa nubraižė tam tikrus personažų punktyrus ir pasiūlė aktoriams mąstyti ne kaip personažui (įsikūnijant), bet veikiau *apie* personažą. Tiesa, būtų klaidinga šį „apie“ suvokti kaip atstumą tarp aktoriaus ir personažo.

Lupos aktoriui pasiūlytas „vaidmens peizažo“ terminas apima ne tik dramaturgines veiksmo aplinkybes, personažo charakterį, bet ir aktoriaus asmeninę erdvę. „Vaidmens peizažas man yra labai svarbi kategorija – tai stiprus vaizdinys, kurį aktoriui reikia turėti savo kūne. Vaizdinys yra ne tik mano prote. Aš su savo kūnu esu šiame vaizdinyje. Peizažas – tai vaizduotės užduotis kūnui. Viskas prasideda nuo vaizdinio. Režisierius gali pasiūlyti aktoriui sprendimą, kuris jam nieko neduoda. Tada aktorius turėtų pats surasti sau tinkamą vaizdinį. Kai jį atrandu, pajuntu, kad jis kažkaip pradeda veikti mano kūną. Šitas vaizdinys parodo man kelią. Pavyzdžiui, miegamojo langas, pro kurį iššoko profesorius. Lango peizažas Citel ir Hertai yra profesorius paskutinėmis gyvenimo akimirkomis. Štai jis atidaro langą... Stovi prie lango... Šoka žemyn. Pro langą matyti suknežinta galva... Visa tai peizažas, kurio vaizdiniai inspiruoja mintis ir veiksmus. Galima sakyti, peizažas aktoriui padeda atsakyti į klausimą, ką aš dabar darau? <...> Peizažas yra tai, kas šią akimirką iš tikrųjų vyksta aktoriaus psichikoje. Kai pradedu eiti šiuo keliu, viskas vyksta savaime...“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 39). Pagal Lupą, vaidmens peizaže sąveikauja aktoriaus mintys ir dramaturginės (personažo) aplinkybės, tačiau tai nesukelia įtampos (kaip įprasta) tarp aktoriaus ir personažo asmenybių. Panašiai ir Jerzy'is Grotowskis

neatskiria aktoriaus kūno turėjimo ir buvimo kūnu, jo manymu, aktorius nėra tik tam, kad vienokiomis ar kitokiomis aplinkybėmis atvaizduotų personažą ar „išgyventų“ vaidmenį, aktorius scenoje yra tam, kad imtųsi pats save preparuoti (Grotowski 2011: 28). Tad ir šio straipsnio pradžioje užrašytą Diderot mintį apie aktorių, tampantį viskuo tik per savo tuštumą (*Poetika ir literatūros estetika* 1978: 196), Lupos darbo su aktoriumi kontekste vertėtų suvokti šiek tiek kitaip. Įprastu atveju aktoriaus įsikūnijimas („tapimas viskuo“) galimas tik „iškūnijant“ save („per tuštumą“), tačiau „Didvyrių aikštėje“ aktorius „iškūnija“ save ne tam, kad įsikūnytų į personažą, o tam, kad atsivertų „vaidmens peizažui“.

Tiesa, tokių atmosferinių personažų Samuolytės kūrybinėje biografijoje jau būta, tačiau jie spektaklio ir režisieriaus darbo su aktoriumi kontekste siekė visiškai kito rezultato. Štai, pavyzdžiui, Oskaro Koršunovo spektaklyje „Meistras ir Margarita“ (2000) Rasos Samuolytės Nataša, šluostydama atsitiktinius daiktus ir kliūdama už tų daiktų, į sceną tiesiog įskrieja. Šiuo veiksmo ir judesio pliūpsniu Nataša „nušluoja“ visą prieš tai vykusį sceninį pasakojimą, sukuria naują mizanscenos erdvę, aplinkybes, nuotaiką. Šių veiksmo aplinkybių nepakanka norint Natašą psichologizuoti ar priimti ją kaip tam tikrą tipažą, karikatūrą. Personažas sukuria atmosferą, nuotaiką staigiu veiksmo pasikeitimu, tačiau kadangi ji pati ir yra tas veiksmas, personažas be psichologijos, Natašą galima įvardyti ir kaip spektaklio atmosferą. Žinoma, galima manyti, kad Nataša ir Herta vienodai veikia spektaklių nuotaiką ir atmosferą, bet šiuo atveju Krystianas Lupa siekia ne tik vizualinio efekto ir aktorių „iškūnija“ nebeįkūnydamas dėl prasminės spektaklio erdvės, t. y. „vaidmens peizažo“ galimybės.

Nors Samuolytės Herta paskęsta beasmeniame savo asmenyje, tačiau iš tiesų pati aktorė atskiria save nuo tos, kurią įkūnija: „Niekada neįvardijau sau Hertos, kurią vaidinu. Herta yra žmogus lange. Man labai patinka būti scenoje, bet Herta, manau, yra ne čia. Jos mintys, jos vaizduotė visada yra kažkur kitur. Arba praeity, arba ateity, kai svarsto, kas jai bus. <...> Man Herta yra taškas, į kurį ji žiūri. Kuo ji norėtų būti, o ne kas ji yra dabar“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 143). Draminis (nors ir nekonfliktinis, o galbūt būtent dėl to) Bernhardo veikėjas Lupos „Didvyrių aikštėje“ pratęsiamas aktoriumi, o personažas tampa spektaklio būsena, atmosfera. Tolesnis aktoriaus ir personažo santykis vystosi per „vaidmens peizažo“ vyksmą.

Režisūriniai Lupos sprendimai išsitenka spektaklio ribose, tad dirbdamas su aktoriumi jis nestabdo ir nefiksuoja vaidmens, bet padeda aktoriui susikurti vaidmens peizažą ir leidžia jam nuolat kisti. Kitaip tariant, vaidmens punktyrai, kuriuos aktoriui nubraižo režisierius, tampa personažo tema, kurios žodžius ir sakinius, toną ir intonacijas pasirenka pats aktorius. Šia kryptimi buvo pasukęs ir sąlyginio teatro kūrėjas rusų režisierius Vsevolodas Mejerholdas, kurio pagrindinis uždavinys – susieti autoriaus dvasią su

aktoriaus dvasia (Mejerhold 2008: 48). Pasak Lupos, „svarbiausia, kad publiką pasiektų sakinys, tarsi persisunkęs jį tariančiojo troškimais“ (Kad aktorius scenoje mąstytų 2015: 42). Tad šiame procese pasikeičia ir pati personažo samprata – čia jis tarsi minties kryptis, asociatyvus vaizdinys, ištarto žodžio aidas. Kaip toks personažas gali atsirasti? „Šią akimirką aktorius sako sau: aš nieko neprivalau... Turiu tik savo mintis... <...> tai, ką darau dabar su šiuo kostiumu, yra vieniša mano fantazija. Su juo galiu galvoti apie kažkokius asmeninius dalykus, ne tik apie vaidmenį. Tada aktorius pasineria į savo mintis, sukeltas šio vaizdinio, ir būna su jomis, užuot kažką rodęs žiūrovams, užuot vaidinęs...“ (*Kelionė į „Didvyrių aikštę“* 2016: 38–39). Lupos įvardyto „vaidmens peizažo“ atitikmuo personažo kūrimui Stanislavskio sistemoje galėtų būti vidinio regėjimo vaizdiniai (Stanislavskis 1947: 150). Tiesa, Stanislavskis šiuos vaizdinius palieka pjesės personažo ribose: „kiekvieną išorinio ar vidinio pjesės ir jos veiksmo plėtojimo akimirką artistas turi matyti arba tai, kas vyksta jo išorėje, scenoje <...>, arba tai, kas vyksta jo viduje, paties artisto vaizduotėje, tai yra tuos vaizdinius, kurie iliustruoja duotąsias vaidmens gyvenimo aplinkybes“ (Stanislavskis 1947: 152). Lupa priartėja prie aktoriaus asmens ir personažo sąveikos / santykio būtent išplėsdamas pjesės aplinkybes. Pasak jo, „tai sintezė, bylojanti, kad teatras nėra vien pasakojimas, kurį reikia perteikti scenoje, jis yra slėpinys, o aktorius – atradėjas“ (Kad aktorius scenoje mąstytų 2015: 41).

Natūralu, kad toks abstraktus personažas išvengia nuoseklios psichologinės analizės, ji reikalinga ir naudinga tiek, kiek remiamasi dramaturgija. Žinoma, Lupa itin atidus ir dramaturgui, ir dramaturgijai, tačiau jau minėta, kad Bernhardo personažai nėra konfliktinės ir dramatinės būtybės, tad šiuo atveju aktoriui siūlomas *vaidmens peizažo* abstraktumas nesipriešina nei pjesės logikai, nei kuriamam charakteriui. Lupa seka Stanislavskio sistemos metodais, pasitelkia juos darbe su aktoriumi, tačiau jeigu sutiksime, kad „visos Stanislavskio sistemos uždavinys – sukurti nuoseklų psichologinį personažo portretą“ (Balevičiūtė 2013: 69), tai Lupa išsikelia savotišką „viršuždavinį“ – sukurti nuoseklų hiperpsichologinį personažo portretą. Šis personažas (čia turima galvoje ne baigtinį personažą, o jo kūrimo procesą) priešinasi Stanislavskio sistemos universalumui ir metodų nuoseklumo bei vientisumo logikai. Britų aktorė Bella Merlin savo knygoje apie Stanislavskio sistemos aktualumą ir naudojimą šiuolaikiniame teatre rašo, kad svarbiausias režisieriaus darbo su aktoriais uždavinys – gebėti atverti visas vaidmens galimybes ir sukelti individualią aktoriaus iniciatyvą (Merlin 2016: 181). Merlin siūlo atkreipti dėmesį į aktoriaus individualumą ir vaidmens kūrimui pritaikyti tinkamą sistemos elementą (ibid.: 181). Tiesa, jau minėta, kad Lupai yra svarbiausias psichologinis Stanislavskio sistemos lygmuo (nesureikšminant arba net nenaudojant fizinių veiksmų metodo ar aktyviosios analizės), tačiau jis performuojamas taip, kad aktorius kurtų per-

sonažą ne tiesiogiai įsikūnydamas ar remdamasis emocine atmintimi, o per save kaip aktorių kontroliuotų savo asmeninį *vaidmens peizažą*. Hiperpsichologinis personažas apima ir mąstantį aktorių, ir duotosiomis aplinkybėmis *mąstantį* personažą, t. y. ir aktoriaus savivoką, ir personažo mintis, žodžius bei Lupos personažo interpretacijos punktyrus. Taip stanislavskiškas buvimas (šiame kontekste sąvoka „vaidinti" tampa problemiška ir iš anksto apibrėžia personažą tik kaip tam tikrą pjesės charakterį) personažu duotųjų (dramaturgijos) aplinkybių dabartyje virsta aktoriaus buvimu spektaklio dabartyje su savimi pačiu ir savo vaidmens mintimis, vaizdiniais. Šis perteklinis (ir aktoriaus kaip žmogaus, ir personažo kaip pjesės veikėjo) mąstymas nesukelia tarpusavio įtampos, o veikiau ištrina ribą, skiriančią ir viena, ir kita. Kitaip tariant, sekdamas Stanislavskio sistema ir kartu priešindamasis jai, Krystianas Lupa aktorystę įvardija kaip „įsismelkimo procesą" (Kad aktorius scenoje mąstytų 2015: 41), priverčia aktorių ir „įsismelkti", ir „išsisklaidyti" vienu metu. Minėta įtampa tarp aktoriaus ir personažo spektaklyje neįvyksta, nes nebėra kam ir su kuo konkuruoti, taip pat nėra kam ir į ką tiesiogiai įsikūnyti. Toks buvimas scenoje yra dabarties (ne tik dramaturgijos, bet ir spektaklio, aktoriaus minčių ir kt.) duotosios aplinkybės, kurios įmanomos tik aktoriui ir personažui tampant jų dalimi.

Tad apibendrinant galima pažymėti, kad Samuolytės Herta nėra baigtinis personažas, ir tai, kaip jis yra vystomas, rodo tokią aktoriaus ir personažo santykio išraišką, kuri yra kuriama ne tik repeticijų, bet ir paties spektaklio metu. Kitaip tariant, Hertos personažas negali būti sukurtas, jis gali būti nuolat kuriamas tiek, kiek spektaklio metu aktorius geba išlikti tam tikros būsenos erdvėje. Tai ne tiek fizinių veiksmų ir jų motyvų analizė, kiek vaidmens sklaida. Paradoksalu, tačiau Lupa Stanislavskio sistemą naudoja tiek, kiek ji veikia personažo ir aktoriaus psichologiją, tad galima manyti, kad ir Lupos minimas aktoriaus „pamišėlis" gimsta būtent iš tokio „hiperpsichologizuoto" personažo. Taigi režisierius sujungia dvilypį aktoriaus ir personažo santykį į vidaus ir išorės nebeturinčią sąmonę, į perskyroms nebepatvarų kūną, į vientisą medžiagą, kuri keičiasi tik dėl šių dviejų charakterių sampynos. Taip keičiasi tradicinės personažo formos, iš vientiso charakterio virstančios veikiau psichinėmis (bet ne psichologinėmis) būsenomis, atmosferomis ar spektaklio erdve. Šiuo atveju sceninį personažą atskleidžia nebe fiksuota ir stabili režisieriaus ar dramaturgijos diktuojama funkcinė schema, o būtent specifinis aktoriaus ir personažo santykis, leidžiantis nusakyti personažą kaip atmosferos ar psichinės būsenos efektą. Taip atsiskleidžia galimybė (ar būtinybė) persvarstyti Stanislavskio sistemos potencialias transformacijos perspektyvas šiuolaikiniame teatre, kuris, išgyvenęs postdramines de(kon)strukcijas ir novatoriškumo nuovargį, XXI a. ieško ne tiek naujų, kiek savo būvį reflektuojančių formų.

Įteikta 2019 10 14
Priimta 2019 12 18

LITERATŪRA
Balevičiūtė, Ramunė. Stanislavskio sistemos (ne)aktualumas XXI a. lietuvių teatre ir teatro mokykloje. *Ars et praxis*, 2013, Nr. 1, p. 68–75.
Grotowski, Jerzy. *Skurdžiojo teatro link*. Vilnius: Apostrofa, 2011.
Kad aktorius scenoje mąstytų. Su Krystianu Lupa kalbasi Valentinas Masalskis. *Kultūros barai*, Nr. 11, 2015, p. 39–47.
Kelionė į „Didvyrių aikštę": Thomo Bernhardo pjesė, Krystiano Lupos spektaklis. Sudarytojas A. Liuga. Vilnius: Kultūros barai, 2016.
Mejerhold, Vsevolod. *Apie teatrą*. Vilnius: Apostrofa, 2008.
Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books, 2016.
Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio. Sudarytoja V. Zaborskaitė. Vilnius: Vaga, 1978.
Stanislavskis, Konstantinas. *Aktoriaus saviruoša.* Kaunas: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1947.
Šabasevičienė, Daiva. Lupos sindromas. *Krantai*, 2015, Nr. 2, p. 68–73.

Character as atmosphere

SUMMARY. The stage character, which emerged and formed at the turn of the 19th and 20th centuries as a result of directing theatre, began to question the director's authority in the 21st century. In contemporary theatre, the former dominating position of director is now shared with the actor. As a result, the stage character can no longer be identified by a fixed and stable functional scheme ordered by the director or dramaturgy, but rather emerges from within the peculiar actor-character relationship. However, in Lithuania, the evolution of this relationship still lacks a comprehensive and clear articulation. This text explores a specific example of this transformation of a stage character by analysing how Stanislavsky's traditional methodology adapts when being applied in developing this "post-*postdramatic*" role and character. This particular turn is being addressed by investigating Herta's character created by actress Rasa Samuolytė in Krystian Lupa's play *Heroes Square* (2015). By focusing on the specific director's approach and his work with the actor, an attempt is made to understand what exactly replaces the traditional dramaturgical and psychological role analysis. It is argued that the actress develops a new character structure that can be identified – being simultaneously dissolved and concentrated as an atmosphere or a certain mental state.

KEYWORDS: Krystian Lupa, Thomas Bernhard, Rasa Samuolytė, actor, character, stage character, atmosphere, hyperpsychological character.

ISSN 2351-4744

Živilė MIČIULYTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

„Post-tiesos“ fenomenas ir refleksyvioji tiriamoji dokumentika

ANOTACIJA. Oksfordo anglų kalbos žodynas 2016 metų žodžiu išrinko sąvoką „post-tiesa“, apibūdinančią naują tendenciją, kai objektyvūs faktai yra mažiau pajėgūs paveikti viešąją nuomonę nei emocingi pareiškimai, t. y. tam tikrą tiesos krizę. Šiame straipsnyje gilinamasi į tai, kaip keičiasi dokumentinis kinas ir kokios kūrybinės strategijos jame yra taikomos kovojant su mūsų laikais išplitusiu „post-tiesos“ fenomenu. Straipsnyje „post-tiesos“ situacija pristatoma remiantis žurnalisto Jameso Ballo „Post-tiesa: kaip nesąmonės užkariavo pasaulį“ (*Post-truth: how bullshit conquered the world* 2017) ir filosofo Harry'io Frankfurto „Apie nesąmones“ (*On bullshit* 2005) knygomis bei kitais šaltiniais. Analizuojant dokumentinio kino situaciją „post-tiesos“ epochoje, daugiausia remiamasi dokumentikos kūrėjo ir teoretiko Dirko Eitzeno tekstu „Dokumentinio kino pareigos „post-tiesos“ visuomenėje“ („The duties of documentary in a Post-Truth society“, 2018) bei politinio kino teorija; pateikiama trumpa dviejų dokumentinių filmų – „Mūsų naujas prezidentas“ („Our New President“, rež. Maxim Pozdorovkin, 2018) ir „Herzogas / Gorbačiovas“ („Meeting Gorbachev“, rež. Werner Herzog, André Singer, 2018) – analizė.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: „post-tiesa“, dokumentinis kinas, tiriamoji dokumentika, kūrybinė strategija, politinis diskursas, politika.

„Post-tiesos“ sąvoka socialinių mokslų, komunikacijos ir politikos diskursuose išpopuliarėjo 2016 m., kai Oksfordo anglų kalbos žodynas (*Oxford Dictionaries*) 2016 metų žodžiu, t. y. žodžiu, kuris geriausiai gali atspindėti visus šiuos metus, paskelbė žodį „post-tiesa“ (*post-truth*[1]). Šis žodis apibūdina naują tais metais atsiradusią politinę ir socialinę realybę,

1 Sąvokos *post-truth* vertimas į lietuvių kalbą yra gana problemiškas. Valstybinė lietuvių kalbos komisija šią sąvoką siūlo versti žodžiu „netiesa“, žodžių junginiais „melaginga informacija“ ar „iškraipyti faktai“, tačiau komisija taip pat pažymi, kad vertimą turėtų patikslinti šios srities specialistai. Akivaizdu, jog nė vienas iš pasiūlytų terminų netinka šiai visuomeninei būklei apibūdinti: jeigu sąvoka *post-truth* būtų verčiama kaip „netiesa“, būtų iškraipyta sąvokos, kuri ir kalba apie aiškaus dualizmo tarp tiesos ir melo (arba netiesos) nebeegzistavimą, prasmė. Žodžių junginiai „melaginga informacija“ ar „iškraipyti faktai“ taip pat neatspindi originalios sąvokos reikšmės, jie nusako kur kas siauresnius reiškinius. Lietuvių kalboje galima rasti tokius vertimo variantus: „post-tiesa“, „posttiesa“ arba „po tiesa“. Straipsnyje pasirinkta vartoti sąvoką „post-tiesa“, kadangi, bent jau kol kas, ji yra dažnesnė ir labiau prigijusi lietuvių kalboje. Tokį pasirinkimą nulėmė ir šios sąvokos rašyba kitose Europos kalbose (priešdėlis „post“ atskirtas brūkšneliu, antra sąvokos dalis verčiama kaip „tiesa“), pavyzdžiui: „post-vérité“ (prancūziškai), „post-fattuale“ (itališkai), „post-verdad“ (ispaniškai), „post-prawda“ (lenkiškai) ar „post-faktuel“ (daniškai).

kurioje objektyvūs faktai yra mažiau pajėgūs paveikti viešąją nuomonę nei jausmingi ir emocingi pareiškimai[2]. Būtų neteisinga teigti, jog tokios realybės apraiškų politiniame ir socialiniame gyvenime iki 2016 m. nebuvo visiškai, tačiau nuo 2016 m. tokia visuomenės būklė itin sustiprėjo. Pažymėtina, kad į trumpąjį sąrašą, iš kurio buvo renkamas geriausiai 2016 metus atspindintis žodis, pateko ir tokie žodžiai kaip *breexiter* (Jungtinės Karalystės išstojimui iš Europos Sąjungos pritariantis asmuo) ir *alt-right* (*alternative-right* trumpinys; ši sąvoka žymi ideologinę grupę žmonių, kuriuos sieja neigiamas požiūris į vyraujančią politiką bei internetinės žiniasklaidos priemonių naudojimas prieštaringam turiniui skleisti; rasistinėmis pažiūromis pasižymintis radikalios dešinės judėjimas atsirado JAV, tačiau paplito ir kitose šalyse). Minėti žodžiai siejasi ir su 2016 metų žodžiu „post-tiesa“, t. y. apibūdina augančias visuomenės tendencijas tikėti kontroversiškais, emocionaliais, bet objektyviai nepatvirtintais arba net faktais paneigtais teiginiais, ir gali padėti susidaryti bendresnį visuomenės vaizdą šiomis dienomis. Kyla klausimas, kaip pasikeitusi visuomeninė situacija, tiesos ir objektyvių faktų krizė gali paveikti dokumentinį kiną, kurio viena pagrindinių medžiagų ir yra „realybė“? Su kokiais iššūkiais susiduria dokumentinis kinas šiomis dienomis ir kokios naujos dokumentinio kino kūrybinės strategijos gali rastis kaip atsakas į „post-tiesos“ situaciją? Taigi straipsnio tikslas – išskirti dokumentinio kino kūrybines strategijas, reflektuojančias šią „post-tiesos“ visuomenės būklę.

Oksfordo žodyno sudarytojai, paskelbdami šį žodį metų žodžiu, teigė, kad „post-tiesos“ sąvoka ir ja apibūdinama situacija nėra nauja, t. y. ji neatsirado 2016 m., tačiau dėl Jungtinės Karalystės surengto referendumo, skirto šalies išstojimui iš Europos Sąjungos (Brexit), bei JAV prezidento rinkimų kampanijos sąvokos vartojimas tais metais labai išaugo – šie du politiniai įvykiai ne tik žodyno sudarytojų, bet ir daugelio autorių, apmąstančių „post-tiesos“ aplinkybes, yra įvardijami kaip pagrindiniai veiksniai, lėmę šios sąvokos ir apskritai mąstymo apie „post-tiesos“ būklę suaktyvėjimą. Kuo šie įvykiai yra ypatingi? Abu jie yra itin svarbūs ne tik savo šalies kontekste, bet ir visame Vakarų pasaulyje, be to, tiek JAV prezidento rinkiminėje kampanijoje, tiek Brexito kampanijos metu emocingi ir melagingi pranešimai, kuriais patikėjo didelė dalis visuomenės, užėmė svarbią žiniasklaidos dalį ir padėjo susikurti terpei, kurią apibūdina sąvoka „post-tiesa“ – emocingi pranešimai (o Brexito ir Donaldo Trumpo šalininkų pareiškimai buvo būtent tokie) viešąją nuomonę gali paveikti daug stipriau nei objektyvūs faktai. Yra ir daugiau politikų, siejamų su šiuo fenomenu: Ignas Kalpokas savo tekste „Iš informacijos amžiaus į patirties amžių: po tiesos visuomenės iššūkiai“ teigia, kad tiek Trumpas (dabartinis JAV prezidentas), tiek Emanuelis Macronas (dabartinis Prancūzijos prezidentas) bei

2 *Oxford Dictionaries*, 2016, interaktyvus [žiūrėta 2019 04 27], prieiga per internetą: https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016

Sebastianas Kurzas (dabartinis Austrijos kancleris) turi vieną bendrą bruožą, būdingą „post-tiesos“ politikams – „savęs, kaip anti-*status quo* kandidatų, pozicionavimą bei priešpriešą tradiciniam profesionaliam (ir todėl nuobodžiam) *status quo* kandidatų įvaizdžiui“ (Kalpokas 2018: 69). Pasak autoriaus, visi trys minėti politikai savo rinkimines kampanijas grindė mintimi, kad jie yra atsvara tradiciniams kandidatams (jie visi pradėjo eiti pareigas 2017 m.). Panašių atvejų galima rasti ir Lietuvos politiniame lauke: 2016 m. Lietuvos valstiečių ir žaliųjų sąjungos rinkiminė kampanija taip pat pasižymėjo aiškiu atsiskyrimu nuo tradicinių partijų, o vienas pagrindinių asmenų, vedusių šią partiją į laimėjimą, buvo dabartinis Lietuvos Respublikos Ministras Pirmininkas Saulius Skvernelis, kuris visos rinkiminės agitacijos metu pabrėždavo, kad yra nepartinis kandidatas. Panašiu atsiskyrimu nuo egzistuojančių politinių jėgų savo rinkiminę kampaniją 2019 m. grindė ir išrinktasis Lietuvos Respublikos prezidentas Gitanas Nausėda.

Geriau suprasti „post-tiesos“ pavojų gali padėti britų žurnalisto Jameso Ballo siūlomas terminas „nesąmonė“ (originali autoriaus vartojama sąvoka *bullshit*, manau, yra tikslesnė), kuris, anot jo, tiksliau apibūdina „post-tiesos“ fenomeno grėsmes. Savo knygoje „Post-tiesa: kaip nesąmonės užkariavo pasaulį“ (*Post-truth: how bullshit conquered the world* 2017) jis sako: „verta pasiaiškinti, kodėl ši knyga kalba apie „nesąmones“ (*bullshit*), o ne apie „melą“, „netiesą“ ar kokį kitą terminą. Viena iš priežasčių yra ta, kad mums reikalingas žodis, kuris reikštų ir klaidinimą bei iškraipymą, ir pusiau teisingus teiginius, ir piktybinį, šokiruojantį melą“ (Ball 2017: loc. 98, 2%). Kita autoriaus nurodoma priežastis yra susijusi su amerikiečių filosofo Harry'io Frankfurto mintimis, kuris 2005 m. išleido knygą pavadinimu „Apie nesąmones“ (*On Bullshit*), gerokai anksčiau apibūdinusią šią situaciją (Ballas remiasi Frankfurtu, kuris, nevartodamas „post-tiesos“ sąvokos, aprašė tą patį fenomeną, tik jį pavadino *bullshit*). Kaip teigia Ballas, „Frankfurto argumentas, grubiai tariant, yra toks: tam, kad galėtume pasakyti melą, reikia rūpintis absoliučios tiesos arba melo egzistavimu, o vis labiau viešą gyvenimą valdo žmonės, kuriems nerūpinė viena iš šių pusių – jiems rūpi tik jų naratyvas“ (ibid.: loc. 98, 2%–loc. 111, 3%). Filosofas Frankfurtas daro labai įdomią išvadą, kad *bullshit* (arba „post-tiesos“ fenomenas – taip šią sąvoką galėtume įvardyti teksto kontekste) nepriklauso nei melo, nei juo labiau tiesos sričiai, nėra siejamas su jomis. Pasak jo, tas, kuris meluoja (ir tas, kuris sako tiesą), „žaidžia tą patį žaidimą“, yra tame pačiame taisyklių, diskursų lauke, nors ir skirtingose jo pusėse. Paprastai sakant, abiejose pusėse (melo ir tiesos) esantys subjektai nepamiršta, kad egzistuoja objektyvi tiesa, ir arba su ja sutinka (ir sako tiesą), arba atsisako tą daryti (ir meluoja). O *bullshit* (arba „post-tiesa“) ignoruoja patį tiesos fenomeno egzistavimą – tuo ji ir yra pavojinga, pavojingesnė nei melas: „post-tiesa“ neatmeta tiesos ir jai nesipriešina, kaip kad daro melas, „post-tiesa“ tiesiog nekreipia dėmesio į tiesą, todėl ji yra

didesnis tiesos priešais nei melas“ (Frankfurt 2005: loc. 323, 85%). Komentuodamas šią situaciją Ballas sako, jog „nesąmonių sakytojas“ gali pasakyti bet ką, kad tik pasiektų savo tikslą, ir jam visiškai nėra svarbu – tai tiesa ar melas. „Post-tiesos“ sąvoka politikos lauke „visų pirma pasireiškia politinio diskurso ir objektyviai patikrinamų faktų sąsajų kvestionavimu. Kitaip tariant, jei tradicinė prielaida buvo debatai dėl faktų interpretavimo, po tiesos politikoje manipuliacijos „alternatyviais faktais“ tampa norma“ (Kalpokas 2018: 54). Čia ir slypi visas šios situacijos pavojus: jei nuo melo buvo galima *apsiginti* tiesa, nuo „post-tiesos“ tiesa *neapsiginsi*, nes dabartinė visuomenė pradeda kurti sau patogius alternatyvius faktus, naratyvus ir jais tikėti.

Taigi ši visuomeninė situacija glaudžiai koreliuoja su pakitusia politikų ir kitų (ypač esančių galios pozicijose) asmenų komunikacija su visuomene bei pakitusia pačia *tiesos* sąvoka ir jos verte. Tai atitinkamai siejasi ir su problemiška žurnalistikos, ypač tiriamosios, situacija – juk šiai žurnalistikos rūšiai būdingas gilus tyrimas, objektyvių ir patikimų faktų paieška, t. y. tie veiksniai, kurie šiomis dienomis tampa ne tokie svarbūs. Aišku, kad prie to gerokai prisideda ir „post-tiesos“ politikai – tarptautinė organizacija „Reporteriai be sienų“, kovojanti už žiniasklaidos laisvę, savo metinėje ataskaitoje 2019 m. paskelbė, jog „Neapykanta žurnalistams, kurstoma populistų ir autoritarinių lyderių, visame pasaulyje perauga į smurtą“[3]. Pristatydama žurnalistų situaciją JAV, kuri 2019 m. pagal žurnalistikos laisvės indeksą užėmė 48 vietą pasaulyje (palyginti su 2018 m. šalis nukrito 3 vietomis žemiau), organizacija teigia, kad antraisiais Trumpo prezidentavimo metais spaudos laisvės mažėja, o neapykanta žurnalistams, pasireiškianti tiek grasinimu susidoroti, tiek fizine prievarta, yra siejama su Trumpo retorika – žurnalistai vadinami „Amerikos žmonių priešais“, kaltinami „netikromis naujienomis“[4]. Palyginimui: nors Lietuva ir užima 30 vietą pagal šį indeksą (yra pakilusi 6 punktais aukščiau nuo 2018 m.), ataskaitoje teigiama, kad spauda taip pat tapo Vyriausybės iniciatyvų auka: kol valdančioji dauguma kovoja dėl visuomeninio transliuotojo valdymo reformos, žodinių išpuolių skaičius prieš žurnalistus auga. Ataskaitoje paminėtas ir žiniasklaidos prieigos prie Registrų centro duomenų apribojimas, Ministro Pirmininko Skvernelio priešiška retorika žurnalistų atžvilgiu bei ištrintas Vyriausybės pasitarimo įrašas[5]. Taigi žiniasklaida, kuri tradiciškai turi atstovauti tiesai, šiomis „post-tiesos“ dienomis susiduria su dideliais iššūkiais.

3 „Reporteriai be sienų“: saugių šalių skaičius mažėja, *Lrt.lt*, 2020 04 18, interaktyvus [žiūrėta 2019 09 25], prieiga per internetą: https://www.lrt.lt/naujienos/pasaulyje/6/1050484/reporteriai-be-sienu-saugiu-saliu-skaicius-mazeja

4 Reporters without borders, United States. Unprecedent violence targets journalists, interaktyvus [žiūrėta 2019 08 10], prieiga per internetą: https://rsf.org/en/unitedstates

5 Reporters without borders, Lithuania. Fight against disinformation, interaktyvus [žiūrėta 2019 08 10], prieiga per internetą: https://rsf.org/en/lithuania

Ši „post-tiesos“ situacija neišvengiamai veikia ir dokumentinį kiną, kuris vienaip ar kitaip naudoja „realybę“ kaip vieną pagrindinių medžiagų – dabartiniu metu dokumentinis kinas ima panašėti į fikciją, vaidybinį kiną. Dokumentikos kūrėjas ir teoretikas Dirkas Eitzenas apmąsto šią įdomią dabarties realiją – *pasakojimas* (autorius vartoja sąvoką *storytelling*[6]) šiomis dienomis yra naudojamas ne tik vaidybinio, bet ir dokumentinio kino diskurse. Autoriaus teigimu, gana nauja yra tai, kad šiandien dokumentinio kino kūrėjai *pasakojimą* traktuoja kaip amatą – jie jo mokosi studijuodami dramos kūrinius (realybės atvaizdas konstruojamas pagal fikcijos taisykles). „Žmonėms reikia istorijų“ – tokiu sakiniu jis pradeda savo tekstą „Dokumentinio kino pareigos „post-tiesos“ visuomenėje“ (Eitzen 2018: 93). Autorius pabrėžia, kad dokumentinių filmų kūrėjai istorijas pasakoja nuo „Nanuko iš šiaurės“[7] („Nanook of the North“, rež. Robert Flaherty, 1922) laikų, tačiau palyginti nauja yra tai, jog šių dienų dokumentininkai savo filmų *pasakojimus* kuria naudodami iš vaidybinių filmų pasiskolintas strategijas. Eitzenas, išskirdamas „naująjį dokumentinį pasakojimą“ (*new documentary storytelling*), teigia, kad ši tendencija iš pirmo žvilgsnio atrodo nekalta – ji tik atliepia pasikeitusius žiūrovų interesus, lūkesčius, ir tokie pokyčiai bei posūkiai pasitaikė ir vis dar atsiranda visoje meno istorijoje. Tačiau apmąstant šį pasikeitimą netikrų naujienų (*fake news*) kontekste, jis gali atrodyti grėsmingesnis: nors atrodytų, kad dokumentinis kinas ir netikrų naujienų fenomenas kyla iš skirtingų impulsų ir jų tikslai yra priešingi, iš tikrųjų šie abu reiškiniai reflektuoja tą patį augantį tiesos ignoravimą (Eitzen 2018: 94).

Tiek dokumentinis kinas, tiek alternatyvūs faktai politikos diskurse nebekomentuoja realybės, o sukuria tikrovę, naudingą autoriui. Ši problema tikriausiai turi gilesnes šaknis nei tik faktą, kad visuomenė dabar negeba suvokti skirtumo tarp tiesos ir melo: „Tai visiškai kitaip nušviečia „post-tiesos“ problemą – pirmiausia ši problema nėra apie melą ir netikras naujienas. Ji nėra apie iracionalius vartotojus. Ši problema dažniausiai net nėra apie naują kultūrinį fenomeną – negebėjimą suvokti skirtumo tarp tiesos ir melo ar faktų ir fikcijos. Problemos esmė greičiau yra ta, jog šiandieninė visuomenė naujienų ieško labiau nei informacijos ar žinių“ (ibid.: 96). Šio noro negali ignoruoti nei žurnalistai, nei dokumentikos kūrėjai, todėl ir kyla poreikis iš naujo permąstyti dokumentinio kino strategijas, kurios atitiktų šiandieninio žiūrovo lūkesčius (bet ne jam pataikautų). Eitzenas išreiškia rūpestį, kad didžiajai daliai dabartinių dokumentikos kūrėjų tiesa nerūpi,

6 Tradicine prasme sąvoka *storytelling* apibūdina istorijų pasakojimo meną, kai siekiama įtaigiai papasakoti istoriją ir kartu paveikti klausytojo vaizduotę, apeliuoti į emocijas (ne į racionalųjį protą). Šiame procese žiūrovo „įtraukimas“ į pasakojamą istoriją yra daug svarbesnis nei noras papasakoti objektyvią istoriją.

7 Filmas „Nanukas iš šiaurės“ nulėmė termino „dokumentinis kinas“ atsiradimą, kadangi vienoje šio filmo recenzijoje jis buvo pavadintas „žmogiškuoju dokumentu“.

tiksliau, rūpi tiek, kiek ji yra impulsas jų kūrybai (ibid.). Pasak autoriaus, dokumentikos kūrėjai šiomis dienomis nevengia manipuliacijos, artistiškumo ir kitų panašių vaidybinio kino elementų. Matyt, neatsitiktinai filmą „Žiurkės“ („Rat Film“, rež. Theo Anthony, 2016) jis įvardija kaip „blogą“ šiuolaikinės dokumentikos pavyzdį ir teigia, kad šis filmas yra tiek pat apie patį filmo kūrimą, kiek ir apie žiurkes (ibid.: 97). Autoriaus tvirtinimu, vaidybinio kino priemonių naudojimas, jų gausa suteikia žiūrovui stipresnį emocinį įspūdį, paveikia jį emociškai, bet kartu toks kūrinys gali turėti neigiamą poveikį tiesos suvokimui. Jis teigia, kad tokiuose filmuose yra svarbus tik tyrimo įspūdis, o ne pats tyrimas (ibid.: 100). Aišku, čia nieko naujo – daugelis dokumentikos meistrų taip elgėsi, nes žmonėms „istorija“ ir „jausmas“ tikriausiai visais laikais buvo svarbiau nei „informacija“ ir „argumentai“ (ypač kalbant apie meno sferą). Tai kada atsirado takoskyra? Eitzeno teigimu, svarbiausias pokytis – tiek žiūrovų, tiek dokumentinio kino kūrėjų pakitęs požiūris į dokumentikos paskirtį. Dabartinė dokumentika nėra skirta parodyti, analizuoti ir pažinti realybę, dabar svarbus dokumentinių filmų santykis ne su realybe, bet su auditorija[8]. Šis pasikeitimas atrodo itin grėsmingas „post-tiesos“ epochoje.

Esant tokiai „post-tiesos“ situacijai, dalis dokumentinio kino kūrėjų jaučiasi atsakingi už tiesą, kurią reflektuoja savo filmuose, todėl šiomis dienomis pasirodo ir vis daugiau angažuotų dokumentinio kino kūrinių, skirtų atspindėti, dekonstruoti bei kritiškai pažvelgti į „post-tiesos“ fenomeną, vis labiau įsigalintį šiandieninėje visuomenėje. Pavyzdžiui, jau 2015 m. (t. y. metais anksčiau, nei sąvoka „post-tiesa“ Oksfordo žodyno sudarytojų buvo paskelbta metų žodžiu) Sundance'o nepriklausomų JAV filmų festivalyje viena svarbiausių temų buvo neryški riba tarp dokumentinio kino ir žurnalistinio tyrimo (Das 2015). Pastebima, kad vis daugiau dokumentinių filmų balansuoja ant dokumentikos ir tiriamosios žurnalistikos ribos (taip tarsi pastiprindami žurnalistinius tyrimus, kadangi įvairūs politikai šiomis dienomis vis dažniau skatina žmonių nepasitikėjimą žurnalistais), žadina kritinį mąstymą. Juos būtų galima įvardyti kaip refleksyviosios tiriamosios dokumentikos kūrinius. Reikėtų pažymėti, kad vartodama refleksyviosios dokumentikos terminą remiuosi Billo Nicholso terminu (tačiau pažodžiui šiame tekste jo nevartoju). Pasak kino teoretiko Nicholso, „refleksyviosios dokumentikos autorius, dalyvaudamas pokalbiuose, įsitraukia į santykius su veikėjais ir perteikia žinias ne tik apie istorinį pasaulį, savo bei veikėjų santykius, bet ir komentuoja paties filmo tikrovę“ (Dubinskaitė 2008: 44). Tokioje dokumentikoje žiūrovai mato ne tik režisierių, bendraujantį su socia-

8 Takoskyros metais, pasak autoriaus, gali būti laikomi 1989 m. – tais metais režisieriaus Michaelio Moore'o dokumentinio filmo „Rogeris ir aš“ („Roger and Me“, čia emocijai skiriama daugiau dėmesio nei faktų ir teiginių patikimumui) lankomumo rodikliai kino teatruose įrodė, kad dokumentika gali būti tokia pat pelninga kaip pramoginiai filmai.

liniais aktoriais (personažais), tai būdinga ir interaktyviajai dokumentikai, jie mato ir su žiūrovais bendraujantį režisierių, todėl keliamas klausimas apie dokumentinio filmo konstruojamo vaizdo realumą (Nichols 2001: 125). Šios refleksyviosios tiriamosios strategijos atsiradimas, žvelgiant į sudėtingėjančią žurnalistikos padėtį pasaulyje, tikriausiai yra gana natūralus – komplikuojantis tiesos paieškų aplinkybėms, tiriamąją žurnalistiką „perėmė“ ir dokumentiniai filmai. Dalis kūrėjų, galbūt atsižvelgdami į „netikrų naujienų“, „post-tiesos“ situaciją, kai manipuliavimas realybe tampa grėsmingu ginklu, jaučia atsakomybę už tai, kaip jie atvaizduoja tikrovę dokumentiniuose filmuose. Šiai strategijai (refleksyviosios tiriamosios dokumentikos) priskiriami filmai bando apeliuoti į tam tikrus žmonių susikurtus informacinius burbulus: „Žmonės linkę tikėti tuo, ką jie nori girdėti, ir nekreipia dėmesio ar net nepastebi dalykų, kurie nesuderinami su jų norais ir lūkesčiais, o jeigu juos pastebi, tuomet jų smegenys turi dirbti labai intensyviai, kad galėtų tuo patikėti“ (Eitzen 2018: 95). Galbūt todėl vis daugėja dokumentinių filmų, kurie, trindami dokumentinį ir žurnalistinį kiną skiriančią liniją, yra nukreipti į žiūrovų kritinį mąstymą, stengiasi jį skatinti. Tokius filmus apibrėžia ši išskirta strategija. Pagrindinis skirtumas tarp jos ir Nicholso strategijos būtų tas, kad šiame tekste aptariamos dokumentinių filmų kūrimo strategijos atveju (kartu su teoretiko išskirtais bruožais) svarbiausia yra pristatyti egzistuojančią realybę (ne naudotis realybe kaip pagrindu kitos temos pristatymui) ir taip skatinti kritiškai kalbėti apie matomą vaizdą.

Dalį tokių filmų galėtume pavadinti politiniais, politiškai (plačiąja prasme) angažuotais, t. y. apmąstančiais įvairias gyvenimo sritis, kurioms vienokį ar kitokį poveikį daro politika, politiniai sprendimai, kalbant abstrakčiau ir plačiau, – valdžia. Šioje vietoje reikėtų bent jau trumpai užsiminti apie politinį kiną, kurio apibrėžimas yra gana platus, nes jį, „viena vertus, formuoja filmo turinio motyvai (politinės institucijos, valdžios pareigūnai, politinės sistemos veikimo principai ir kt.), kita vertus – poveikis filmo auditorijai, kuri politinio konflikto problemą priima emocionaliai ir daro išvadą apie politikos dalyvius, sprendimų priežastis ir pasekmes“ (Stonytė 2014). Kino tyrinėtoja Ewa Mazierska siūlo išskirti dvi politinio kino rūšis: konformistinį (filmai, kurie priima egzistuojančią politikos *status quo*) ir opozicinį (filmai, kurie atmeta vyraujančią politinę situaciją ir su ja konfrontuoja) kiną (Mazierska 2014: 36). Tam tikra prasme visus filmus galima pavadinti politiniais: aptardama filosofo Ludwigo Wittgensteino ir poststruktūralistų mintis Mazierska teigia, jog kalbà ne tik atspindi pasaulį, bet ir jį kuria, todėl visi filmai sąmoningai arba nesąmoningai sutinka su egzistuojančiu pasaulio vaizdiniu arba jam prieštarauja (ibid.: 35). Tačiau šiai kūrybinei strategijai, t. y. refleksyviajai tiriamajai dokumentikai, priskirtini būtent opoziciniam kinui priklausantys filmai, kurie kritikuoja politinę situaciją, atskirus asmenis ir nori vienaip ar kitaip paveikti savo žiūrovą (kritinio

mąstymo sužadinimas, paskatinimas). Šis siekis paveikti gali pasireikšti labai įvairiai – nuo intensyvaus įtikinėjimo iki situacijos pristatymo ir leidimo žiūrovui pačiam nuspręsti, kur yra tiesa. Taigi galima daryti išvadą, jog kalbėdami apie šiandieninius „post-tiesos“ situaciją reflektuojančius filmus neišvengiamai susiduriame su politinio kino samprata, kadangi politinė situacija ir paskatino šios kūrybinės strategijos radimąsi – be to, pats „post-tiesos“ fenomenas pirmiausia atsirado politikos diskurse. Meno kritikas Lykkebergas Toke teigia:

> „Kaskart, kai pasaulis dega, nemaža meno pasaulio dalis reaguoja vienu iš dviejų būdų, kurie nėra tokie jau skirtingi <...>. Meno pasaulio žmonės arba pareiškia, kad nori mesti meną ir vietoje to nuveikti kažką naudingo, arba sako, kad nori iš meno padaryti kažką naudingo. Taip nutinka, kai Donaldas Trumpas išrenkamas prezidentu. Kai Didžioji Britanija palieka Europos Sąjungą. Kai pabėgėliai atplaukia prie Graikijos krantų. Kai islamistai žudo žmones beveik visose pasaulio šalyse. <...> Meno politizavimo šaukiamasi kaskart, kai ištinka kokia nors krizė“ (Lykkeberg 2017).

Panašias mintis 2014 m. išsakė ir filosofas Leonidas Donskis:

> „Lygiai taip pat reikia atmesti dar vieną laiko neišmėgintą prietarą apie tai, kad rašytojai, inteligentai, humanitarai turi būti aukščiau politikos ir nesidomėti ja. Man atrodo, mūsų laikotarpis nebeleidžia šios prabangos. Tai yra prabanga, kurią, matyt, buvo galima sau leisti arba, duok Dieve, bus galima sau leisti, kai pasaulyje vėl bus ramiau. Bet kai supranti, kad jaunus arba, tarkim, mano tėvų kartos žmones gali paveikti propaganda, toksiškas, nuodingas melas, be galo svarbu suvokti, kad inteligentai, ypač humanistai, neretai būna pranašesni už politikus ir politologus tuo, kad turi jautresnę moralinę „anteną“. Jie pajunta konfliktą“ (Donskis 2014).

Šie teiginiai apibendrina refleksyviosios tiriamosios dokumentikos kūrybinės strategijos svarbą, būtinybę suvokti, kad dokumentinis kinas turi permąstyti savo reikšmę pasikeitusiame politiniame, socialiniame „post-tiesos“ gyvenime.

Dokumentinis filmas „Mūsų naujas prezidentas“ („Our New President“, rež. Maxim Pozdorovkin, 2018) jau vien pasirinkta tema – kaip Rusijoje (tiek oficialiojoje žiniasklaidoje, tiek asmeninėse žmonių socialinių tinklų paskyrose ir kituose medijų kanaluose) buvo nušviečiami 2016 m. JAV prezidento rinkimai (ypač akcentuojant dabartinio prezidento Trumpo personaliją) – analizuoja vieną iš dviejų svarbiausių „post-tiesos“ situacijos išjudinamų įvykių. Dokumentiniame filme naudojami socialinių tinklų, interneto, televizijos ir kitų medijų vaizdai, kuriuose pristatoma, kaip Rusija mato Trumpą (pateikiamas teigiamas Trumpo paveikslas ir neigiamas jo konkurentės, Demokratų partijos kandidatės į prezidentus Hillary Clinton paveikslas), t. y. filmo naratyvas konstruojamas iš jau nufilmuotų vaizdų, kartu tokia forma atliepiant šiandieninę situaciją –

konstruojant tam tikrą informacinį medijų burbulą. Svarbi žinia, kurią perduoda filmas, yra susijusi ne tik su Trumpo asmeniu, bet ir su tuo, kad Vladimiro Putino valdomoje Rusijoje žiniasklaidos vaidmuo pirmiausia siejamas ne su objektyviomis naujienomis, bet su galimybe užtikrinti tautos vienybę ir meilę Rusijai – pačios žinios tampa ne tokios svarbios. Vienoje filmo scenoje, „Russia Today“ redakcijoje, Dmitrijus Kiseliovas (Rusijos prezidento Putino paskirtas šios redakcijos vadovu), kalbėdamas apie tai, jog objektyvumas yra mitas, jis neegzistuoja, teigia: „Redakcijos politika remsis meile Rusijai.“ Vienam iš žurnalistų paklausus, kaip atskirti meilę šaliai nuo meilės valdžiai, Kiseliovas atsako: „Jūs esate tautos dalis ir jūs esate valdžios dalis. Jūs dirbate federalinėje kompanijoje. Jeigu dirbate gerai, valdžia tobulėja.“ Žurnalistui replikavus, kad jis neatsakė į klausimą, Kiseliovas taria: „Jeigu planuojate kokius nors ardomuosius veiksmus, tai bus prieš mano planus, galiu tą pasakyti jau dabar.“ Ši mintis yra gana tiksli „post-tiesos“ situacijos iliustracija – emocijos (šiuo atveju – „meilė“ savo šaliai) yra svarbesnės nei objektyvios žinios. Tokia situacija kalba ne tik apie propagandinį režimą, ji apima ir bendresnę temą – pasitikėjimas autoritetais (kurie emociją iškelia aukščiau objektyvumo) ir kritinio mąstymo nebuvimas gali sukurti itin pavojingą terpę. Bene labiausiai paveikios filmo vietos yra ne Rusijoje transliuojamų, bet tarptautinių RT („Russia Today“) kanalų žinių ištraukos – jeigu Rusijos gyventojų nufilmuoti ir youtube.com kanale paskelbti komiški vaizdo įrašai su Trumpą palaikančiais tekstais gali kelti juoką ir priversti stebėtis jų autorių naivumu, pamatęs galingą rusų televizijos kanalo integraciją į Vakarų pasaulį supranti, kad filmas ne tik apie Trumpą ir rusų požiūrį į jį, bet ir apie visą Vakarų pasaulį apimančią propagandos mašiną, kurios dalimi daugelis tampa to net nepastebėdami (Phillips 2018). Net jei iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog šis filmas kalba apie, atrodytų, tolimą Rusijos propagandą, jis gali padėti reflektuoti ir mūsų pačių pasaulį, taip pat dokumentinio kino kūrėjų atsakomybę už tai, kaip jie pateikia realybę.

Matyt, pagrindinis klausimas, kurį kelia refleksyviosios tiriamosios dokumentikos kūrėjai, šiomis dienomis yra susijęs su atsakomybe dėl sukonstruoto vaizdo, dauguma žiūrovų jį priims kaip tikrą ir realų vien dėl filmo aprašyme esančio žodžio „dokumentinis“. Papildant jau minėtą Donskį, kuris sakė, jog šiandien mes neturime prabangos nesidomėti politika, tikriausiai būtų galima teigti, kad šiomis „post-tiesos“ dienomis dokumentinio kino kūrėjai, suprasdami visus „post-tiesos“ situacijos pavojus, nebeturi prabangos nesidomėti tiesa ir su ja neatidžiai žaisti. Aišku, tai nėra vienintelis ir nejudinamas dokumentinio kino kūrimo atskaitos taškas, tačiau galėtų būti viena iš kūrybinių strategijų, kadangi, manau, šiandien dokumentinio kino kūrėjas kaip niekad turi prisiimti atsakomybę už savo sukonstruotą pasaulį, už tai, kaip jį gali priimti žiūrovai ir kaip jis gali keisti jų tiesos suvokimą.

Kitą šiame tekste analizuojamą dokumentinį filmą „Herzogas / Gorbačiovas“ („Meeting Gorbachev“, režisieriai Werner Herzog, André Singer, scenarijaus autorius Werner Herzog, 2018) galima priskirti prie kūrinių, kurie, nuslėpdami netinkamus pasakojamam naratyvui faktus ir sukurdami tyrimo įspūdį, manipuliuoja kalbama tema. Herzogo dokumentiniai filmai yra plačiai pagarsėję manipuliacijomis vaizdu, tikrove, ne kartą jis yra viešai pasakęs, kad filmuose dokumentiniai personažai dažnai suvaidina jo parašytą tekstą, taip pat yra teigęs, jog faktai neatspindi tiesos (Camp 2014). Žinoma, galima su tuo sutikti ir tokią dokumentinių filmų konstravimo strategiją priimti kaip vieną iš galimų priemonių kalbėti apie pasaulį, tačiau šis Herzogo filmas gana nemaloniai nustebino. Mano nuomone, kai filmuose kalbama tokiomis politinėmis temomis, kaip ką tik minėtame filme apie buvusį SSRS generalinį sekretorių Michailą Gorbačiovą, autoriaus atsakomybė už filme konstruojamos realybės ir realios tikrovės (ne dramatiškos filmo istorijos) atitikmenį turėtų būti didesnė. Trumpai sakant, žiūrėdama filmą negalėjau atsistebėti, kokie nekritiški Herzogo klausimai jo personažui, kaip sudievintai jis yra pristatomas ir kaip užsimerkiama prieš didžiulius nusikaltimus, kuriuos jis įvykdė (viename filmo epizodų režisierius sako, kad SSRS griūtis buvo didžiulė tragedija daugeliui žmonių, ir klausia savo personažo, kaip jis pats jaučiasi dėl to). Kyla klausimas, negi režisierius nežino apie visas kitas šio personažo gyvenimo ir valdymo detales? Ar jos sąmoningai yra nuslepiamos, kadangi neatitinka režisierių (filmo režisieriai yra du, tačiau būtent Herzogas ėmė visus filme matomus interviu iš Gorbačiovo) konstruojamo personažo paveikslo? Antrasis variantas atrodo realesnis, nes sunku patikėti, kad režisierius ir scenarijaus autorius nežinotų to istorinio konteksto. Šį filmą galima permąstyti dabar itin populiarių visuomenės formuotojų pasisakymų socialiniuose tinkluose ir kitose medijose kontekste, kadangi daugelis vartotojų priima juos kaip neginčijamą tiesą (pasitiki jų autoritetu). Taigi režisieriai, būdami tam tikri visuomenės nuomonės formuotojai, ypač šiomis „post-tiesos“ dienomis turėtų jausti atsakomybę už pristatomos realybės objektyvumą.

Apibendrinant galima pasakyti, kad „post-tiesos“ situacija, t. y. šių dienų tendencija, kai emocingi pranešimai daro didesnę įtaką visuomenės nuomonei nei objektyvūs faktai, veikia ir dokumentinį kiną, kurio pagrindinė kūrybinė medžiaga yra „realybė“. Dokumentinio kino kūrėjai perima vaidybinio kino kūrimo strategijas, o jų sukonstruoti pasakojimai jiems tampa svarbesni nei objektyvus realybės atspindėjimas. Ir nors tai gali atrodyti kaip nekaltas meninių išraiškos priemonių pasirinkimas, tačiau greta „post-tiesos“ situacijos toks pokytis, kai kūrėjams yra svarbesnis filmo santykis ne su realybe, bet su auditorija, gali tapti grėsmingas. Ryškėja ir atvirkštinė kūrybinė dokumentinio kino strategija: vis dažniau randasi dokumentinių filmų, šio teksto kontekste įvardytų

kaip refleksyviosios tiriamosios dokumentikos filmai, kurie balansuoja ant dokumentikos ir žurnalistinio tyrimo ribos. Jie siekia atskleisti kuo objektyvesnę realybę ir kalbėti „post-tiesos“ epochoje aktualiomis, dažniausiai politinėmis, temomis bei skatinti žiūrovų kritinį mąstymą. Taigi pakitusi visuomeninė situacija, įvardijama kaip „post-tiesos“ epocha, keičia nusistovėjusį mąstymą apie „tiesą“, o kartu ir dokumentinį kiną, populiarėja refleksyviosios tiriamosios dokumentikos kūrybinė strategija, siekianti kovoti su šiuo fenomenu.

Įteikta 2019 10 22
Priimta 2019 12 23

LITERATŪRA

Ball, J. *Post-truth: how bullshit conquered the world*. London: Biteback Publishing, 2017.

Camp, J. In conversation with Werner Herzog: 'Facts do not constitute truth'. theguardian.com, 2014. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/07/werner-herzog-facts-do-not-constitutetruth> [žiūrėta 2019 10 01].

Das, A. Sundance: Is it Documentary or Journalism? indiewire.com, 2015. Prieiga per internetą: <https://www.indiewire.com/2015/02/sundance-is-it-documentary-or-journalism248215/> [žiūrėta 2019 01 10].

Donskis, L. Mums reikia ne isteriško parėkavimo eteryje, o išmintingo žodžio. Bernardinai.lt, 2014. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-10-11leonidas-donskis-mums-reikia-ne-isterisko-parekavimo-eteryje-o-ismintingo-zodzio/122966> [žiūrėta 2019 03 10].

Dubinskaitė, R. Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene. *Menotyra*, 2008, Nr. 2. Prieiga per internetą: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2008/2/4049.pdf> [žiūrėta 2016 12 01].

Eitzen, D. The duties of documentary in a Post-Truth society. *Cognitive theory and documentary film*. Springer International Publishing, 2018.

Frankfurt, H. G. *On bullshit*. Princeton University Press, 2005.

Kalpokas, I. Iš informacijos į patirties amžių: po tiesos visuomenės iššūkiai. *Socialinės tikrovės mediacija: kultūra, politika ir visuomenė*. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2018.

Lykkeberg, T. Smuikavimas Romai degant. Apie meno suspendavimą nepaprastosios padėties metu. artnews.lt, 2017. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/smuikavimasromai-degant-apie-meno-suspendavima-nepaprastosios-padeties-metu-41290> [žiūrėta 2019 01 10].

Mazieska, E. Introduction: Marking Political Cinema. *The Journal of Cinema and Media*, 2014, Vol. 55, No. 1.

Nichols, B. *Introduction to documentary*. Blumington: Indiana University Press, 2001.

Phillips, Ch. Our New President review – fake news buffet slyly links Trump with Putin. theguardian.com, 2018. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/film/2018/jan/21/our-new-president-review-fake-news-buffetslyly-links-trump-with-putin> [žiūrėta 2019 01 20].

Stonytė, R. Politinio kino samprata šiuolaikinio kino ir medijų teorijoje. Parlamentarizmo sklaidos atvejai. *Parlamento studijos*, 2014. Prieiga per internetą: <http://www.parlamentostudijos.lt/Nr16/16_komunikacija_1.htm> [žiūrėta 2019 10 10].

The post-truth phenomenon and reflexive-exploratory documentary

SUMMARY. The Oxford English Dictionary in 2016 chose the term "post-truth", which describes a new trend where objective facts are less able to influence public opinion than emotional statements, i. e., a kind of truth crisis. The text raises the question of how documentary cinema is changing, what new creative strategies for documentary filmmaking to combat this "post-truth" phenomenon may emerge? The article presents the "post-truth" situation based on articles by journalist James Ball "Post-truth: How bullshit conquered the world" (2017) and philosopher Harry Frankfurt "On bullshit" (2005), and other sources. Analysis of the situation of documentary cinema in the "post-truth" era is based mainly on the text "The Duties of Documentary in a Post-Truth Society" (2018) by documentary filmmaker and theorist Dirk Eitzen and the theory of political cinema, also, a brief analysis of two documentaries "Our New President" (2018) directed by Maxim Pozdorovkin and "Meeting Gorbachev" (2018) directed by Werner Herzog, André Singer, is presented.

KEYWORDS: "post-truth", documentary cinema, exploratory documentary, creative strategy, political discourse, politics.

ISSN 2351-4744

Agnė RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ

Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla

Meno ir amato aspektai: specifika, diferenciacija, sintezė akompanuojančio pianisto veikloje

ANOTACIJA. Meno ir amato reikšmių poliarizacija, jų takoskyros bei sintezės aspektai aktualūs kiekvienai profesinei specializacijai. Muzikiniame atlikime objektyvias (pamatuojamas) technologines išraiškos priemones lydi subjektyvios (abstrakčios), individualios atlikėjo ar atlikėjų ansamblio savybių potekstės. XIX a. Vakarų Europos kompozitorių kūrybiniai ieškojimai bei vyravusi bendra romantinė ideologija leido skleistis naujam atlikėjo ir akompanuotojo kokybiniam tarpusavio santykiui, kelti kamerinio ansamblio partnerių lygiavertiškumo problemas, inicijuoti naujas teorines diskusijas, skatino savarankišką akompanavimo meno diferenciaciją. Straipsnyje formuluojama ir analizuojama akompanuojančio pianisto teorinė ir praktinė atlikimo problematika. Metodiškai struktūruojamos meno ir amato apibrėžtys, specifika, takoskyra, proporcingumas bei sintezė pasitelkiant meno istorijos, meno filosofijos, estetikos, edukologijos, kalbinės semantikos veiklos laukus. Vardijant tyrimo objektus – atskirus meno ir amato veikimo sričių elementus, remiamasi taksonominiais edukologinės hierarchijos modeliais, ieškoma kompleksinių bei specifinių formuluočių analogų už atlikimo meno ribų, kurie vėliau integruojami į akompanuojančio pianisto veiklos modulius, aptariamos atlikėjo partijos pozicijos kūrinyje. Straipsnio tikslas – įvardyti ir struktūrizuoti meno ir amato aspektus, istoriškai apžvelgti akompanavimo meno tradicijas, esamą situaciją, atkreipti dėmesį į aktualias problemas, nubrėžti galimas šios profesinės specializacijos ateities gaires, įtraukti į diskusiją kuo daugiau tyrėjų, suteikti akompanavimui reikšmingesnį statusą ansambliniame atlikime.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
menas, amatas, akompanuojantis pianistas, kamerinis ansamblis, akompanavimas, fortepijoninis atlikimas.

Meno ir amato priešpriešos ar sinonimiškumo požymiai, nelygu, kaip pažiūrėsi, akompanuotojo darbe tradiciškai apibrėžiami pagalbinės funkcijos vaidmeniu ansamblyje, solisto palaikomąja veikla. Analizuojant muzikinę literatūrą iki XIX a., toks požiūris yra istoriškai argumentuotas. Tačiau XIX šimtmetyje gyvenusių kompozitorių kūryba – išpopuliarėjusios vokiečių *Lied*, prancūzų *mélodie* – leido skleistis naujam kokybiniam kamerinio ansamblio partnerių tarpusavio rakursui, kuris generuoja akompanavimą kaip specifinę fortepijoninio atlikimo meno sritį.

Negalima paneigti „meno“ ir „amato“ sąvokų netapatumo, tačiau perkelta į veiklos sferą *amatininkiškumo* samprata bet kurioje profesijoje tampa atspirtimi, būtina sąlyga kokybinei meno raiškai. Akompanuojančio pianisto veikla yra specifinė fortepijoninio atlikimo sfera ir būtent akompanuotojo darbe itin ryškiai apčiuopiama „meno“ ir „amato“ kategorijų dialektika. Svarbu, kad šių dviejų apibrėžčių nesiekiama supriešinti, o tikslingai, pagal konkrečias reiškimosi sritis, bandoma aprėpti bendrą profesijos koncepciją. Tą faktą lemia akompanuojančio pianisto veiklos daugiaplaniškumas.

Meno ir amato sąvokos formuojasi ankstyvajame tekstų apie muziką etape – antikos mąstytojų Aristotelio, Platono, stoikų filosofiniame judėjime. Graikiški *mimesis*[1] ir *techne*[2] apibrėžimai glaudžiai siejasi su konceptualiomis autorių pasaulėžiūros paradigmomis ir reprezentuoja pirminius bandymus semantiškai apibrėžti reikšmines žodžių struktūras. Svarbu pabrėžti, kad pirminės sąvokos išlieka kintamos ir priklausomos nuo žodinio konteksto aplinkos. *Dabartinės lietuvių kalbos žodyne* menas apibrėžiamas kaip „kūrybinis tikrovės perteikimas vaizdais“ bei „meistriškas mokėjimas“; amatas apibūdinamas kaip „mokėjimas gaminti dirbinius rankomis“.

Jameso M. Thompsono antologijoje *Twentieth-Century Theories of Art* rusų rašytojo Levo Tolstojaus tekste „Menas kaip ekspresija“ meno sričiai priskiriamos trys būdingos savybės:

1) menininko individualybė;

2) jausminis raiškumas;

3) atlikėjo nuoširdumas – jausminio potyrio intensyvumas (Thompson 1990: 9).

Britų filosofas Robertas G. Collingwoodas knygoje *The Principles of Art* teigia: „Joks meno kūrinys negali būti sukurtas be tam tikro lygio techninių įgūdžių <...>, kuo geresnė technika, tuo vertingesnis meno kūrinys“ (Collingwood 1938: 26). Šis teiginys atspindi autoriaus mąstymo refleksiją – meno sąvoka sintezuoja amato aspektus, pasitelkdama amatą kaip būtinybę meno atsiradimui, tačiau G. Collingwoodas pabrėžia esminį sąvokų skirtumą pagal numatomo veiksmo baigtinio rezultato *planavimo* ir *realizavimo* etapus. Amatininkas paprastai iš anksto tiksliai žino, kokio rezultato (produkto) siekia, ir šis aspektas jį skiria nuo meno, kurio galutinio rezultato neįmanoma iš anksto numatyti. Menas apibrėžiamas kaip emocijų kvintesencinė išraiška, neišmatuojama vaizduotės ekspresija.

1 Terminas *mimesis* apima pirminius teorinius meno kūrimo principus. Graikų kalbos μίμησις – imitacija, t. y. daugiau gamtos vaizdavimas nei semiotiškai artimas kopijavimas. Filosofų Aristotelio ir Platono teigimu, visas menas, apimantis poeziją, dailę, muziką, yra laikytinas tikrovės imitacija (https://www.britannica.com/art/mimesis).

2 Etimologiškai kilęs iš graikų kalbos žodžio τέχνη – amatas, įgūdžiai (https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/).

Prancūzų meno teoretikas André Malraux[3] pabrėžia kryptinį – kokybinį, ne prasminį – meno ir amato (*art et artisanat*) sąvokų skirtumą. Autoriaus trilogijoje „Meno psichologija"[4] meno sričiai priskiriama autentiška žmogaus / individo kūryba (*creation*), išsiveržianti iš gyvenimo stichijos ir tiesiogiai išreiškianti menininko kūrybinius polėkius bei vaizduotės ekspresiją. Amato sąvoka generuoja gaminimą (*production*, *recreation*) – besąlygiškai nuo gyvenimo priklausomą, bet sąmoningai kontroliuojamą ir kryptingą gamybos veiksmą. Menas, kaip kūrybinės veiklos išdava, neturi būti visiškai atsietas nuo amato (išugdytų techninių raiškos priemonių), tačiau amatą menu „paverčia" vidiniai individo bruožai, pasireiškiantys pirmaprade savybe – kurti, o šių kategorijų sinteze pasiekiama profesinės realizacijos viršūnė, nepakartojama kūrybos harmonijos kokybė.

Remiantis pateiktais autorių teiginiais ir apibendrinant meno bei amato funkcijas, leidžiančias apčiuopti trapią takoskyrą tarp apibrėžčių, galima teigti, kad **meno sričiai priskirtinos šios ypatybės**:

- struktūros nebuvimas ir atvirumas – menas neformatuojamas į konkrečius struktūrinius darinius, jam būdingas idėjinis universalumas, originalumas;
- negalima įvertinti kiekybiškai – nestruktūrizuota raiška, vyraujanti idėjų sfera;
- negali būti dubliuojamas, išlieka originalus, nėra masinis;
- perkeliantis žmones į aukštesnį emocinį lygį – atsietas nuo buities, pakylėtas virš kasdienybės;
- kildinamas iš autoriaus širdies ir sielos – ekspresyvumo segmentas;
- žmogaus įgimtų talentų rezultatas – individualumo priešprieša masiškumui, intelektualumas;
- vyraujanti emocinė bazė – vidinio pasaulio išaukštinimas;
- individo genijaus pavyzdys – neįgyjamų, o prigimtinių talento savybių rinkinys, aprioriškumas, transcendentinis lygmuo.

Amatui būdingos ypatybės:

- apčiuopiami rezultatai – konkrečios praktinės veiklos išdava, veiklos produkcija, gamybinis kontekstas;
- natūrali struktūra – aiškiai formatuotas, pamatuojamas, apibrėžiamas;
- galima įvertinti kiekybiškai, gali būti fabrikuojamas;
- lengvai kopijuojamas – vyrauja vartotojiškumo sfera, atkartojimas;
- egzistuoja fiziniu lygmeniu – realiai apčiuopiamas, išmatuojamas;

3 Georges'as André Malraux (1901–1976) – prancūzų novelistas, meno istorikas, diplomatas, Gonkūrų premijos laureatas.

4 Malraux, André. *Psychologie de l'art* , 3 vol., 1947–1950; *The Psychology of Art*. Ed. Stuart Gilbert. I: *Museum Without Walls*, II: *The Creative Act*, III: *The Twilight of the Absolute* (The Bollingen Series, XXIV). New York, Pantheon Books, 1949.

- kilęs iš proto, tačiau įgūdžiai įgyjami, išugdomi, išmokstami;
- įgytų įgūdžių ir patirties rezultatas – technikos, veiklos praktinis įvaldymas, aposteriorinis lygmuo;
- vyraujanti praktinė mintis – kasdieniniam naudojimui skirta veikla, gamybiškumo funkcinės savybės, produkcija.

Amerikiečių psichologo Benjamino Samuelio Bloomo[5] suformuluota edukologinė sistema, taksonomija[6] rezonuoja su amato ir meno sritimis per asmens veiklos įgūdžių ir tikslų įvardijimą integraliame mokymosi procese. Kognityvinis (intelektinis), emocinis (afekto) ir psichomotorinis (fizinio valdymo) moduliai yra struktūriškai apibrėžti pagal jiems būdingus bruožus. Hierarchiniai įsiminimo, suvokimo, pritaikymo, analizavimo, įvertinimo ir kūrybos, kaip vertingiausios pateiktoje edukacinėje piramidėje grandies, lygiai iliustruoja amato, vedančio link meno, sintezavimą (Anderson, Kratwohl 2000: 110–140). Minėta mokymosi grandžių klasifikacija iliustruoja švietimo sistemos vertinimo procesus kaip pakopinę, ilgalaikę veiklą, ne statiškus, bet dinamiškus meistrystės veiklos pokyčius.

Akompanavimo meno ir amato specifika

Ilgus dešimtmečius akompanavimas laikėsi antraeilėse („podukros“) pozicijose, palyginti su soliniu pianistiniu atlikimu. Maištingasis romantizmo laikotarpis ir muzikos kūrėjai (R. Schumannas, F. Schubertas, J. Brahmsas, H. Wolfas, G. Fauré), vedami epochos idealų ir vizijų, transformavo tradicinę akompanavimo kaip lydinčiosios muzikos sampratą, suteikė akompanimento partijai lygiaverčio muzikinio partnerio kameriniame ansamblyje statusą. Apie akompanavimo meną kaip atskirą pianistinio atlikimo specializaciją, jo problemas plačiau kalbėti pradėta tik praėjusio šimtmečio viduryje iškilių muzikų, akompanuotojų Geraldo Moore'o, Hamiltono Harty'o, Ivoro Newtono, Bruno Walterio, Martino Katzo, Rogerio Wignoles dėka. Jų muzikinės interpretacijos akompanuotojo amatui suteikė individualumo bei kūrybiškumo, praplėtė akompanuojančio pianisto funkcijos ribas. Akompanavimo specializacijoje individualumo bei kūrybiškumo aspektas įgauna specifinių bruožų. Atsiranda įdomus akompanuotojo *status quo* – analizuojame ir vertiname „lydinčiosios“, nesavarankiškos partijos atlikėjo individualią grojimo manierą. Kiekybiškai akompanuotojas yra ribojamas muzikinio turinio medžiagiškumo, tačiau matuojant kokybiniu, ansambliniu, rakursu – jis yra organiška atlikimo sudedamoji dalis.

5 Benjaminas Samuelis Bloomas (1913–1999) – amerikiečių psichologas, edukologas, 6-ojo dešimtmečio viduryje sukūręs išsamią švietimo rezultatų aprašymo ir vertinimo sistemą.

6 Taksonomija – klasifikavimo mokslas ar praktika.

Atlikimo amato sričiai tikslingai priskiriamas visas „techninis“ atlikimo priemonių arsenalas ir visos reikalingos kompetencijos: 1) pianistiniai įgūdžiai – bendroji atlikimo technika, gebėjimas skaityti iš lapo, transponavimas, orkestrinių perdirbinių atlikimas, partitūrų skaitymas, vokalo subtilybių ar kitų instrumentų specifinių niuansų išmanymas, repetitoriaus darbas su solistu (*piano coaching*); 2) lingvistiniai įgūdžiai – pageidautini vokiečių, prancūzų, italų kalbų pagrindai; 3) atliekamo repertuaro, muzikinės literatūros išmanymas; 4) organizaciniai, vadybiniai sugebėjimai, reikalingi dirbant kartu su kitais atlikėjais ir scenos partneriais; 5) specifiniai baleto akompanuotojui keliami reikalavimai. Pagal anksčiau aptartą meno kaip kūrybos ir amato kaip produkcijos dvipoliškumo modelį prieiname išvadą, kad akompanuotojo profesijos esmė – organiškas dalyvavimas kūrinio rengimo procese. Akompanuotojas yra profesionalus savo muzikinės partijos iš anksto užkoduotų uždavinių „kūrėjas ir amatininkas“ bei solisto muzikinių inspiracijų „vykdytojas“. Atsieti šį procesą nuo meno neįmanoma, nes akompanuotojo amato tikslas – vienalytės meninės interpretacijos kūrimas. Akompanuojančio pianisto veikloje iš anksto užkoduota nuolatinė transformacija – menininko individualumo ir priklausomybės nuo atliekamos muzikinės medžiagos stabili priešprieša ansamblinio grojimo kontekste, proporcinė išlyga, kuri patvirtina Geraldo Moore'o teiginį, kad „akompanuotojo menas didžiąja dalimi yra nesavarankiškas“ (Moore 1970: 218).

Akompanavimo meno specifika apima visą puokštę unikalių psichologinių individo savybių: asmens charakterio unikalumą, taktiškumą, bendravimo lankstumą, psichologines žinias, intelektualumą, motyvaciją, vidinę vaizduotę bei socialumą. Šioje vietoje paminėtinos ir menininko genijaus savybės. Pianistas pirmiausia yra kamerinio ansamblio partneris. Svarbu suvokti kokybinį skirtumą tarp akompanuotojo kaip solisto „pagalbininko“ ir muzikinio partnerio. Partneris – ansamblio dalininkas, dalyvaujantis meninės interpretacijos kūrime. Jis negali būti laikomas „įrankiu“ ar „fonu“. Meniniai ieškojimai, arba eksperimentiniai rakursai, susiję su ansamblio dinamika, agogika, garsine technika (tembrine, artikuliacine), neabejotinai yra meninių ieškojimų visumos dalis.

Teorinė analizė atskiria meno ir amato definicijas, tačiau muzikiniame atlikime, kuriame stipriai veikia intuityvūs psichologiniai aspektai, pasąmoniniai žmogaus intelekto dariniai, jos nuolat sintezuoja viena kitą. Įvardijus akompanuojančio pianisto veiklos charakteristikas darosi akivaizdu, kad profesijos amatas tampa keliu link transcendentinio meno, kūrybos kokybinės išraiškos simetrijos siekimo priemone, arba – meno be amato nebūna, kaip ir netikslingas turėtų būti amatas, nesiekiantis tapti menu.

Reikia paminėti ir akademinėje visuomenėje plačiai vartojamą muzikinį terminą *koncertmeisteris*, glaudžiai sietiną su rusiška tradicija, bei atkreipti dėmesį į *akompanuotojo* ar vertinio *collaborating pianist* lietuviško termino alternatyvas.

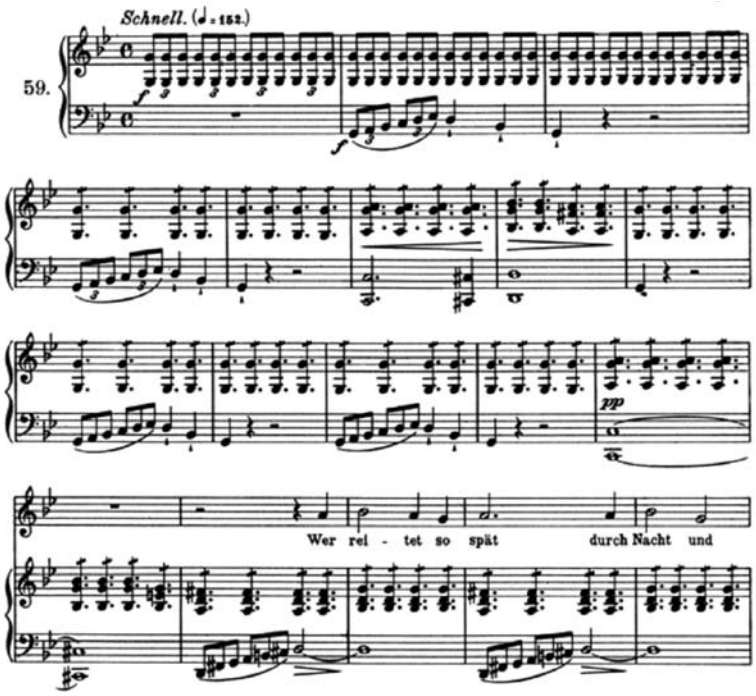
Akompanuotojo partijos pozicijos kūrinyje

Akompanuojantis pianistas tekstinės medžiagos inicijuotoje natų horizontalėje muzikinėmis priemonėmis interpretuoja kompozitoriaus tekstus, tačiau nemažiau reikšminga ir vertikali garsinė-kokybinė sinchronizacija su solisto partija. Stilistiškai tiksli, meniškai jautri, techniškai progresyvi horizontalios vertikalės transmisija – nemenkas iššūkis bendros interpretacijos konstrukcinėje piramidėje. Bet koks disproporcinis elementas, nesvarbu, pianisto ar solisto dinamikos, tempo, agogikos disbalansas, ir ausylesnis klausytojas užfiksuos nedarną. Akompanuotojo poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai veiksniai: objektyvusis (horizontalus), t. y. atliekamas konkretus muzikinis tekstas, vadinkime jį „duotybe", ir subjektyvusis (papildytas vertikale) – individualus gebėjimas „perskaityti" tekstą transkribuojant jį į interpretacinę poziciją. Pagal objektyvųjį kriterijų, padiktuotą partijos teksto, prasmines funkcijas sudėliojame į tris pagrindines pozicijas, kurios kūrinio atlikimo metu gali kisti, bet yra struktūriškai apibrėžtos.

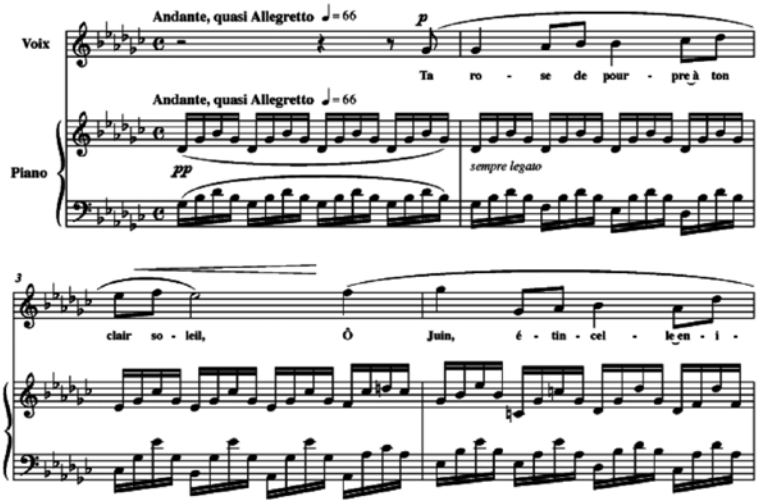
Inicijuojanti (solisto) pozicija. Tai muzikiniai epizodai, charakteringai išreikšti daugiausia kūrinio pradžioje ir pabaigoje (prologo ir epilogo archetipai), taip pat kitose struktūrinėse muzikinės sintaksės dalyse, kuriose akompanuotojas inicijuoja muzikinę atmosferą ar apibendrina viso kūrinio filosofinę mintį. Tokioje situacijoje pianistas tampa ansamblio idėjiniu vadovu, teikiančiu muzikinius impulsus tolesniam teminės medžiagos plėtojimui, o tai inspiruoja solistą. Jam priklauso ir kūrinio tempo nustatymo pirmenybė, struktūrinis, režisūrinis muzikinių darinių organizavimas – tembrinė, dinaminė raiška, techninės atlikimo bazės demonstracija (1 pav.).

Pritariančioji (palydovo) pozicija yra skirta „gyvybiniam" solisto partijos palaikymui, atitinkamo kontekstinio harmoninio-melodinio muzikinio fono kūrimui. Netikslinga manyti, kad tokioje pozicijoje akompanuotojas „slepiasi" už solisto. Pianistas privalo išlaikyti deramą harmoninį balansą, reikalingus techninius atlikimo elementus, gebėti jautriai reaguoti į solisto atlikimo niuansus, jausti muzikinės harmonijos sintaksę, prasmines atramas, frazuotės struktūras, išlikti agogiškai korektišku, ritmiškai tiksliu partneriu (2 pav.).

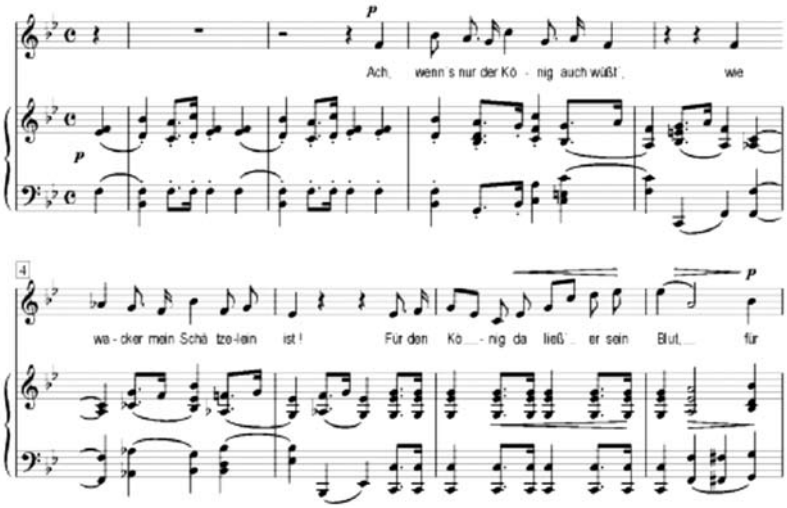
Lygiaverčio partnerio (pusiausvyros) pozicija. Tokioje ansamblio dramaturginėje atkarpoje nėra vieno aiškaus lyderio, muzikinis dialogas vyksta tarp abiejų kamerinio ansamblio atlikėjų (3 pav.). Melodinė linija lygiagrečiai ar paeiliui skamba ir solisto, ir akompanuojančio pianisto faktūrinėje medžiagoje. Dažnas melodinio muzikinio pokalbio imitavimas, replikavimas, „klausimo ir atsakymo" konstrukciniai motyvai. Pirminiai teminiai segmentai ar naujos jų variacijos susipina, dubliuojasi ansamblio partnerių atliekamose muzikinėse partijose. Tokie kompoziciniai muzikinės darybos elementai būdingi temų vystymo, tematinių perdirbimų padaloms.



1 pav. Franzo Schuberto „Der Erlkönig“ op. 1, D328



2 pav. Gabrielio Fauré „Nell“, op. 18 Nr. 1



3 pav. Roberto Schumanno „Die Soldatenbraut", op. 64 Nr. 1

Išvados

Akompanuojančio pianisto profesijoje ryškiai apčiuopiama meno ir amato kategorijų dialektika, kurią inicijuoja šios specialybės daugiaplaniškumas. Sintezuodami šias apibrėžtis, apibendrindami akompanuotojo darbo specifiką prieiname išvadą, kad profesijos amatas yra kelias link meno, priemonė siekiant kokybinio tikslo. Svarbiausias akompanuojančio pianisto tikslas – kūrinio (siaurąja prasme) ir ansamblio (bendrąja prasme) dramaturginė pusiausvyra. Pažymėtina, kad svarbus ansamblinio atlikimo sėkmės veiksnys yra ne tik konstruktyvus akompanuotojo požiūris į solistą, tačiau ir atitinkamas solisto / solistų požiūris į akompanuojantį pianistą. Ugdant pianistus dar 1947 m. Pietų Karolinos (JAV) universitete pradėtas taikyti „kolaboruojančio fortepijono" (*collaborative piano*) studijų modulis, 1963 m. Juilliardo aukštojoje muzikos mokykloje įsteigta magistro programa, apimanti kamerinės muzikos repertuaro studijas, skaitymą iš lapo, grojimą ne tik fortepijonu, bet ir klavesinu, *basso continuo*, repetitoriaus įgūdžius (*techniques for the repetiteur)*, dirigavimo pradmenis, darbo su vokalistais specifiką. Šioje institucijoje dirbęs pianistas Samuelis Sandersas[7] inicijavo „bendradarbiaujančio" pianisto sąvoką, siekdamas didinti savo specialybės prestižą. Šiandien per šimtas aukštojo mokslo įstaigų teikia tokio profilio studijas ne tik Jungtinėse Amerikos Valstijose, bet ir Europoje, Australijoje.

7 Samuelis Sandersas (1937–1999) – amerikiečių pianistas, akompanuotojas, dėstytojas.

Tokie iniciatyvūs žingsniai tėra pradžia. Reikalinga atkreipti dėmesį į esminį profesionalių atlikėjų gebėjimą girdėti ansamblio visumą ir tai, kad šiame etape susiduriama su tam tikru psichologiniu barjeru, kai išnyksta „mano" ir „tavo" partijų suvokimas, o vyraujančia tampa „aš = mes" psichologinė nuostata. Muzikinėje visuomenėje dar gajus atsainus požiūris į akompanavimo meną. Akompanuojančio pianisto veiklos analizė atskleidžia, kad be amato nėra akompanavimo meno, taip pat neturėtų būti amato, nesiekiančio tapti menu. Tokia yra natūrali atlikimo meno evoliucijos prigimtis, todėl tikėtina, kad, diskutuodami apie nuolatinį fortepijoninio atlikimo specializacijos aktualumą bei reikšmingumą, reabilituodami menkai vertinamą akompanuotojo darbo specifiką, judėsime natūralios atlikimo meno evoliucijos keliu link kamerinio ansamblio ir jame akompanuojančio pianisto vaidmens reikšmės proporcingumo revoliucijos.

Akompanavimo meno ir amato dichotomiškumas išlieka pagrindiniu straipsnio ir būsimų disputų tyrimo objektu. Minėtos pozicijos iliustruoja esminį nuomonių pasiskirstymą su apdairiai pačių autorių minimomis kontekstinėmis išlygomis. Iš čia kylančios diskusijos apie trapią akompanavimo meno ir amato subordinaciją, kintančias proporcijas formuluoja pamatinį straipsnio tikslą – teorinių bei praktinių kontekstų ieškojimą įvairiuose moksliniuose arealuose, siekiant naujų formuluočių, skatinant permąstyti nusistovėjusių teorinių principų ir teiginių apie akompanavimo integralumą fortepijoniniame atlikime kontrapunktus.

Įteikta 2019 11 21
Priimta 2019 12 09

LITERATŪRA

Anderson, L.W; Kratwohl, D. R. *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*. Pearson, 2000.

Collingwood, R. G. *Principles of Art.* London: Oxford University Press, 1938.

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

Moore, G. *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines begleiters.* Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, 1970.

Rhee, H. *The Art of Instrumental Accompanying (A Practical Guide for Collaborative Pianist)*. Carl Fisher, 2012.

Schoen-Nazzaro, Mary B. Plato and Aristotle on the Ends of Music. *Laval théologique et philosophique*, 1978, Vol. 34, Issue 3, p. 261–273.

Thompson, J. M. *Twentieth-Century Theories of Art*. Carleton University Press, 1990.

Agnė RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ

The aspects of art and craft: specific features, differentiation and synthesis in the work of the accompanying pianist

SUMMARY. The dichotomy between art and craft or synonymous use thereof in the accompanist's practice, depending on one's standpoint, is traditionally determined by the pianist's auxiliary function within an ensemble, playing but a supporting role to the soloist. This view is historically grounded when we analyse music literature written before the 19th century. But the newly introduced and flourishing genres of 19th-century vocal music, such as German *Lied* and French *mélodie*, offer new possibilities for the art of piano accompaniment to assume an equal status within an ensemble, which led to the emancipation of accompaniment as a separate branch of study and practice in piano performance. Unfortunately, there is still a strong tendency within the music community to underestimate or overtly neglect the importance of the art of accompaniment, aggravated by the entrenched inertia of status hierarchies. The detailed analysis of various aspects related to the work of the accompanying pianist clearly demonstrates that there can be no art of the accompaniment without craft, like there should be no craft which does not aim to evolve into art. Such evolution, I might add, is the natural outcome of any performing art.

KEYWORDS:
art, craft,
accompanying pianist,
chamber ensemble,
accompaniment,
piano performance.

Kronika. 2019

Leidiniai

MOKSLO MONOGRAFIJOS, STUDIJOS, ŠALTINIAI, MOKYMO PRIEMONĖS

Algirdas Jonas Ambrazas. De musica. Straipsnių ir pranešimų užsienio kalbomis rinktinė. Sudarė ir parengė Gražina Daunoravičienė. 286 p. ISBN 978-609-8071-49-8

Povilas Samuitis ir lietuviška birbynė. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. 236 p. ISBN 978-609-8071-48-1

Gabrielius Simas Sapiega. *Harmonijos pagrindai*. Mokomoji knyga. 86 p. ISBN 978-609-8071-50-4

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį.* Solfedžio I klasei: vadovėlis. ISMN 979-0-706210-93-3

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį.* Solfedžio I klasei: pratybų sąsiuvinis. ISMN 979-0-706210-94-0

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XX. ISSN 1392-9313

Ars et praxis. VII. ISSN 2351-4744

Principles of music composing: orchestra in contemporary contexts. XIX. ISSN 2351-5155

NATOS

Vytautas Laurušas. *Žiemos pasažai*. Šeši romansai balsui ir fortepijonui. Red. Nijolė Ralytė. ISMN 979-0-706210-89-6

Jonas Jurkūnas. *Apie ką visa tai? Žiūrėjau pro langą.* Balsui ir fortepijonui. Red. Irena Uss-Armonienė. ISMN 979-0-706210-90-2

Juozas Pakalnis. *Rudens daina. Imago mortis*. Balsui ir fortepijonui. Red. Eglė Perkumaitė-Vikšraitienė. ISMN 979-0-706210-91-9

Lietuvių kompozitorių kūriniai dviem smuikams. Sud. ir red. Rūta Lipinaitytė-Savickienė. ISMN 979-0-706210-92-6

Vytautas Barkauskas. *Suite de concert op. 98.* Violončelei ir fortepijonui. Red. Rimantas Armonas, Irena Uss-Armonienė. ISMN 979-0-706210-95-7

Jurgis Juozapaitis. *Trys nuotaikos.* Smuikui, violončelei ir fortepijonui. Red. Ingrida Rupaitė-Petrikienė, Povilas Jacunskas, Indrė Baikštytė. ISMN 979-0-706210-96-4

Anatolijus Šenderovas. *Giesmė ir šokis.* Smuikui, violončelei ir fortepijonui. Red. Ingrida Rupaitė-Petrikienė, Povilas Jacunskas, Indrė Baikštytė. ISMN 979-0-706210-97-1

Juozas Naujalis. *Motetai*. Chorui *a cappella*. Sud. Živilė Stonytė-Tamaševičienė. ISMN 979-0-706210-98-8

Eduardas Balsys. *Habanera.* Styginių kvartetui. Aranž. Tomas Petrikis. Red. Ingrida Rupaitė-Petrikienė, Kristijonas Venslovas, Tomas Petrikis, Povilas Jacunskas. ISMN 979-0-706210-99-5

Eduardas Balsys. *Habanera.* Smuikui, violončelei ir fortepijonui. Aranž. A. Šenderovas. Red. Ingrida Rupaitė-Petrikienė, Povilas Jacunskas, Indrė Baikštytė. ISMN 979-0-806003-00-8

Eduardas Balsys. *Habanera.* Violončelei ir fortepijonui. Aranž. A. Šenderovas. Red. Povilas Jacunskas, Indrė Baikštytė. ISMN 979-0-806003-01-5

Eduardas Balsys. *Habanera.* Violončelei ir styginių kvartetui. Aranž. A. Šenderovas. Red. Tomas Petrikis, Povilas Jacunskas. ISMN 979-0-806003-02-2

Konferencijos

Tarptautinė muzikos ir meno mokyklų moksleivių konferencija „Lietuva ir pasaulis: kelionės muzikos istorijos takais“ (2019 m. kovo 2 d.)

Jaunųjų folklorininkų mokslinė-praktinė konferencija „Unikalios tradicijos šiandien“ (2019 m. kovo 8–9 d.)

Jaunųjų muzikologų konferencija-konkursas „De musica: ieškojimai ir atradimai“ (2019 m. kovo 28 d.)

43-ioji LMTA metinė konferencija, skirta Juozo Naujalio 150-osioms gimimo metinėms (2019 m. balandžio 17 d.)

Tarptautinė mokslo ir praktikos konferencija „Aktorius ir personažai“ (2019 m. rugsėjo 6–8 d.)

III Tarptautinė konferencija „Muzika ir garso dizainas naujosiose medijose. Garsovaizdžiai ir imersinis garsas“ (2019 m. rugsėjo 12–14 d.)

V Baltijos jūros regiono kino istorijos konferencija „Bendradarbiavimas Baltijos jūros regiono kino srityje“ (2019 m. rugsėjo 19–20 d.)

Vilniaus tarptautinio teatro festivalio „Sirenos“ Baltijos dramos forumo konferencija „Mind the gap“ (2019 m. rugsėjo 24–25 d.)

Tarptautinė konferencija „Profesionalaus akordeono įvaizdžio formavimasis istorinėje perspektyvoje. Dabarties galimybės ir ateities iššūkiai“ (2019 m. lapkričio 16 d.)

19-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: orkestras šiuolaikiniuose kontekstuose“ (2019 m. lapkričio 20–22 d.)

Meno doktorantūros projektai

Loreta Vaskova. „Dokumentinis teatras: *verbatim* kūrimo būdai“. Teatras ir kinas (C002). Meno projekto kūrybinės dalies vadovė doc. Jana Ross, tiriamosios dalies vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė. Meno projektas gintas LMTA 2019 m. gruodžio 18 ir 19 d.

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar. „Smuikininko funkcijų kaita griežiant solo ir ansambliuose: atlikimo ir komunikacijos aspektai“. Muzika (C001). Meno projekto kūrybinės dalies vadovė prof. Ingrida Armonaitė-Galinienė, tiriamosios dalies vadovė doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli, konsultantė prof. dr. Rūta Lipinaitytė. Meno projektas gintas LMTA 2019 m. gruodžio 10 ir 11 d.

Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė. „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“. Muzika (C001). Meno projekto kūrybinės dalies vadovė doc. dr. Indrė Baikštytė, tiriamosios dalies vadovė prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė. Meno projektas gintas LMTA 2019 m. gruodžio 11 ir 12 d.

Jurgis Aleknavičius. „Fortepijono mokyklos samprata, raida ir įtaka nūdienos atlikimo meno paradigmoms“. Muzika (C001). Meno projekto kūrybinės dalies vadovas prof. Jurgis Karnavičius, tiriamosios dalies vadovas prof. habil. dr. Leonidas Melnikas, konsultantė doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Meno projektas gintas LMTA 2019 m. gruodžio 11 ir 12 d.

Bakalauro, magistro darbai

MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Ignas Gudelevičius. „Kultūrinių ir politinių permainų ženklai Lietuvos radijo muzikos programose“ (darbo vadovė prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė).

Magistro darbai

Paulina Nalivaikaitė. „Transkultūriškumas ir meninės strategijos Šarūno Nako muzikoje“ (darbo vadovė prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė).

SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Brigita Kulbytė. „Vaikų vaizdavimas lietuvių dokumentiniame kine (1990–2019)“ (darbo vadovė doc. dr. Giedrė Beinoriūtė).

Laura Šimkutė. „Šiuolaikinis herojus ir jo pavidalai jaunųjų kūrėjų teatre“ (darbo vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė).

TEATROLOGIJA IR KINOTYRA

Magistro darbai

Rimgailė Renevytė. „Aktorius ir / arba personažas šiuolaikiniame Lietuvos teatre: konfliktai ir sąveikos“ (darbo vadovė prof. dr. Rasa Vasinauskaitė).

Ilona Vitkauskaitė. „Posovietinės transformacijos ženklai ir naujos tapatybės konstravimas komerciniame Lietuvos kine“ (darbo vadovė doc. dr. Renata Šukaitytė).

Ieva Tumanovičiūtė. „Translytiškumo ir *queer* tapatybių intermediali reprezentacija šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste“ (darbo vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė).

Apdovanojimai

Lietuvos kompozitorių sąjungos Vytauto Lansbergio premija skirta muzikologėms prof. dr. Rūtai Stanevičiūtei, dr. Danutei Petrauskaitei, dr. Vitai Gruodytei už kultūrinių ryšių, lietuvių ir pasaulio muzikos sampynų Šaltojo karo metais atskleidimą monografijoje „Nailono uždanga“ (I t. „Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika“, II t. „Lietuvių muzikų užsienio korespondencija Šaltojo karo metais“, išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija skirta etnomuzikologei prof. dr. Daivai Vyčinienei už sutartinių tradicijos puoselėjimą bei sklaidą pasaulyje ir plačias tyrimo aprėptis monografijoje „Sutartinių audos“ (išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Vlado Jakubėno premija skirta muzikologei lekt. Eglei Gudžinskaitei už aktualią ir profesionalią muzikos kritiką.

Parengė *Zita Abramavičiūtė-Mučinienė*

Apie autorius

VINCENZO DE MARTINO gimė 1992 m. Kaljaryje (Italija). Nuo šešerių metų pradėjo mokytis skambinti fortepijonu pas Elisabettą Steri. Nuo 2011 m. studijavo Kaljario G. P. da Palestrinos valstybinėje konservatorijoje, Maria Lucia Costa fortepijono klasėje, 2015 m. įgijo bakalaurą su aukščiausio laipsnio pagyrimu. Nuo 2015 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, prof. Jurgio Karnavičiaus fortepijono klasėje, ir 2017 m. įgijo magistro laipsnį. Šiuo metu studijuoja Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje (vadovai – prof. Jurgis Karnavičius ir doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli). Kaip tyrėjas dalyvavo keliose meninių tyrimų konferencijose („Doctors in Performance", 2018; LMTA metinėje mokslinėje konferencijoje, 2019). Buvo aktyvus Gabrieliaus Aleknos, Pascalio Devoyono, Gintaro Januševičiaus, Kevino Kennerio, Francesco Libetta'os, Jeano-Marco Luisada'os, Orazio Maione's, Claudio Martinez-Mehnerio, Pascalio Nemirovskio, Fali Pavri, Mūzos Rubackytės, Irene Veneziano, Andriaus Žlabio vestų meistriškumo kursų dalyvis. Vincenzo de Martino yra įvairių tarptautinių pianistų konkursų finalistas ir nugalėtojas. 2019 m. jam buvo įteiktas Lietuvos Respublikos Prezidentės Dalios Grybauskaitės sveikinimo raštas už rezultatus tarptautiniuose konkursuose.
vince.dema92@gmail.com

VYTENIS GURSTIS – fleitininkas, nacionalinių ir tarptautinių konkursų laureatas, M. Rostropovičiaus fondo stipendininkas (2004–2009). Mokėsi Londono Karališkojoje muzikos akademijoje pas prof. Williamą Bennettą ir 2012 m. įgijo bakalauro laipsnį. Magistro studijas tęsė prof. Roberto Winno fleitos ir prof. Davido Smeyerso šiuolaikinės kamerinės muzikos interpretacijos klasėse Kelne, Vokietijoje. Šiuo metu yra LMTA doktorantas, ansamblio „Synaesthesis" narys, nuo 2017 m. dirba Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro orkestre, metodinę patirtį perduoda Balio Dvariono dešimtmetėje muzikos mokykloje (fleitos klasės mokytojas) bei LMTA (lektorius). Pagrindinis mokslinis Vytenio Gursčio tyrimų objektas – kūno ir proto sąsajos, somatika – apibrėžia jo kaip atlikėjo, fleitos dėstytojo ir doktoranto interesus. Šia tematika skaitė pranešimus, vedė paskaitas ir meistriškumo kursus Londone (W. Bennetto tarptautiniai meistriškumo kursai, 2018, 2019), Vilniuje (LMTA 43-ioji konferencija, 2019), Rygoje („Sudraba flautas" fleitininkų festivalis, 2018), publikavo straipsnį *Muzikos baruose* (2019).
vytenisgurstis@gmail.com

ANASTASIJA KORŽOVA (g. 1991) baigė Kijevo I. K. Karpenko-Kary nacionalinį teatro, kino ir televizijos universitetą ir įgijo teatrologijos specialybę. Nuo 2013 m. dirba tiriamąjį darbą teatrologijos istorijos ir metodologijos srityse. Šiuo metu studijuoja aspirantūroje I. K. Karpenko-Kary universiteto Teatrologijos katedroje. Rengiamos disertacijos tema „Vladimiro Peretco metodologija XX amžiaus pirmojo–trečiojo dešimtmečio Ukrainos teatrologijos kontekste".
anastasiia1991z@gmail.com

RAMUNĖ KRYŽAUSKIENĖ (g. 1956) 1980 m. baigė fortepijoną Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA), 1981–1984 m. studijavo neakivaizdinėje aspirantūroje Sankt Peterburgo N. A. Rimskio-Korsakovo konservatorijoje, 1985 m. LMTA apgynė humanitarinių mokslų (03H) menotyros krypties muzikologijos (H 320) daktaro disertaciją. 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 parengimas.
ramunkr@gmail.com

VĒSMA LĒVALDE – meno daktarė (meno teorijos ir istorijos srityje) ir tyrėja Kuržemės humanitariniame institute (nuo 2015 m.), Liepojos universiteto lektorė (nuo 2017 m.). Svarbiausios publikacijos: monografija „Hamleto žodžiai" (Liepojos universitetas, 2017), straipsnis „Williamo Shakespeare'o „Hamletas" sceninėje Oļģerto Kroderso versijoje: tekstas ir jo interpretacija" rinktinėje „Naujos senųjų meistrų interpretacijos: literatūros ir vizualiosios kultūros skaitiniai" (Cambridge Scholars Publishing, 2016), straipsnis „Režisierius kaip vertėjas" žurnale *Methis* (21–22, 2018). Šiuo metu Vēsma Lēvalde tyrinėja skaitmeninės eros poveikį teatrui.
vlevalde@gmail.com

RAMUNĖ MARCINKEVIČIŪTĖ – teatrologė, humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė. 2002–2011 m. – Meno istorijos ir teorijos katedros vedėja, nuo 2011 m. – meno prorektorė. 1997–2012 m. žurnalo *Kultūros barai* teatro skyriaus redaktorė, viena iš Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centro steigėjų. Išleido knygas *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių* (2002), *Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija* (2011), yra viena iš knygos *Contemporary Lithuanian Theatre. Names and Performances* (2019) sudarytojų. Jos tekstai įvairiais teatro klausimais publikuoti Lietuvoje, Latvijoje, Rusijoje, Lenkijoje, Italijoje, Didžiojoje Britanijoje.
ramune.marcinkeviciute@lmta.lt

ŽIVILĖ MIČIULYTĖ – teatro ir dokumentinio kino režisierė. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino fakultete įgijo TV režisūros bakalauro laipsnį (2013) ir vaizdo režisūros magistro laipsnį (2015). Nuo 2016 m. – LMTA meno doktorantė. Meno tyrimo tema – „Post-tiesos" fenomenas teatre ir kine: kūrybinės strategijos". Sukūrė du dokumentinius trumpametražius filmus: „Maša" (2013) ir „Žana" (2015; šis filmas rodytas Šefildo dokumentinių filmų festivalyje „Sheffield Doc/Fest"); surežisavo du spektaklius: „Paskutinį kartą atnaujinta" (Klaipėdos jaunimo teatras, 2017) ir „Tikros pasakos" (Menų spaustuvė, 2018); dirbo su kitų režisierių (Artūro Areimos, Gabrielės Tuminaitės) spektakliais. Nuo 2016 m. dėsto Vilniaus Gedimino technikos universitete, nuo 2018 m. – Skalvijos kino akademijoje. Veda įvairius kino edukacijos seminarus.
zivilemic@gmail.com

MIGLĖ MILIŪNAITĖ mokėsi muzikos teorijos ir kompozicijos Vilniaus Juozo Tallat-Kelpšos konservatorijoje (2009–2012), baigė muzikos pedagogiką VDU Švietimo akademijoje (2015) ir studijuoja atlikimo meną Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (nuo 2016 m.); po magistrantūros studijų Vilniaus universiteto Filosofijos institute parengė baigiamąjį darbą „Šventosios ir pasaulietinės

muzikos santykis ir jo transformacija vėlyvaisiais viduramžiais“ (vadovas prof. habil. dr. T. Sodeika). 2018 m. pradėjo doktorantūros studijas Krokuvos Popiežiškajame Jono Pauliaus II universitete ir rengiasi rašyti disertaciją apie šv. Augustino muzikos filosofiją. Įvairiomis muzikos filosofijos ir teologijos temomis parengė keletą pranešimų ir publikacijų, kurias pristatė tarptautinėse konferencijose užsienyje bei recenzuojamuose Lietuvos mokslo leidiniuose.
migle.kaminas@gmail.com

LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė, vyresnioji mokslo darbuotoja. Humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaro laipsnį įgijo Helsinkio universitete (Suomija). Skaitė mokslo pranešimus seminaruose ir konferencijose įvairiose Europos šalyse, publikavo mokslo straipsnių tarptautiniuose mokslo žurnaluose ir straipsnių rinktinėse, yra keleto akademinių rinktinių lietuvių, anglų ir italų kalbomis sudarytoja ir / ar redaktorė. Skaitė kviestines paskaitas Lietuvoje, Nyderlanduose, Portugalijoje, Suomijoje ir Serbijoje, organizuoja ir moderuoja mokslo renginius, dalyvauja nacionaliniuose ir tarptautiniuose mokslo, kultūros plėtros ir edukacijos projektuose. Jos vykdytus mokslo tyrimus nuo 2005 m. finansavo įvairios Lietuvos ir Suomijos institucijos ir fondai. 2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įkūrė ir nuo tada koordinuoja meninių tyrimų ir atlikimo studijų platformą HARPS. Navickaitės-Martinelli knygos *Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną* (Vilnius: Versus aureus, 2010) ir *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Helsinkis: Suomijos semiotikos draugija, 2014) geriausių lietuvių muzikologijos darbų konkursuose už inovatyvius muzikos atlikimo meno tyrinėjimus buvo apdovanotos Onos Narbutienės (2011) ir Vytauto Landsbergio (2015) premijomis. 2012–2014 m. ji buvo Europos aukštųjų muzikos mokyklų projekto „Polifonia“ tarptautinės darbo grupės „Meniniai tyrimai“ narė, kartu su grupe parengė vadovą apie meninių tyrimų integravimą į magistrantūros studijas. Mokslinių Navickaitės-Martinelli tyrimų objektas – muzikos atlikimo menas, kuris jos darbuose tiriamas daugiausia iš semiotinės perspektyvos. Daugiau informacijos – tinklalapyje linamartinelli.wordpress.com.
lina.martinelli@lmta.lt

DANUTĖ PETRAUSKAITĖ – muzikologė, socialinių mokslų (muzikos edukologija) daktarė. 1978 m. baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją, 1993 m. – Vilniaus universiteto doktorantūrą. 1995–2018 m. dirbo Klaipėdos universitete, 2000–2015 m. vadovavo Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikologijos institutui, nuo 2018 m. – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Mokslo centro vyriausioji mokslo darbuotoja. Mokslinių tyrimų sritys: lietuvių muzika ir muzikos pedagogikos istorija, lietuvių išeivijos muzikinė kultūra JAV, Lietuvos ir kitų šalių muzikinės sąsajos, muzika ir politika. Publikavo 6 knygas ir paskelbė apie 70 mokslinių straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje. Dalyvavo daugelyje konferencijų Lietuvoje ir užsienyje, kaip vizituojanti profesorė skaitė paskaitas Vokietijos, Olandijos, Šveicarijos, Ispanijos, Čekijos, Austrijos, Turkijos, Norvegijos, Prancūzijos universitetuose ir konservatorijose, stažavosi JAV ir Sankt Peterburge (Rusija).
danute15petrauskaite@gmail.com

AGNĖ RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ su pagyrimu baigė Nacionalinę M. K. Čiurlionio menų mokyklą (J. Dvariono kl.), nuo 2000 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (prof. P. Geniušo kl.), 2003 m. – Universität Mozarteum Zalcburge (prof. C. Tanski kl.), 2009 m. Lietuvos

muzikos ir teatro akademijoje baigė meno aspirantūros studijas (prof. I. Uss-Armonienės kl.; mokslinio darbo vadovė doc. dr. J. Gustaitė). A. Jurkūnienė yra nacionalinių ir tarptautinių konkursų laureatė: kamerinių ansamblių Vilniuje (1998), jaunųjų pianistų Romoje (1999), A. Rubinšteino Prancūzijoje (2000), XXI a. jaunųjų virtuozų Danijoje (2001), J. Gruodžio koncertmeisterių Vilniuje (2003), dainininkų ir koncertmeisterių Vilniuje (2005), fortepijoninių duetų Kaune (2006), fortepijoninių duetų „Roma 2006" ir „Roma 2007"; apdovanota Lietuvos Prezidento bei Ministro Pirmininko pagyrimo raštais. Nuo 2004 m. dirba pedagoginį darbą bei akompanuoja Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje, rašo teorinius straipsnius atlikimo meno temomis.
ajurkuniene@yahoo.com

RIMGAILĖ RENEVYTĖ baigė teatrologijos bakalauro (2017) ir magistro (2019) studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, savo tekstus publikuoja periodiniuose kultūros leidiniuose. Šiuo metu Lietuvos nacionaliniame dramos teatre organizuoja šiuolaikinės dramaturgijos festivalį „Versmė" bei koordinuoja virtualaus šio teatro archyvo „Teatroteka" turinį, dalyvauja tarptautinio teatro festivalio „Sirenos" meninės programos veikloje. 2018-aisiais tapo Scenos meno kritikų asociacijos nare. Mokslinių interesų sritys: aktoriaus rengimo sistemos, vaidybos tyrimai, šiuolaikinio teatro procesai. Pastaruoju metu analizuoja šiuolaikinio Lietuvos teatro sceninėje praktikoje pasikeitusią Stanislavskio sistemą, vaidmens kūrimo strategijų transformacijas.
rimgaile.renevyte@gmail.com

TAMARA VAINAUSKIENĖ – humanitarinių mokslų daktarė (1993), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Dainavimo katedros docentė (1996). Mokslinių interesų sritys: dainavimo meno edukologija (istorija, teorija, metodika), vokalinės muzikos atlikimo teorija ir praktika, tautinių akademinio dainavimo mokyklų raida, muzikos mokymo sistemos Lietuvoje formavimasis ir muzikos mokymo įstaigų veikla. Paskelbė mokslo straipsnių recenzuojamuose mokslo leidiniuose, meno sklaidos publikacijų, straipsnių enciklopediniams leidiniams, recenzijų. Skaitė pranešimus nacionalinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose. Parašė teorinių-metodinių darbų, tarp jų *Dainavimo pagrindų formavimas* (2004). Mokslinės monografijos *Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai. 1918–1940* (2009) bendraautorė. Išleido mokslinę monografiją *Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika* (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

RAIMONDA ŽIŪKAITĖ – jaunosios kartos kompozitorė. Baigė chorinio dirigavimo specialybę Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje ir kompozicijos bakalaurą bei magistrą Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (R. Kabelio kompozicijos kl.). 2012 m. rudens semestre pagal „Erasmus" mainų programą studijavo Vienos muzikos universitete Austrijoje, o nuo 2018-ųjų studijuoja elektroninės muzikos kompoziciją Mozarteumo universitete Zalcburge, Austrijoje (A. Bornhoefto kompozicijos kl.). R. Žiūkaitė yra dalyvavusi meistriškumo kursuose Lietuvoje, Vokietijoje, Austrijoje. Šiuo metu ji yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūros ketvirtojo kurso studentė (darbo vadovai: doc. dr. Mārtiņš Viļums ir prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė). Vykdomų meno tyrimų tema – tercinių trigarsių (triadų) neorymaniška interpretacija ir jos transformacijos į komponavimo sistemą perspektyva. R. Žiūkaitės kūryba atliekama ne tik Lietuvoje, bet ir už jos ribų: Austrijoje, Vokietijoje, Liuksemburge, Meksikoje. Ji skambėjo Tarptautiniame akordeono

festivalyje Vilniuje (2013), tarptautiniuose šiuolaikinės muzikos festivaliuose „IV Encuentro Revueltas Sonoras, Intersticios“ (Meksika, 2019), „eviMus“ (Vokietija, 2019), „Impuls“ (Austrija, 2019) „Druskomanija“ (Lietuva, 2014–2019) ir „Crossroads“ (Austrija, 2017, 2019). Tarp kūrinių atlikėjų – ir žymūs lietuviški kolektyvai, ir užsienio ansambliai. Kūrinys styginių kvartetui „Prime Galaxy“ 2014 m. atstovavo Lietuvai tarptautinėje kompozitorių tribūnoje (International Rostrum of Composers), kompozicija „Flores Duo“ chorinės muzikos konkurse „Vox Juventutis 2011“ pelnė trečiąją premiją, o „Chromatografija“ 8 akordeonams buvo įtraukta į CD „XXI amžiaus Lietuvos kompozicinės muzikos antologija“.
raimonda.ziukaite@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedros profesorė, humanitarinių mokslų daktarė. Pagrindiniai A. Žiūraitytės mokslo tyrimų objektai – Onutės Narbutaitės kūryba, muzikinis teatras, baleto žanras. Išleido knygas: *Skiautinys mano miestui*: monografija apie O. Narbutaitės kūrybą (2006), *Ne vien apie baletą*: recenzijų ir straipsnių rinkinys (2009), leidinius apie Maskvos Didžiojo teatro dirigentą – *Algis Žiūraitis* (Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1996), *Algis Žiūraitis. Laiškai, prisiminimai* (su CD; Lietuvos muzikų sąjunga, 2005). Konferencijų pagrindu išleido knygas *Modernumo konstrukcijos ir tautiškumo rekonstrukcijos. XX a. Lietuvos muzika / Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century* (su CD; anglų, vokiečių ir prancūzų kalbomis, drauge su R. Goštautiene; Kultūros barai, 2004), *Musical Work: Boundaries and Interpretations / Muzikos kūrinys – jo ribos ir interpretacijos* (anglų, vokiečių ir lietuvių kalbomis, drauge su Ž. Tamaševičiene; Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006), *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* (vokiečių k., drauge su Helmutu Loosu; Gudrun Schröder Verlag, 2010).
audrone.ziuraityte@gmail.com

JUDITA ŽUKIENĖ – humanitarinių mokslų daktarė, muzikologė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos istorijos katedros docentė, nuo 2011 m. – mokslo prorektorė. Skaitė pranešimus tarptautinėse mokslinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. Publikavo straipsnių mokslo žurnaluose, enciklopedijose. Parengė mokymosi priemonių apie muzikos istoriją studentams ir mokiniams. Aktyviai dalyvauja LMTA doktorantūros studijų procesuose. Mokslinių interesų sritys: lietuvių muzika, muzikos istorija ir istoriografija, meninių tyrimų metodologija.
judita.zukiene@lmta.lt

About the authors

VINCENZO DE MARTINO was born in Cagliari (Italy) in 1992, he began to study piano at the age of 6 under the guidance of Elisabetta Steri. From 2011 to 2015 he studied with Prof. Maria Lucia Costa at the State Conservatory of Music G. P. da Palestrina in Cagliari, where he was awarded a Bachelor's degree with the highest honour. From 2015 to 2017 he studied with Prof. Jurgis Karnavičius at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius, where he was awarded a Master's degree. He is currently an artistic doctorate student at the same institution (supervisors Prof. Jurgis Karnavičius and Assoc. Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli). As a researcher, he has already taken part in several artistic research conferences (*Doctors in Performance*, 2018; LMTA Annual Conference, 2019). Vincenzo attended masterclasses with Gabrielius Alekna, Pascal Devoyon, Gintaras Januševičius, Kevin Kenner, Francesco Libetta, Jean-Marc Luisada, Orazio Maione, Claudio Martinez-Mehner, Pascal Nemirovski, Fali Pavri, Mūza Rubackytė, Irene Veneziano and Andrius Žlabys. He has been a finalist and laureate of several international piano competitions and in 2019 he received an award from the President of the Republic of Lithuania Dalia Grybauskaitė for his artistic achievements.
vince.dema92@gmail.com

Flutist VYTENIS GURSTIS, a prize winner of many national and international flute competitions, studied at the Royal Academy of Music in London with Prof. William Bennett and holds two Master's degrees from his studies at the Hochschule für Musik und Tanz in Cologne, Germany – solo flute with Prof. Robert Winn and contemporary chamber music with Prof. David Smeyers. In 2004–2009, he was the recipient of a scholarship from the M. Rostropovich Support To Lithuanian Children Foundation. He is currently a doctoral student in the arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, a member of the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre Orchestra and the contemporary music ensemble *Synaesthesis*, a teacher at the Balys Dvarionas Music School and a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. His academic and scientific interests have always been body and mind practices, and the the Somatics field. He has read lectures and lead masterclasses on this topic at W. Bennett's International Summer School in London (2018, 2019), the "Sudraba flautas" festival in Riga (2018), the 43rd International Conference of the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius (2019), and has had an article published in the *Muzikos barai* journal (2019).
vytenisgurstis@gmail.com

ANASTASIIA KORZHOVA (b. 1991) graduated from the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (major – theatre studies). Since 2013, she has been engaged in research work. Her area of interest is theatre studies history and the methodology of theatre studies. Currently, she is a PhD student at the University's Theatre Studies Department. The topic of her dissertation is "The methodology of Volodymyr Peretts in the context of Ukrainian theatre study in the first third of the 20th century".
anastasiia1991z@gmail.com

RAMUNĖ KRYŽAUSKIENĖ (b. 1956) graduated in piano studies at the Lithuanian State Conservatory (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) in 1980. In 1981–1984 she studied part-time in the N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. In 1985 she defended a doctoral dissertation in humanities, in the field of art studies and musicology. In 2000–2006 she was Dean of the Faculty of Piano and Musicology, an she has been the Head of the Department of Pedagogy from 2006 to this day. Scientific interests: Lithuanian piano music, art of performance and piano pedagogy, musical and cultural legacy of Lithuanian emigrant artists, the subject of the development of a musical instrument educator.
ramunkr@gmail.com

VĒSMA LĒVALDE, Doctor of Arts (subfield Theatre Theory and History), is a researcher at the Kurzeme Institute of Humanities (since 2015) and an Assistant Professor at Liepaja University (since 2017). Major publications: the monograph *Words of Hamlet*, Liepaja University, 2017, 240 p. (in Latvian); "William Shakespeare's *Hamlet* in Oļģerts Kroders's Stage Versions: the Text and Its Interpretation", in *Old Masters in New Interpretations: Readings in Literature and Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, 2016; "The Director as Translator" in *Methis*, 21–22, 2018 (Spring-autumn 2018). Her current research topic is the impact of the digital age on theatre.
vlevalde@gmail.com

RAMUNĖ MARCINKEVIČIŪTĖ is a theatre scholar, Doctor of Humanities and a Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 2002–2011 she was the Head of the Department of Art History and Theory, since 2011 she has been the Vice-Chancellor for Art. In 1997–2012, she was the editor in chief of the theatre section of the *Kultūros barai* journal, and is one of the founders of the Theatre and Cinema Information and Education Centre. She has published several monographs: *Eimuntas Nekrošius: A Space Beyond Words* (2002), *Realism of Experiences. A Study of Dalia Tamulevičiūtė's Creative Biography* (2011); she is one of the editors of the book *Contemporary Lithuanian Theatre. Names and Performances* (2019); her texts discussing various aspects of theatre have been published in Lithuania, Latvia, Russia, Poland, Italy, Great Britain and Norway.
ramune.marcinkeviciute@lmta.lt

ŽIVILĖ MIČIULYTĖ is a theatre and documentary film director. She has a Bachelor's degree (2013) and a Master's degree in Film Directing (2015, Lithuanian Academy of Music and Theatre). She has been a PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2016. Her topic of art research is "The post-truth phenomenon in theatre and cinema: creative strategies". She has directed two documentary short films: *Masha* (2013) and *Joan* (2015; this film was screened at Sheffield Doc/Fest); she has also directed two performances: *Paskutinį kartą atnaujinta* at the Klaipėda Youth Theatre (2017) and *Tikros pasakos* at the Arts Printing House (2018); working with other directors (Artūras Areima, Gabrielė Tuminaitė). She has been teaching at Vilnius Gediminas Technical University from 2016 and since 2018 she has been teaching at the Skalvija Film Academy. She conducts various film education seminars.
zivilemic@gmail.com

MIGLĖ MILIŪNAITĖ graduated from the Institute of Philosophy at Vilnius University with her final thesis "The relationship between sacred and profane music and its transformation during the Late Middle Ages" (supervisor Prof. T. Sodeika). She started her doctoral studies at the Pontifical University of John Paul II in Krakow in 2018 and intends to write a dissertation on the philosophy of music in the thought of St. Augustine. Miglė prepared several papers on the topics of music philosophy and theology and presented them at international conferences and in Lithuanian-based scientific journals. She also has studied music theory and composition at the Vilnius Juozas Tallat-Kelpša Conservatory from 2009 to 2012, graduated in music education from Vytautas Magnus University in 2015, and has been studying music performance at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2016.
migle.kaminas@gmail.com

LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI is an Associate Professor and Senior Researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She holds a PhD in musicology from the University of Helsinki (Finland). Navickaitė-Martinelli has presented numerous conference papers and has published scientific articles in international journals and article collections. She has edited several academic collections in Lithuanian, English and Italian. Navickaitė-Martinelli has given guest lectures in Lithuania, the Netherlands, Portugal, Finland and Serbia. She has been a member of national and international research and cultural development projects, and she regularly organises international scientific events. Since 2005, her research has been funded by various institutions and foundations in Lithuania and Finland. Navickaitė-Martinelli's books *A Suite of Conversations: 32 Interviews and Essays on the Art of Music Performance* (Vilnius: Versus aureus, 2010) and *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014) have been awarded as the best Lithuanian musicological works of the respective years for innovative research into music performance. In the years 2012–2014, she was a member of the AEC "Polifonia" project working group 2, "Artistic Research in Higher Music Education", and has co-authored a handbook on the integration of artistic research into MA studies. Navickaitė-Martinelli is the founder (2013) and co-ordinator of the LMTA Hub of Artistic Research and Performance Studies (HARPS). She focuses her research on various aspects of the music performance phenomenon, mainly approaching music performance from the semiotic perspective. More information at linamartinelli.wordpress.com.
lina.martinelli@lmta.lt

DANUTĖ PETRAUSKAITĖ is a musicologist and has a PhD in social sciences (music education). She was a professor and researcher at Klaipėda University in 1995–2018, and the director of the Institute of Musicology at the Faculty of Arts in 2000–2015; at present, she works at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 1978, she graduated from the Lithuanian State Conservatory with a diploma in musicology studies; in 1993, she completed her post-graduate studies at Vilnius University. Her principal area of interest is Lithuanian music, history of music pedagogy, music culture of Lithuanian émigrés in the USA, musical connections between Lithuania and other countries, music and politics. She has published six books and about seventy articles in Lithuania and abroad, and has made numerous presentations at local and international conferences. As a guest lecturer, she has visited universities and conservatories in Germany, the Netherlands, Swit-

zerland, Spain, the Czech Republic, Austria, Turkey, Norway and France. She has done research work at libraries and archives in the USA and in Saint Petersburg (Russia).
danute15petrauskaite@gmail.com

AGNĖ RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ graduated with highest honours from the M. K. Čiurlionis School of Arts (J. Dvarionas' class). From 2000, she has studied at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. P. Geniušas' class). In 2003 she studied at Universität Mozarteum Salzburg under Prof. Claudius Tansky. In 2009 she received her art lycenciate diploma (Prof. I. Uss-Armonienė; research supervisor Assoc. Prof. Dr. J. Gustaitė). Agnė Jurkūnienė is the winner of various national and international piano competitions; in Vilnius (chamber music and accompanying) and Kaunas (piano duets), also France (solo), Italy (solo and piano duets) and Denmark (solo). Agnė Jurkūnienė collaborates with many leading musicians from Lithuania and abroad, playing at numerous competitions as the accompanist. Since 2004 she has been teaching and accompanying at the National M. K. Čiurlionis School of Arts in Vilnius, and writes methodical articles about the art of piano.
ajurkuniene@yahoo.com

RIMGAILĖ RENEVYTĖ graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in History and Criticism of Performing and Film Art (BA) and Art Theory: Theatre Theory (MA). She frequently publishes her texts in the periodical cultural press. She is part of the team organising the Versmė Contemporary Drama Festival at the Lithuanian National Drama Theatre and coordinates the Teatroteka virtual theatre archive. She is also responsible for curating the program of the Sirenos International Theatre Festival. In 2018, she became a member of the Performing Arts Critics Association. Research interests: acting systems, contemporary theatre theory, contemporary reception of the Stanislavsky method, and paradigm shift in role-creation strategies in contemporary Lithuanian theatre.
rimgaile.renevyte@gmail.com

TAMARA VAINAUSKIENĖ is a Doctor of Humanities (1993), and an Associate Professor at the Department of Singing, Lithuanian Academy of Music and Theatre (1996). Her scientific interests include education of the art of singing (history, theory, methodics); theory and practice of vocal music performance; development of national academic singing schools; formation of the system of music teaching in Lithuania, and the activities of institutions providing music education. She has published scientific articles in peer-reviewed journals, reviews on art dissemination, articles for encyclopaedic publications and reviews. She has presented scientific reports at national and international conferences and has written theoretical and methodological works, including *Formation of Vocal Basics* (2004). She also co-authored the scientific monograph *The History of Lithuanian Music. The Years of Independence 1918–1940* (2009). She is the author of the scientific monograph *Virgilijus Noreika's Singing School: foundation, origins, interaction of traditions* (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

RAIMONDA ŽIŪKAITĖ is a Lithuanian composer of the younger generation, based between Vilnius and Salzburg. Raimonda graduated from the National M. K. Čiurlionis School of Art as a choir conductor, in 2010–2016 she earned her Bachelor's and Master's degrees in composition at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (in Prof. R. Kabelis' composition class). In 2012, she studied at the University of Music and Performing Arts Vienna as an Erasmus student. From 2018 she has been studying electronic music composition at Mozarteum University Salzburg with Achim Bornhoeft. She has also participated in numerous workshops and masterclasses, such as impuls Academy 2019 and the Darmstadt Summer Courses for New Music 2018. Currently, Raimonda Žiūkaitė is completing a doctoral degree in arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre under the guidance of Assoc. Prof. Dr. Mārtiņš Viļums and Prof. habil. Dr. Gražina Daunoravičienė. The topic of her artistic doctorate project is "Neo-Riemannian interpretation of triads and the perspective of its transformation into a composing system". Her compositions have been performed in Lithuania, Austria, Luxembourg, Mexico and Germany; at the VoxJuventutis Choral Music Competition (2011, 3rd Prize), International Accordion Festival in Vilnius (2013), and the international contemporary music festivals IV Encuentro Revueltas Sonoras, Intersticios (Mexico, 2019), eviMus (Germany, 2019), impuls (Austria, 2019), Druskomanija (Lithuania, 2014–2019) and Crossroads (Austria, 2017, 2019). The performers of her compositions include prominent Lithuanian collectives: Jauna muzika Vilnius Municipal Choir; Chordos string quartet; St. Christopher Chamber Orchestra; Lithuanian Youth Symphony Orchestra; as well as OENM – Österreichisches Ensemble Für Neue Musik and the guitar ensemble The Interstring Project. Žiūkaitė's composition for string quartet *Prime Galaxy* was selected to represent Lithuania in the International Rostrum of Composers 2014 (under-30 category) and Chromatografija for 8 accordions was included in the CD *Anthology of Lithuanian Art Music in the 21st Century*, curated by Frank J. Oteri (2017).
raimonda.ziukaite@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ is a Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Department of Music Theory). In 1987, she defended her doctoral thesis "Lithuanian Ballet. Formation and Development of the Genre" (Ph.D.). Žiūraitytė has published numerous articles on various topics, mostly related to music theatre and Lithuanian contemporary music. She has edited four monographs: *Patchwork for my City.* A Monograph on the Music of Onutė Narbutaitė (2006, in Lithuanian and English); *Not only on the Ballet.* Selected articles and reviews (2009, in Lithuanian, with abstracts in English and German); *Algis Žiūraitis*. Interviews with the conductor of Bolshoi theatre and his collegues (1996, in Lithuanian and English); *Algis Žiūraitis. Correspondence, recollections* (with CD; 2005, in Lithuanian). She has also edited the proceedings of various international conferences, co-edited *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century* (with CD; 2004), *Musical Work: Boundaries and Interpretations* (2006), *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* (2010).
audrone.ziuraityte@gmail.com

JUDITA ŽUKIENĖ is a Doctor of Humanities and a musicologist. She is an Associate Professor at the Department of Music History at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and the Vice-Rector for Research from 2011. She has presented papers at international scientific conferences in Lithuania and abroad. She has published articles in scientific journals and encyclopaedias, and has prepared educational material about music history for school and university students. She is actively involved in the doctoral studies process at the LMTA. Her academic fields of interest are: music by Lithuanian creators, music history and historiography, and artistic research methodology.
judita.zukiene@lmta.lt

Atmena autoriams

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

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

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

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

1. Citata žymima kabutėmis.

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

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

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

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

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

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

Knygos:

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

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

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

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

Straipsnis knygoje:

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

Straipsnis periodiniame leidinyje:

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

Straipsnis daugiatomiame leidinyje:

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

Straipsnis internetiniame žurnale:

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

Rankraštiniai dokumentai:

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

Elektroniniai dokumentai:

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

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

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

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

Guide for authors

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

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

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

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

1. Citations are to be in quotation marks.

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

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

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

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

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

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

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

Books:

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

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

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

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

Article in a book/compilation:

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

Article in a periodical journal:

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

Article in a multi-volume publication:

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

Article in an online journal:

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

Manuscript/archive documents:

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

Online documents:

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

5. Authors should submit a short academic biography in Lithuanian and English on a separate page, indicating their most significant works and academic interests.

6. Scientific articles should be sent by e-mail and upon the request of the editorial board, they may be printed on paper (A4) and saved on CD. Illustrations should be submitted on separate pages along with a list. Printed texts and illustrations, and data-saving devices are not returned to the author.

7. All scientific articles are anonymously peer reviewed. Authors are only informed of the reviews when it is considered that corrections need to be made to the text. The editorial board is not obliged to give explanations as to why certain texts are rejected. The maximum term during which the editorial board should decide whether to publish, reject or return a text for correction is four months.