ARS *et* PRAXIS

2022

X

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 | Compiler
Laima Budzinauskienė

Redaktorės | Copy-editors
Ilona Čiužauskaitė, Ieva Volungė (lietuvių k.)
Albina Strunga (anglų k.)

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022
© Straipsnių autoriai: Ingrida Alonderė, Beata Baublinskienė, Barbora Bizevičiūtė, Laima Budzinauskienė, Gražina Daunoravičienė, Laura Dubosaitė, Giedrė Gabnytė, Kristupas Gikas, Anna Granat-Janki, Gintarė Kaminskaitė, Jekaterina Kostina, Kotryna Lukšytė, Vytautė Markeliūnienė, Raminta Naujanytė, Aistė Pranciulytė, Agnė Railaitė-Jurkūnienė, Tamara Vainauskienė, Audra Versekėnaitė, Jonas Vilimas, Viltė Žakevičiūtė, Audronė Žiūraitytė, 2022

Turinys ◆ Contents

5 Pratarmė

9 Foreword

ARS

13 Viltė ŽAKEVIČIŪTĖ, Gražina DAUNORAVIČIENĖ. Muzikos faktūros tipologizavimo XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijoje ypatumai | Typology of musical texture in composition from the second half of the 20th century to the 21st century

28 Jekaterina KOSTINA, Audra VERSEKĖNAITĖ. Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių ir kūrinių įvairovės labirintai | Sacred minimalism in music: the labyrinths of theoretical definitions and varieties of works

45 Tamara VAINAUSKIENĖ. Užsienio operos solistų gastrolės Valstybės teatre: asmenybės ir vokalo mokyklų identifikavimas. I dalis | Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools. Part I

64 Jonas VILIMAS. Liturginiai giesmynai kaip miesto bažnytinės muzikos situacijos atspindys | Liturgical chantbooks as a reflection of the situation of town church music

73 Beata BAUBLINSKIENĖ. Grigališkojo Vilniaus skambesys: ką mums byloja XIV–XV a. bernardinų rankraščiai? | The Gregorian sound of Vilnius: what do Bernardine manuscripts from the 14th–15th centuries tell us?

91 Gintarė KAMINSKAITĖ, Audronė ŽIŪRAITYTĖ. Kultūriniai ir stilistiniai hibridiškumo sąvokos aspektai. Interpretacinių galimybių perspektyva | Cultural and stylistic aspects of hybridity in the perspective of interpretive possibilities

107 Anna GRANAT-JANKI. Musical signification in Agata Zubel's opera-form *Bildbeschreibung* | Muzikos signifikacija Agatos Zubel operoje-formoje „Bildbeschreibung"

PRAXIS

119 Giedrė GABNYTĖ, Laura DUBOSAITĖ, Barbora BIZEVIČIŪTĖ. Nuotolinio mokymosi iššūkiai muzikos studijų kontekste: LMTA studentų patirties aspektas | Challenges of distance learning in the context of music studies: LMTA students' experiences

134 Aistė PRANCIULYTĖ, Vytautė MARKELIŪNIENĖ. Muzikos įrašų leidyklos „Semplice" veikla Lietuvos muzikinio paveldo atodangų kontekstuose | Activities of the Semplice record label and publishing company in the context of the preservation of Lithuania's musical heritage

154 Agnė RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ. Bendradarbiavimo fenomenas akompanuojančio pianisto veikloje | The collaboration phenomenon from an accompanying pianist's perspective

170 Kristupas GIKAS. Interakcijos procesai | Processes of interaction

182 Raminta NAUJANYTĖ. Muzikinių gestų reikšmių ribos ir naujų prasmių kūrimas gyvojoje elektroninėje muzikoje: netaktilinių instrumentų atvejis | The limits of meaning in musical gestures and the creation of new meanings in live electronic music: the case of non-tactile instruments

200 Ingrida ALONDERĖ. Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje. II dalis: Lietuvos chorų *Facebooko* vaizdinio turinio analizė | Choir communication with the audience on social media. Part II: Analysis of the Facebook visual content of Lithuanian choirs

ŠALTINIAI

221 Laima BUDZINAUSKIENĖ, Kotryna LUKŠYTĖ. Lietuvių išeivijos kino kronikos. „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ (1927 m.) | Charles G. Luksis' Lithuanian Film Chronicles in the United States

PRIEDAI

241 Kronika. 2022

245 Apie autorius

251 About the authors

258 Atmena autoriams

261 Guide for authors

Pratarmė

Dešimtasis *Ars et praxis* numeris supažindina su naujausiais Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytojų, meno doktorantų ir studentų, taip pat profesorės iš Karolio Lipińskio muzikos akademijos Vroclave (Lenkija) muzikos, scenos meno ir pedagogikos sričių tyrimais. 2022 metų žurnale publikuojama 14 straipsnių, dalis jų parengta Baltijos muzikologų konferencijoje „Muzika ir vizualioji kultūra: partitūra, scena, ekranas", vykusioje 2022 m. spalio 5–8 d., skaitytų pranešimų pagrindu.

Kaip jau įprasta, žurnalą sudaro dvi dalys – *Ars* ir *Praxis*. *Ars* dalį pradedantis straipsnis nukelia skaitytoją į muzikos teorijos klodus, jame analizuojamas muzikos faktūros tipologizavimas XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijose. Doktorantė Viltė Žakevičiūtė ir jos tiriamosios darbo dalies vadovė Gražina Daunoravičienė straipsnyje aptaria muzikos faktūros reiškinio ir jo sampratos problemiškumą, išskirtinį dėmesį jos skiria faktūros faktoriui kaip kūrinio struktūros valdymo priemonei. Autorės daro prielaidą, kad šiuolaikinis garsų meno kūrinys gali egzistuoti be formuojančio harmonijos fundamento, bet tik ne be faktūros. Kitas autorių duetas – studentė Julija Kostina ir jos mokslo darbo vadovė Audra Versekėnaitė – skaitytojams pateikia publikaciją, parengtą J. Kostinos bakalauro darbo tema. Straipsnyje „Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių ir kūrinių įvairovės labirintai" supažindinama su XX a. muzikos panoramoje išsiskiriančiais kompozitoriais, savo kūryboje akcentuojančiais Dievo svarbą. Mokslinėje literatūroje kompozitorių Arvo Pärto (g. 1935), Henryko Mikołajaus Góreckio (1933–2010), Johno Tavenerio (1944–2013), Pēterio Vasko (g. 1946), Gijos Kančelio (1935–2019), Sofijos Gubaidulinos (g. 1931) ir Broniaus Kutavičiaus (1932–2021) tam tikri kūriniai dažnai apibūdinami kaip sakralinio minimalizmo pavyzdžiai. Autorės aiškinasi, ar bendras kompozitorių interesų laukas, tikėjimo ir asketiškumo įprasminimas muzikos išraiškos priemonėmis yra tinkama priežastis tarpusavyje ryškiai besiskiriančius kūrinius vadinti vienu terminu – sakraliniu minimalizmu. Straipsnyje siekiama išanalizuoti šiai minimalizmo krypčiai priskiriamus kūrinius ir nustatyti, ar jie visi atitinka apibrėžime pateiktos muzikos kalbos bruožus.

Kiti trys *Ars* dalies straipsniai skirti Lietuvos muzikos istorijos tyrimams. Ilgametė žurnalo straipsnių autorė Tamara Vainauskienė šį kartą pateikia tyrimą apie užsienio operos solistų gastroles Valstybės teatre. Kupiname faktų ir personalijų pavardžių T. Vainauskienės darbe apžvelgiamas iš svetur atvykusių atlikėjų indėlis į Valstybės teatro

repertuarą, taip pat į besimezgančios lietuviškos kritikos barą. Remdamasi archyvų dokumentais ir literatūra, spektaklių recenzijomis, kitais informacijos šaltiniais, straipsnio autorė siekė paminėti visus gastrolių atvykusius dainininkus, taip pat kokioms vokalo mokykloms jie atstovavo, kokius vaidmenis atliko Valstybės teatre, kaip užsienio solistus įvertino to meto lietuvių muzikos kritikai. Jonas Vilimas tęsia grigališkojo choralo tyrimus. Šį kartą straipsnyje „Liturginiai giesmynai kaip miesto bažnytinės muzikos situacijos atspindys" nagrinėjami Vilniaus universiteto bibliotekoje saugomi XVI–XVIII a. giesmynai. Anotacijoje autorius mini, kad liturginiai giesmynai pirmiausia skirti naudoti liturgijoje, bet juose be pačių giesmių surašomos ir rubrikos, kurios papildo šaltinius nauja informacija. Kitaip tariant, liturginiai giesmynai, į kuriuos J. Vilimas žvelgia ne tik kaip į muzikos, bet ir kaip į įvairialypį prasmių klodą atskleidžiantį šaltinį, atspindi konkretaus vienuolyno, bažnyčios, miesto istorinę situaciją. Beata Baublinskienė, dar viena grigališkojo choralo tyrėja, straipsnyje „Grigališkojo Vilniaus skambesys: ką mums byloja XIV–XV a. bernardinų rankraščiai?" telkiasi į Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje saugomą gradualą, datuojamą XIV a. ir priskiriamą Vilniaus bernardinams. Bandydama išryškinti vietinio grigališkojo giedojimo savitumus, autorė analizuoja introitą *Gaudeamus… Mariae… Assumptione…*, skirtą Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į Dangų iškilmei (Žolinei). Pasirinktas kūrinys lyginamas su seniausiais jo variantais adiastematiniuose X–XI a. rankraščiuose, kurių pagrindu sudaryti šiuolaikiniai melodinės-ritminės restitucijos leidiniai (*Graduale Triplex*, *Graduale Novum*). B. Baublinskienės straipsnis patvirtina, kad nuodugnesnė ankstyvųjų muzikos rankraščių analizė ne tik suteikia daugiau žinių apie tai, kas skambėjo viduramžių Vilniuje, bet ir plačiau atskleidžia, kad čia, kaip ir kituose Europos kraštuose, tuo pačiu metu vyko panašūs reiškiniai, taip įveikiant atgyvenusį „vėluojančios kultūros" naratyvą.

Du *Ars* dalį užbaigiantys straipsniai skirti XX a. pabaigos–XXI a. pradžios muzikos kultūros tyrimų aspektams. Pirmajame jų doktorantė Giedrė Kaminskaitė ir jos tiriamosios darbo dalies vadovė Audronė Žiūraitytė analizuoja kultūrinius ir silistinius hibridiškumo sąvokos aspektus interpretacinių galimybių aspektu. Straipsnyje tiriamos muzikos stilių sintezės tendencijos, jas lydinčių sąvokų prasmės, kurios nėra nusistovėjusios ir kartais skirtingai traktuojamos. Autorės tyrime siekia atskleisti šių procesų įtaką ir sunkumus, kurių kyla praktikuojančiam atlikėjui, o nagrinėdamos muzikinius pavyzdžius pabrėžia XXI a. daugiastilistinių kūrinių interpretavimo problematiką. Anna Granat-Janki supažindina skaitytojus su dainininkės ir kompozitorės Agatos Zubel (g. 1978) kūryba. Šio tyrimo tikslas – atskleisti naujus teminius, struktūrinius ir estetinius aspektus, kurie atsispindi A. Zubel operoje „Bildbeschreibung", reprezentuoja specifinį kompozitorės žanrinį pojūtį ir kūrybos hibridiškumą.

Praxis dalį pradeda Giedrės Gabnytės, Lauros Dubosaitės ir Vilniaus universiteto studentės Barboros Bizevičiūtės straipsnis „Nuotolinio mokymosi iššūkiai muzikos studijų kontekste: LMTA studentų patirties aspektas“. Straipsnio tematika aktuali – pristatomas LMTA Muzikos fakulteto studentų patirčių, įgytų studijuojant nuotoliniu būdu COVID-19 pandemijos metu, tyrimas. Gauti rezultatai atskleidžia, kad mokantis nuotoliniu būdu smarkiai krito studentų mokymosi motyvacija, pasireiškė nerimas, stresas, besimokantieji susidūrė su techninėmis kliūtimis, kompiuterinio raštingumo gebėjimų stoka, mokymosi būdų ir vertinimo metodų kaitos poreikiu. Muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ (įkurtos 1996 m. muzikologės Rūtos Skudienės) veikla ir jos vieta Lietuvos kultūros atodangų kontekstuose analizuojama Aistės Pranciulytės ir Vytautės Markeliūnienės straipsnyje. Autorės pabrėžia, kad lietuviškų muzikos įrašų istorija Lietuvoje trunka daugiau kaip šimtmetį, per kurį patyrė skirtingų fazių, schemiškai sietinų su istoriniais politiniais laikotarpiais. „Semplice“ gyvavo 25 metus, leidykloje buvo išleisti 24 leidiniai, pasižymintys aukšta įrašų kokybe, griežta atlikėjų ir kūrinių atranka. Šios publikacijos tikslas – aptarti „Semplice“ veiklą kaip reikšmingą Lietuvos muzikos paveldo įamžinimo darbą, kaip stiprią muzikologinės leidybinės veiklos apraišką.

Kiti keturi *Praxis* dalies straipsniai yra LMTA meno doktorantų darbai. Agnė Jurkūnienė straipsnyje „Bendradarbiavimo fenomenas akompanuojančio pianisto veikloje“ analizuoja dviejų ir daugiau partnerių tarpusavio bendradarbiavimo specifiką, savitą bendros veiklos eigą, nukreiptą į konstruktyvų kolektyvinio produkto kūrimą kameriniame ansamblyje – subalansuotą ir darnų atlikimą. Pastebėtina, kad straipsnyje tiriamas kaip tik bendradarbiavimo akompanuojant fenomenas, kai iš anksto suponuojamas lyderio pozicijos perkėlimas solistui, o ne kameriniam ansambliui įprastas lygiavertiškumo aspekto deklaravimas. Kristupas Gikas pristato tyrimą apie interakcijos procesus. Pasak autoriaus, šiuolaikinės muzikos ekosistemoje vyraujantys įvairialypiai komunikaciniai procesai verčia aktualizuoti ir apmąstyti interakcijos motyvus, struktūrą ir skirtingų jos narių (dalyvių) sąveikos atvejus. Straipsnyje, kurio kertinės teminės ašys įprasminamos autoriaus meno doktorantūros tyrime „Interaktyvi elektroninė sistema: fleitos galimybių išplėtimas“, apžvelgiamos interaktyvaus muzikos meno perspektyvos, gilinamasi į jo tipą (metodą), laipsniškumą ir kriterijus, kuriais remiantis galima vertinti interakcijos procesą kaip daugiau ar mažiau sėkmingą. Raminta Naujanytė gestų veikimą elektroninėje muzikoje nagrinėja straipsnyje „Muzikinių gestų reikšmių ribos ir naujų prasmių kūrimas gyvojoje elektroninėje muzikoje: netaktilinių instrumentų atvejis“. Autorė, įvardijusi bendrus gesto atpažinimo modelius muzikoje, daro prielaidas, kokios gestų priskyrimo strategijos būtų aiškiai suvokiamos netaktiliniais instrumentais grojantiems atlikėjams, o remdamasi įvairių muzikinių praktikų pavyzdžiais, numato pagrindines muzikinių gestų

ypatybes, kurios gali būti taikytinos ir gyvojoje elektroninėje muzikoje. Žurnalo *Praxis* dalis baigiama Ingridos Alonderės tęstiniu straipsniu „Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje. II dalis: Lietuvos chorų *Facebooko* vaizdinio turinio analizė“ (pirmoji šio straipsnio dalis publikuota 2021 m. *Ars et praxis* Nr. 9). Autorė pastebi, kad galimybė vaizdais skleisti naujienas apie koncertus ir kolektyvų veiklą skatina chorus kūrybiškiau žvelgti į reklamą ir panaudoti visus suteiktus įrankius būti labiau matomiems ir lengviau atpažįstamiems. Pasitelkdama analizės schemą, I. Alonderė tiria *Facebooko* vaizdinę informaciją ir jos įtaką konkrečių Lietuvos chorų reklamos sklaidai.

Žurnalo dalyje *Šaltiniai* publikuojamas Laimos Budzinauskienės ir studentės Kotrynos Lukšytės straipsnis „Lietuvių išeivijos kino kronikos. „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ (1927 m.)“. Šis darbas skirtas Kazimiero (Kazio) Lukšio (1882–1963), JAV žinomo kaip Charles G. Lukšis, kurtų kino kronikų apžvalgai ir vieno iš jo organizuotų renginių reklaminio lapelio analizei. Skrajutė „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“, saugoma Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje, yra Niujorko lietuviams skirtas kvietimas 1927 m. lapkričio 23–24 d. pamatyti kino juostoje užfiksuotus besikuriančios Lietuvos vaizdus. Šiame šaltinyje atsiskleidžia to meto lietuvių išeivijos JAV renginių organizavimo aspektas ir lietuviško dokumentinio kino kryptis.

Žurnalo *Prieduose* skelbiamoje 2022 metų *Kronikoje* pristatomi LMTA leidiniai, konferencijos, apginta disertacija ir meno doktorantūros projektai, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai, taip pat pateikiama informacija apie šio numerio straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Sudarytoja

Foreword

The tenth issue of *Ars et Praxis* presents the latest research by lecturers at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, art doctoral degree candidates and other students, as well as by a professor from the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland) conducted in the fields of music, the performing arts and pedagogy. The 2022 issue contains 14 articles, some of which have been written based on papers presented at the Baltic musicologists' conference Music and Visual Culture: Sheet Music, the Stage, the Screen (held on October 5–8, 2022).

As usual, the journal consists of two parts – *Ars* and *Praxis*. The *Ars* part begins with an article that transports readers to the realm of music theory, analysing the typologisation of musical texture in compositions written in the second half of the 20th and 21st centuries. The article by PhD student Viltė Žakevičiūtė and the supervisor of the research part of her degree Gražina Daunoravičienė discusses the phenomenon of musical texture and the problematic nature of this concept, paying particular attention to the texture factor as a means of controlling the structure of a work. The authors found that a piece of contemporary sound art can exist without a formative harmony fundamental, yet it cannot exist without texture. Another duo of authors – student Julija Kostina and her research paper supervisor Audra Versekėnaitė – present to readers their article, based on Kostina's Bachelor's degree research paper topic. The article titled "Sacred minimalism in music: the labyrinths of theoretical definitions and varieties of works" introduces readers to composers that stand out in the panorama of 20th-century music who have accentuated the significance of God in their work. In academic literature, certain works by composers Arvo Pärt (b. 1935), Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010), John Tavener (1944–2013), Pēteris Vasks (b. 1946), Gija Kancheli (1935–2019), Sofya Gubaidulina (b. 1931) and Bronius Kutavičius (1932–2021) are often described as examples of sacred minimalism. In their study, the authors sought to clarify whether the common field of interest of these composers, the meaning of faith and asceticism expressed using musical measures, is a good enough reason to refer to their distinctly different works under one term – sacred minimalism. The article seeks to analyse the works attributed to this aspect of minimalism and to identify whether they all match the musical language characteristics given in the definition of the term.

The other three texts appearing in the *Ars* part are dedicated to research of Lithuania's music history. This time, long-serving contributor to the journal Tamara Vainauskienė

presents to readers research about touring foreign opera soloists at the State Theatre. Filled with facts and personalia, Vainauskienė surveys the contribution performers from abroad made to the repertoire of the Kaunas State Theatre, as well as the yield of the burgeoning field of Lithuanian music criticism. Basing her work on archival documents and literature, performance reviews and other sources of information, the author sought to mention all the soloists who arrived on tour, as well as the vocal schools they represented, what roles they performed at the State Theatre, and how Lithuanian music critics of the day viewed these foreign soloists. Jonas Vilimas continues his research in the field of Gregorian chant. This particular article, titled "Liturgical chantbooks as a reflection of the situation of town church music", analyses chantbooks dating to the 16th–18th centuries kept at the Vilnius University Library. In his text, the author mentions that liturgical chantbooks were first of all intended to be used during the Liturgy, however, aside from the hymns themselves, they also contained rubrics which supplement known sources with new information. In other words, the liturgical chantbooks, which Vilimas views not only as musical sources but also as a medium containing a variety of content, reflect the historical situation of particular monasteries, churches and towns. In her article "The Gregorian sound of Vilnius: what do Bernardine manuscripts from the 14th–15th centuries tell us?", Beata Baublinskienė, another researcher of Gregorian chanting, concentrates on a gradual kept at the Wroblewsky Library of the Lithuanian Academy of Sciences that dates to the 14th century and is attributed to the Bernardines of Vilnius. In trying to highlight the particularities of local Gregorian chanting, the author analyses the introit in the manuscript *Gaudeamus… Mariae… Assumptione…*, dedicated to the Feast of the Assumption. The chosen work is compared to its earliest versions from the adiastematic Gregorian manuscripts of the 10th–11th centuries, which became the basis for modern Gregorian publications of melodic-rhythmic restitution (*Graduale Triplex*, *Graduale Novum*). Baublinskienė's article confirms that a deeper analysis of early musical manuscripts provides more information not just about what was heard in medieval Vilnius, but also sheds more light on the contemporaneity of processes taking place here with phenomena occurring in other European lands, thereby displacing the outdated "belated culture" narrative.

Two articles that round off the *Ars* part are dedicated to aspects of late 20th – early 21st-century musical culture research. In the first of these, PhD student Giedrė Kaminskaitė and her research paper supervisor Audronė Žiūraitytė analyse the cultural and stylistic aspects of the concept of hybridity in the perspective of interpretive possibilities. They look at trends in the synthesis of musical styles, and the meaning of the accompanying concepts, which are not always well established and are at times treated differently. In their research, the authors sought to reveal the influence of these processes and the arising challenges

practicising performers must face. By discussing musical examples, they highlight the problems involved in the interpretation of multi-stylistic works of the 21st century. Anna Granat-Janki's article introduces readers to the work of singer and composer Agata Zubel (b. 1978). The purpose of this research is to reveal new thematic, structural and aesthetic aspects that are reflected in Zubel's opera *Bildbeschreibung* that represent the composer's specific feeling for genre and the hybridity of her work.

The *Praxis* part begins with an article by Giedrė Gabnytė, Laura Dubosaitė and Vilnius University student Barbora Bizevičiūtė, "Challenges of distance learning in the context of music studies: LMTA students' experiences". The topic of the article is particularly relevant as it presents research on the experiences of LAMT Faculty of Music students whilst undertaking distance learning during the COVID 19 pandemic. The results revealed that distance learning had the effect of severely decreasing students' motivation, leading to anxiety and stress, students faced technical difficulties, a lack of computer literacy skills, and their needs for different ways of learning and methods of assessment were not met.

On another front, the activities of the Semplice recording label (founded in 1996 by musicologist Rūta Skudienė) and its place in the context of Lithuanian culture are analysed in the article by Aistė Pranciulytė and Vytautė Markeliūnienė. The authors noted that the history of Lithuanian music recording in Lithuania dates to over a century, during which time it has gone through various phases, schematically linked to different periods in political history. Semplice has been around for 25 years and released 24 albums, noted for their high quality of recording and a strict selection of performers and works. The aim of this publication is to discuss the activities of Semplice as a significant contribution to the memorialisation of Lithuania's musical heritage and as a strong expression of musicological publishing activity.

The other four articles in the *Praxis* part are by PhD students at the LAMT. Agnė Jurkūnienė's article "The collaboration phenomenon from an accompanying pianist's perspective" analyses the particularities of collaboration between two or more partners and the unique course of this joint activity aimed at the constructive creation of a collective product within a chamber ensemble – namely, a balanced and harmonious performance. Notably, the article analyses the specific phenomenon of collaboration as an accompanist, where the leader's position is presupposed to the soloist in advance, rather than accentuating the equality aspect usually applied to a chamber ensemble. Kristupas Gikas presents to readers his research about processes of interaction. According to the author, diverse communicative processes prevailing in the discourse of the contemporary music ecosystem force us to actualise and rethink the motives, structure and combinations of its different members (participants) of interaction. In his article, where the key thematic axes are

further detailed in his art doctoral research paper "Interactive electronic system: expanding the possibilities of the flute", the author surveys the future prospects of the art of interactive music, the spectrum of manifestations of interaction, deepening into its type (method), gradation and criteria to evaluate the interaction process as more or less successful. Raminta Naujanytė analyses impact of gestures in electronic music in her article "The limits of meaning in musical gestures and the creation of new meanings in live electronic music: the case of non-tactile instruments". Having identified the general models for recognising gestures in music, the author suggests which gesture attribution strategies would be clearly understood by performers playing non-tactile instruments, and based on the examples of various music practicians, she outlines the main features of musical gestures that could be applied in live electronic music. The *Praxis* part of the journal ends with a continuing article by Ingrida Alonderė, "Choir communication with the audience on social media. Part II: Analysis of the Facebook visual content of Lithuanian choirs" (Part I of this article was published in Issue 9 of *Ars et Praxis* in 2021). The author notes that the possibility to spread news about concerts and the activities of collectives visually encourages choirs to take a more creative approach to advertising and to exploit all the tools available to them so as to increase their visibility and make themselves more recognisable. Using the analysis scheme, Alonderė investigates how visual information on Facebook influences the spread of advertising of specific Lithuanian choirs.

The Sources part of the journal features an article by Laima Budzinauskienė and the student Kotryna Lukšytė titled "Charles G. Luksis' Lithuanian film chronicles in the United States (1927)". This paper is intended as a survey of film chronicles created by Kazimieras (Kazys) Lukšys (1882–1963), known in the United States as Charles G. Luksis, and an analysis of one of the flyers printed to advertise one of his organised events. The flyer "C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose", held in the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania archive, is an invitation for Lithuanians in New York to come and see moving pictures of the nascent Lithuania to be screened on November 23–24, 1927. This source reveals aspects of event organisation by Lithuanian émigrés in the US and the directions Lithuanian documentary cinema was taking in these times.

The Appendices section lists LAMT publications presented in *Kronika* in 2022, along with conferences, defended dissertations and art doctoral thesis projects, Master's and Bachelor's degree research papers, awards and information about the article authors appearing in this issue, along with the Note to Authors.

The Editor

ISSN 2351-4744

Muzikos faktūros tipologizavimo XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijoje ypatumai

Viltė ŽAKEVIČIŪTĖ
Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje aptariamas muzikos faktūros reiškinio ir jo sampratos problemiškumas. Išskirtinis dėmesys muzikos faktūros faktoriui kaip kūrinio struktūros valdymo priemonei matomas XX a. Kintant muzikos tonalumo formoms, formuojasi naujos komponavimo technikos, taip pat ir įvairios metodikos joms analizuoti. Toks kismas neabejotinai lemia ir kitokį žvilgsnį į pagrindinius muzikos kūrinio darybos principus. XX a. pradžioje, kai muzikinėje medžiagoje nebelieka muzikinių temų, randasi muzikos faktūros svarbos ir iškilimo prielaida, o tonalumas praranda įtaką valdant muzikos kūrinio formaliąją visumą. Dėl to harmonija, iki XX a. pradžios buvusi itin įtakinga kategorija organizuojant muzikinę medžiagą, pamažu nebetenka tokios galios. Kyla klausimas, jei ne harmonija, kuo tada kliautis kompozitoriams, norintiems valdyti kūrinio struktūrą? XX a. formuojasi naujas požiūris į muzikos faktūrą ją sureikšminant ir jai priskiriant naujas funkcijas. Daroma prielaida, kad šiuolaikybės garsų meno kūrinys gali egzistuoti be formuojančio harmonijos fundamento, bet tik ne be faktūros. Straipsnio tikslas – remiantis kompozitoriaus Roberto Strizicho (1991) įžvalgomis pristatyti faktūros kaitos ypatumus, atsiradusius XX a., ir naujus jos tipus, kurie vis dar aktualūs ir XXI a. kompozicijoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
muzikos faktūra, faktūros tipai, kismas, komponavimo strategijos, XX–XXI a. kompozicijos.

Muzikos faktūros sąvokos daugiareikšmiškumas

Žvelgiant iš XX a. perspektyvos į XXI a. kompoziciją, matyti, kad kintančias harmoninės mąstysenos formas kompensuoja besiplečiantis opuso valdymo daugiasluoksniškumas ir auganti muzikos faktūros konstruktyvumo reikšmė. Harmonijos faktorius garsų mene nedingsta, tačiau į jį galima žvelgti kaip į faktūros fenomeno sudedamąją dalį. Taip vertinant ir struktūruojant kūrinį pasitelkus faktūrą, svarbūs tampa visi žinomi parametrai – tonų aukščiai, garsų koordinacija laike, garsumo (dinamikos) faktoriai, artikuliacijų katalogai ir kt. XX a. pradžioje kompozitoriaus Pauliaus Hindemitho veikale „Unterweisung im Tonsatz“ („Kompozicijos vadovas“, 1937) pasiūlyta harmoninė

sistema ir analizės metodas (išskiriant du fundamentalius muzikinio mąstymo tipus – harmoninį (vertikalųjį) ir melodinį-polifoninį (horizontalųjį)) turi sąsajų su muzikos faktūra. Šie tipai tinka dviem pagrindiniams ir fundamentaliems muzikos faktūros poliams – *horizontalei* ir *vertikalei* – nusakyti.[1]

„Merriam-Webster[2] žodyne" žodis „faktūra" (angl. *texture*) paaiškintas kaip „muzikinio garso raštas (marginys)".[3] Muzikos faktūros sąsaja su audiniu pabrėžiama įžvelgus sąvokų – audinio atraižos (angl. *pattern*) ir muzikos medžiagos kaip atraižos *pattern* – sąsają. Muzikoje faktūrą pagrindžia (organizuoja) muzikos parametrų (garso aukščių, tembrų, ritmų, dinamikos) tarpusavio santykiai, dėl kurių sinergijos formuojamas vis kitoks muzikos audinys. O tekstilės audinyje faktūra kuriama pasitelkiant skirtingų siūlų ar raštų tarpusavio santykius.[4] Abiem atvejais faktūra padeda kurti muzikos ar tekstilės audinio formą. Muzikos fenomeno ir pačios sąvokos „faktūra" polisemija suteikia nemažai laisvės interpretuoti ir duoda peno diskusijai. Kanados menų ir humanitarinių mokslų profesoriaus Davido Hurono išskiriamos trys dažniausiai pasitaikančios faktūros reikšmės: 1) faktūra nurodo garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (angl. *number*) ar kiekį / intensyvumą (angl. *volume*); sutampančių garso šaltinių tankumą (angl. *density*); 2) nurodo garsų lauko elementus ar jų įvairovę (angl. *diversity*); muzikinių darinių kontinuumą nuo vienarūšio aktyvumo (angl. *homogeneous activity*) iki įvairiarūšio aktyvumo (angl. *heterogeneous activity*); 3) faktūra – bendrinė sąvoka, nusakanti priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; ji visada pagrindžia tai, ką girdime „paviršiuje" (angl. *surface level*) (Huron 1989).[5]

Muzikos enciklopedijose sąvoka „faktūra" aiškinama kitų muzikos kategorijų kontekste, pavyzdžiui, „muzikos faktūros terminas taikomas nusakant muzikos struktūrą garso aspektų atžvilgiu" (*Grove Music Online* 2001).[6] Šiuo požiūriu muzikos faktūra galbūt tampa muzikos struktūros atspindžiu – tai, kas fiksuota kūrinyje (garsai ir įvairūs jų raiškos aspektai), yra struktūriniai vienetai, iš kurių formuojama kūrinio faktūra. Tačiau šio fenomeno struktūriniai vienetai subjektyviai gali būti labai įvairūs tiek kiekybine prasme (kiek kokių muzikinių darinių yra faktūroje), tiek kokybine (kokios kokybės gar-

1 Muzikos faktūroje svarbu įžvelgti ir *diagonalę* kaip jungtį tarp to, kas muzikos faktūroje reiškiasi vertikaliai (harmonija), ir to, kas reiškiasi horizontaliai (sąlyginė melodija).
2 Prieiga per internetą: https://www.merriam-webster.com/dictionary/texture [žiūrėta 2022 08 12].
3 Prieiga per internetą: https://www.merriam-webster.com/dictionary/texture; *A pattern of musical sound* <...>, žodį *pattern* (modelis) šiuo atveju pasirinkta versti kaip raštą ar „marginį" [žiūrėta 2022 08 12].
4 Pavyzdžiui, Egidijos Medekšaitės kūryba pasižymi glaudžiomis sąsajomis su tekstile – dirbdama su audiniais, žinias autorė pritaiko muzikoje ir taip sukuria unikalų faktūros valdymo metodą.
5 Huronas teigia, kad faktūrai suvokti labai svarbus girdėjimo faktorius.
6 Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758 [žiūrėta 2022 08 20].

są išreiškia, pavyzdžiui, ar garsas tylus, aukštas ar žemas). Taigi muzikos faktūra apibūdinama ir tapatinama su kiekio ir kokybės kriterijais, ji nurodo balsų ar atliekamų partijų skaičių kompozicijoje „<...> ir bendrą jų skambesį kartu“ (Pearsall 2012: 219).

Kaip minėta, faktūros fenomenas galėtų būti vertinamas kaip muzikinės struktūros garsų tarpusavio sąryšis horizontalia, vertikalia ir diagonalia perspektyva. „Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje“ pateikiama apibrėžtis, kurioje išgryninta lotyniško žodžio „faktūra“ reikšmė (lot. *factura* – apdirbimas) ir akcentuojamas muzikinės medžiagos dėstymo būdas. Konstatuojama, kad pagal muzikinės medžiagos dėstymo principą, sudėtingumą, muzikos kalbos elementų skaičių faktūra gali būti vienbalsė (monodija) ir daugiabalsė (daugiabalsiškumas), vokalinė ir instrumentinė (orkestrinė, fortepijoninė). Pagal muzikos raiškos priemonių (melodijos, ritmo, harmonijos sąskambių ir kita) pobūdį, santykį ir funkcijas kūrinio formoje daugiabalsė faktūra gali būti polifoninė ar homofoninė (Ambrazas, Juodelienė 2004). Kadangi muzikos faktūrai svarbu muzikinės medžiagos dėstymo būdas, o ji tipologizuojama ir skirstoma pagal muzikinės medžiagos dėstymo sudėtingumą, išryškėja problema – XXI a. kuriamos muzikos faktūros charakteristikos gali „neįtilpti“ į konvencionalios sampratos rėmus, todėl joms charakterizuoti reikalingos naujos kategorijos, kurias šiame straipsnyje ir mėginama pateikti bei aptarti remiantis įvairių menininkų (muzikologų ir kompozitorių) patirtimi.

Muzikos faktūros reiškinį suvokti gali padėti dėmesys ekstramuzikiniams analogams, leidžiantiems į šį reiškinį pažvelgti kūrybiškai. Pavyzdžiui, įsivaizduojant popieriaus lapą (ar bet kokį kitą paviršių), kurio faktūrą galima tapatinti su jo paviršių padengusiais akvarele, aliejiniais dažais, tušu. Muzikos faktūra taip pat gali priminti grafines figūras ir realiai jas atvaizduoti vizualiai.[7] Plačiai žvelgiant, kūrinio faktūra apibendrina priemones, kuriomis „piešiamas“ muzikos kūrinys. Pasitelkę skirtingas priemones, kompozitoriai nupiešia ir sukuria vis kitokius muzikinius paveikslus. Šiame straipsnyje faktūrų tipai daugiausia iliustruojami remiantis lietuvių kompozitorių kūriniais, taip siekiant skirti dėmesį lietuvių autoriams, kurių kontekste tarpsta viena straipsnio autorių Viltė Žakevičiūtė.

Muzikos faktūros tipologizavimo būdai

Visuotinai pripažinti trys pagrindiniai muzikos faktūros tipai, muzikinės medžiagos dėstymo būdai – monodija, polifonija ir homofonija. Jie nėra nekvestionuojama konstanta, todėl praėjusio, esamo ir būsimo laiko perspektyvoje šios kategorijos nebetenka

7 Dėl vizualumo ją galima traktuoti kaip skambantį muzikos audinį, kuriame užrašyti visi kodai, kuriais kūrinys sukurtas ir kuriais remiantis jis būtent toks unikalus.

didelės reikšmės ir į šiuos tipus kompozitoriai žvelgia labiau kaip į istoriškai susiklosčiusią galimybę transformuoti kompozicinę medžiagą. Kaip tik ši skatina kompozitorių formuoti tapatybinę savo opusų muzikos faktūrą pasitelkiant įvairius muzikinės medžiagos metamorfozei reikalingus parametrus, dėl kurių kinta skambesio intensyvumas, dramaturgija ir kiti aspektai. Pavyzdžiui, transformacija ryški Egidijos Medekšaitės kūrinyje „Textile 6" klavišiniam instrumentui (2020). Pasak autorės, „paprastos muzikinės struktūros, primenančios raštus, pinasi tarpusavyje, taip sukurdamos keturių dimensijų erdvę"[8]. Nuolatinis kismas nepertraukiamame kūrinio skambesio judėjime sukuria skirtingas tėkmes, taip pat ir muzikos faktūros kaitą. Vos pastebima muzikinės medžiagos ir melodinių segmentų transformacija veikia kaip subtilus muzikinės medžiagos varijavimas plėtojant muzikos struktūrą pasitelkus faktūrą. Faktūros transformacija pasiekiama kryptingai naudojant bet kurį muzikos faktūros aspektą – tembrą, garsų, jų aukščių kaitą, ritmą, tankumą (angl. *density*), dinamiką, artikuliaciją, medžiagos tipą (Strizich 1991), nes dėl šių parametrų įmanoma įvairiai konstruoti muzikos „piešinio" paviršių. Kūrinyje „Textile 6" muzikos faktūros transformacijai kompozitorė pasitelkia garsų aukščių ir ritmo kismą. Taip formuojamas naujas muzikos faktūros tipas, apie kurį rašė Wallace'as Berry'is: „[M]uzikos struktūroje naudojamų garso išteklių suma <...> nulemia muzikinę faktūrą" (Berry 1987: 186), šių „garso išteklių" tankumo[9] valdymas yra viena muzikos faktūros struktūravimo priemonių.

XX a. muzikos kompozicijoje dėl įvairių muzikos faktūros konstravimo galimybių randasi iki tol nematytos muzikos faktūros struktūravimo idėjų – ieškoma naujų sprendimų, atsiranda sudėtingesnės muzikos faktūros, kurios apsiriboja ne tik aiškinimu ar analize, tinkama paprastesnėms muzikos faktūroms, tokioms kaip monodija, polifonija ar heterofonija, analizuoti. Žvelgiant istoriškai, ypač ryški muzikos faktūros kaita matyti XX a. pokario avangardo muzikos faktūros sampratoje ir kompozicinėje daryboje. Kaitą kaip problemą įžvelgė ir išgrynino kompozitorius Robertas Strizichas. Kalbėdamas apie muzikos faktūros pokyčius po Antrojo pasaulinio karo, jis teigia, kad įprasti tradiciniai terminai, taikomi muzikos faktūrai apibūdinti, nėra adekvatūs naujiems faktūros bruožams aptarti (Strizich 1991). W. Berry'io pastebėta problema identiška – šiuolaikybės muzikos kompozicijų faktūros klausimas tapo vis dažniau aptariamas muzikologų ar teoretikų, tačiau jis tebėra komplikuotas dėl įvairių interpretacijos galimybių. R. Strizichas taip dėsto pagrindinius siūlymus sprendžiant su muzikos faktūra saistomus probleminius klausimus. Reikia:

8 Kompozitorės pasisakymas asmeninėje paskyroje socialiniame tinkle *Facebook* (2020 04 16) [žiūrėta 2022 09 12].

9 Arba kiekio.

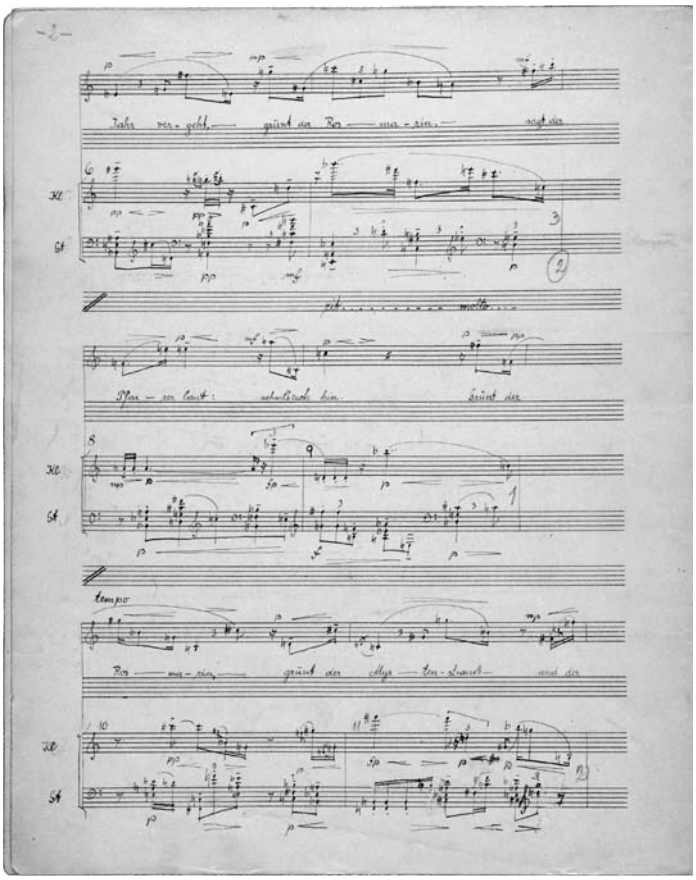
1) suformuluoti muzikos faktūros **apibrėžtį**, kuri būtų gana plati ir **pajėgi apibūdinti naujausius muzikos faktūros modelius**;
2) detaliai **išanalizuoti naujosios muzikos faktūros tipus**;
3) sukurti atrastiems muzikos faktūros tipams tinkamą **terminologiją**;
4) atkreipti dėmesį į naujas **muzikos faktūras bendrame muzikos komponavimo kontekste**.

Šiais punktais ir užduotimis grindžiamas muzikos faktūros neapibrėžtumo klausimas ir problematika.

Muzikos faktūros kaitą pravartu tyrinėti įžvelgus jau atrastus faktūros tipus ar modelius. Muzikologas Stefanas Kostka išskiria pagrindines plėtojamas muzikos faktūros struktūravimo idėjas ir siūlo tris XX a. tipus: **puantilizmą**, **sluoksniavimo** (angl. *stratification*) techniką ir **garsų masių** formavimą (Kostka 1990). Galima teigti, kad kaip tik šie XX a. kompozicijoje atsiradę faktūros konstravimo modeliai yra pagrindiniai, iš jų vėliau vystysis šių tipų atmainos. Neatmetama prielaida, kad naujiems muzikos faktūros tipams atsirasti įtakos turėjo kitos meno sritys, pavyzdžiui, dailėje įsivyravęs puantilizmas[10]. Muzikoje **puantilistinės** faktūros bruožas – pavieniai garsai plačiais šuoliais, būdingos pauzės (ibid.).

Tradicinės faktūros samprata ima kisti dar iki 1945-ųjų. Antono Weberno atvejis buvo savita ir labai reikšminga pradžia muzikos faktūros kaitai, nes nukrypstama nuo įprastų daugiabalsiškumo faktūroje modelių: a) pasitelkiami atskirti melodiniai pavidalai; b) ritmo struktūros dažniausiai amorfinės (beformės); c) vyksta nuolat besitęsiantis linijų sutapimas (Strizich 1991). Tokius bruožus turinčią muzikos faktūrą siūloma vadinti „**suskaidyta polifonija**“ (angl. *disjunct polyphony*) (ibid.). „Suskaidytos polifonijos“ ir puantilistinės faktūros modeliai panašūs. A. Weberno muzikoje (XX a. pr.) ir buvo identifikuotas suskaidytos polifonijos muzikos faktūros konstravimo būdas. 1925-ųjų kūrinyje „Trys dainos op. 18“ („Drei Lieder Op. 18“) sopranui, klarnetui ir gitarai vyrauja kontrapunktinis santykis tarp klarneto ir soprano. Nepaisant ryškių pasikeitimų registruose (nuolat pasikartojančių klarneto ir balso sutapimų), atkreipus dėmesį į registrų kaitą matyti, kad ji beveik nekaiti – didžiąją laiko dalį kūrinyje tiek vokalas, tiek klarnetas dominuoja vienodoje registro skalėje. „<...> tai faktūroje sukuria aliuziją į voratinklį / tinklą“ (ibid.).

10 Puantilizmo terminas, pasak S. Kostkos, atsirado dėl XIX a. prancūzų dailininkų Georges'o Seurat ir Paulio Signaco taikomos tapybos technikos, kai norimam rezultatui pasiekti menininkai pasitelkė įvairių spalvų taškų techniką užuot piešę įprastas linijas.

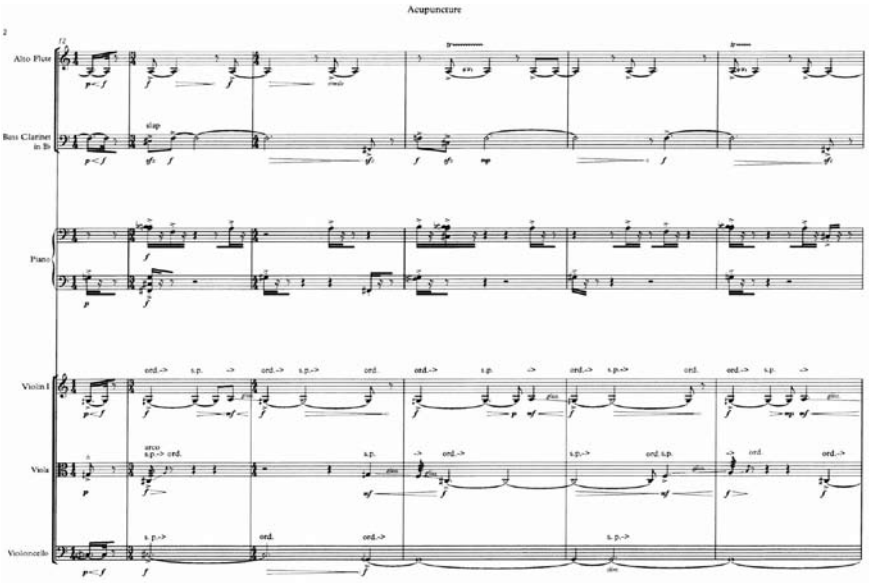


1 pav. Anton Webern. „Drei Lieder Op. 18“ sopranui, klarnetui ir gitarai (1925). Partitūros fragmentas (rankraštis, 1926)[11]

Tokio tipo faktūra tuo metu buvo gana naujas reiškinys. Daugelyje XX a. 6 deš. kūrinių, rašytų serialistine technika, galima aptikti vadinamosios suskaidytos polifonijos faktūros modelių. Tipiški to pavyzdžiai – Pierre'o Boulezo „Sonata fortepijonui Nr. 1“ (1951), „Plaktukas be šeimininko“ (*Le marteau sans maître*, 1953–1955), Karlheinzo Stockhauseno „Kontrapunktas“ (*Kontra-Punkte*, 1953) ir „Zeitmasse“ (1957). P. Boulezo „Plaktukas be šeimininko“ ir K. Stockhauseno „Kontrapunktas“ faktūriškai gana panašūs į minėtą A. Weberno pavyzdį („Trys dainos“). Kontrapunktinės faktūros atpažįstamos dėl tembrinių linijų skirtumų. Tačiau dėl nuolat kintančių ritminių verčių ir nesutam-

11 Prieiga per internetą: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/14/IMSLP743071-PMLP61950-115905.pdf [žiūrėta 2022 09 12].

pančių bei sutampančių melodijos kontūrų jos sukuria painų, tembriškai sudėtingą kontrapunktinį tinklą, kuris gerokai kompleksiškesnis nei muzikoje iki Antrojo pasaulinio karo (Strizich 1991). Justinos Repečkaitės „Acupuncture“ (2014) galima laikyti tokio faktūrinio modelio pavyzdžiu – kūrinyje muzikos faktūra grindžiama garsų atakomis, o „jų tęstinumas ir judesys metaforiškai susieja šią medžiagą su akupunktūra“[12]. Pasitelkusi Fibonacci'io skaičių seką garsinėms struktūroms kurti, „ši natūrali struktūra nukreipia medžiagą, kuri pereina nuo kolektyvinės masės tekstūros prie kiekvieno instrumento polifoninių linijų“[13].

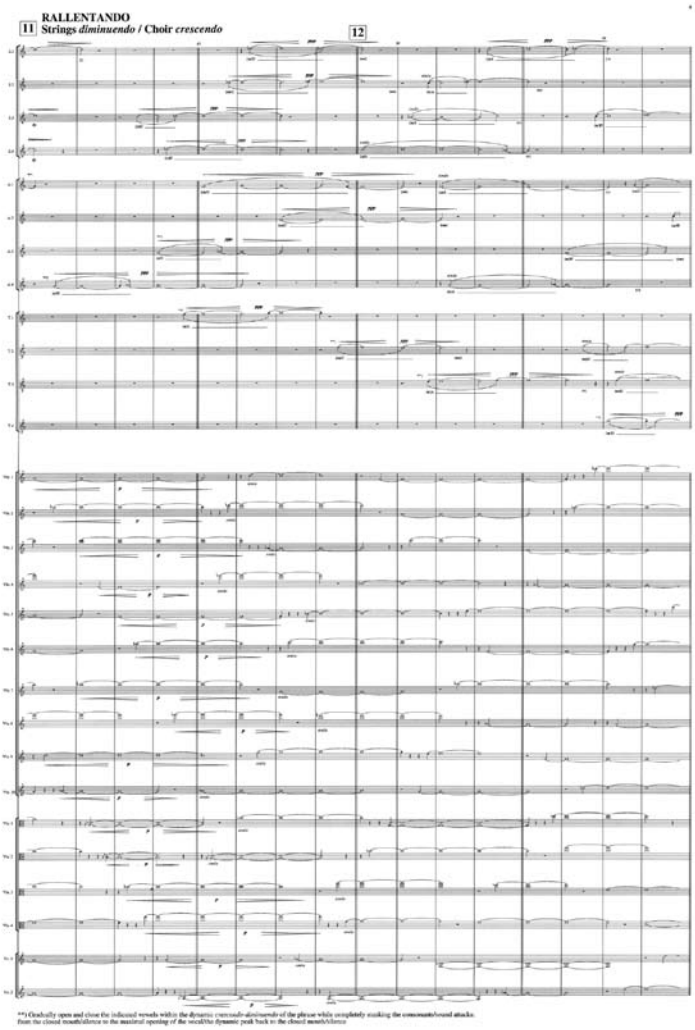


2 pav. Justina Repečkaitė. „Acupuncture“ (2014). Partitūros fragmentas

Kitas **faktūros sluoksniavimo** (angl. *stratification*) modelis, pasirodęs XX a., vis labiau mėgstamas kompozitorių. S. Kostka tokios faktūros principą siūlo vadinti „blokų sugretinimu“ (angl. *block juxtaposition*). Tai – faktūros modelis, kuriame sugretinamos ir sujungiamos bent kelios skirtingos muzikos faktūros viename kūrinyje. Todėl „strata“ (sluoksnis nuo angl. *stratification*) dažniausiai reiškia tų sluoksnių dauginimą, sluoksniavimą. Faktūros sluoksniavimo technika matoma kūriniuose, kuriuose pagrindiniai elementai ir yra kuo skirtingesnės ir kontrastuojančios faktūros. Faktūriniai blokai kūrinyje

12 Kompozitorės mintys apie kūrinį. Prieiga per internetą: http://www.justinarepeckaite.eu/media/acupuncture/ [žiūrėta 2022 09 13].

13 Ibid.



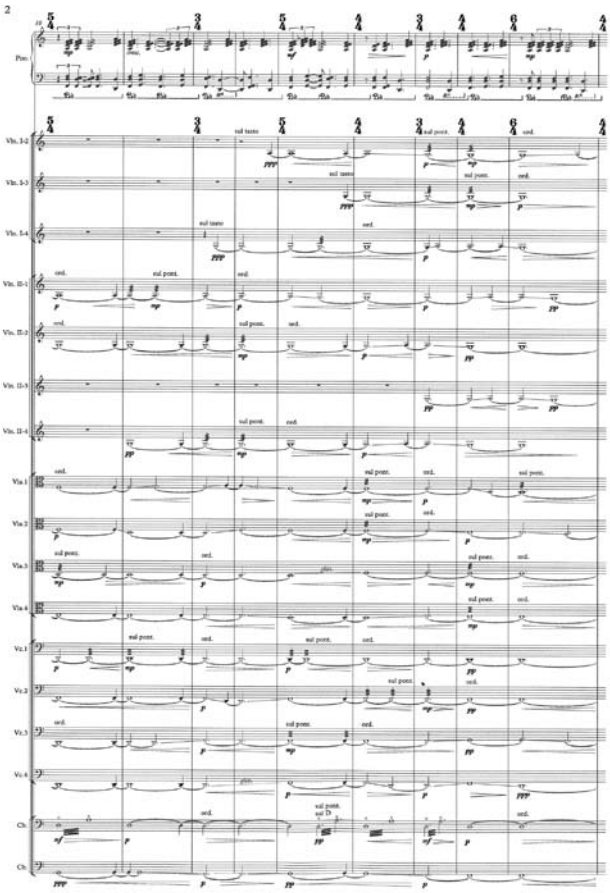
3 pav. Justė Janulytė. „Debesų stebėjimas“ (2012). Partitūros fragmentas

gali tarpusavyje smarkiai skirtis. Pavyzdžiui, 2012 metų kūrinyje balsams, mediniams pučiamiesiems ir styginiams „Debesų stebėjimas“ (*Observation of Clouds*) autorė muzikinę medžiagą valdo pasitelkdama pulsuojančią, iš įvairių sluoksnių susidarančią muzikinę faktūrą. Sluoksniuojant balsus transformacija (tarp balsų) įvyksta vos pastebimai. Kiekvienas kūrinio balsas subtiliai sutampa su kitais balsais ir negriauna bendro skambėjimo lauko. Iš dalies tokio tipo ir tokios faktūros kūriniai labai panašūs į savitą „garso debe-

sų“ formavimą. Faktūros sluoksniavimo pavyzdį gali pristatyti straipsnio autorės opusas „Hauzenštoko angelas“ (2018), kai muzikinėje medžiagoje sugretinamos bent dvi ar trys skirtingos faktūros, tarsi atskiri „blokeliai“ jos skamba kartu. Tokia technika atpažįstama ir Justės Janulytės kūryboje, kai sluoksniuojama panaši muzikinė medžiaga („Debesų stebėjimas“).

Natūraliai prieinama prie **garsų masių** (angl. *sound-mass*) faktūros tipo. Garso masės modelio pagrindinė ypatybė – klausantis kūrinio nebeaiški riba tarp konkretaus garso ir triukšmo. Posttonacinėje muzikoje šis reiškinys įgavo ypatingą reikšmę. Jame atsiskleidžia itin svarbus muzikos faktūroje matomas įvairių muzikinių parametrų tankumo (kiekio) svarbos aspektas. Šiam muzikos faktūros tipui artimas kontrastingų sluoksnių faktūros tipas. Šio tipo ištakų įžvelgiama XX a. viduryje–antroje pusėje. Tokioje faktūroje sluoksnį gali sudaryti arba viena linija, arba grupė balsų. Linijų pobūdis, stilius, tembras, harmonija, ritminė ar metrinė struktūra ir net išsidėstymas erdvėje – veiksniai, dėl kurių kiekvienas atskiras sluoksnis faktūroje tampa individualesnis. Tokia ypatybė atveda prie **daugiasluoksnės polifonijos** (angl. *multi-layered polyphony*) faktūros tipo. Daugiasluoksniškumo pavyzdžių / prielaidų taip pat randama XX a. muzikoje. Pavyzdžiui, Charlesas Ivesas kūrė į koliažą panašias kontrastingas struktūras, kurios sukurdavo daugiasluoksnį kontrapunktą. Kai kurie kompozitoriaus darbai yra skaidrios faktūros, todėl galima gerai išgirsti kontrastuojančius muzikos darinius. Ch. Iveso „Neatsakytas klausimas“ (*Unanswered Question*, 1908) – akivaizdus to pavyzdys. Kūrinyje skirtingi garsų srautai įprasminami ir charakterizuojami skirtingais būdais: skiriasi harmoniškai, metro, ritmo prasme, o bendras šių veiksnių efektas – skirtingų muzikos faktūrų, linijų sugretinimas ir jų eksponavimas vienu metu. Galima teigti, kad tai gana „patogus“ faktūros darybos principas, kurį pasitelkus rezultatas ne visada nuspėjamas, nes galimi įvairūs tokio sluoksniavimo variantai. Akivaizdžiausi tokio modelio kūrimo būdai: 1) sluoksniuoti skirtingų pradų muzikinę medžiagą; 2) sluoksniuoti tą pačią muzikinę medžiagą (kanono principas).

Daugiasluoksnės polifonijos apraiškų gausu minimalizmo estetikos 7–8 deš. kūriniuose. Muzikos faktūra formuojama sluoksniais, kurie ir melodiškai, ir harmoniškai yra vienodi, bet kinta procesualiai, t. y. fazėmis. Sudėtingi ir nuolat besikeičiantys, tarsi kaleidoskopiniai faktūros linijų santykiai atsiranda tada, kai dėl metro ar tempo pasikeitimo kinta ir pagrindinė medžiaga (lyginant su jos pirmine versija, įvyksta metamorfozė). Dėl to ypač svarbu transformacija. Žibuoklės Martinaitytės „Šviesotamsos trilogijos“ fortepijonui ir styginių orkestrui (2018) trečiojoje dalyje „Tamsa šviesoje“ transformacija yra vienas pagrindinių faktūros darybos principų. Muzikos faktūra čia skaidri, tačiau procesualiai kintama (ypač orkestro partijoje).



4 pav. Žibuoklė Martinaitytė. „Šviesotamsos trilogija“ (2017). I d. partitūros fragmentas

Dar vienas netradicinės muzikos faktūros modelis, pasirodęs XX a. antroje pusėje, – **kvazientropinis** (angl. *quasi-entropic*). Jo specifika yra išsibarsčiusių ar izoliuotų garsų darinių pokytis per tam tikrą laiką ir tam tikrus registrus (Strizich 1991). Tokios struktūros negausiai pasireiškia faktūros sutankinimo aspektu tiek vertikalėje, tiek horizontalėje, todėl sudėtinga jas suvokti ir išgirsti kaip atskirus įvykius, veikiančius individualiai. Pasiskolindamas A. Weberno muzikos stilistikai apibūdinti tinkamą terminą, R. Strizichas tokį faktūros bruožą vadina puantilistiniu.[14] Lietuvių muzikoje puantilizmo apraiškų yra Vytauto Barkausko koncerte vargonams solo „Gloria urbi“, op. 32 (1972).

14 Kaip rašo autorius, pagrindinis puantilizmo termino prototipas yra A. Weberno *Klangfarbenmelodie*, kai nustatomi du principai: 1) melodinės linijos suskaidymas į mažus segmentus; 2) gretimus segmentus atlikti kontrastuojančio tembro instrumentais. Šias išvadas A. Webernas įžvelgia po savo paties atliktų J. S. Bacho aranžuočių.

Kvazientropinio faktūros tipo pagrindinė idėja tokia kaip ir prieš tai minėtame suskaidytos polifonijos tipe – nuolat susipinančių ir sutampančių kontrapunktinių linijų judėjimas. O puantilistinės faktūros bruožas – garsai suvokiami kaip atskiri ir individualūs įvykiai. Faktūra turi būti skaidri, kad būtų įmanoma išgirsti atskiras kontrapunkto linijas. Kai padidėja bet kuris puantilistinės faktūros horizontalumo tankis, o suskaidytos polifonijos faktūros tankis – vertikalėje, pasiekiamas kritinis momentas, kai nebeįmanoma suvokti įvykių muzikoje eigos, išgirsti atskirų linijų. Tokio vyksmo apraiškos muzikos faktūroje suponuoja masių atsiradimą, kyla *masės* efektas, kai faktūros vertikalės, horizontalės ir diagonalės intensyvumas tampa ypač didelis, įvykiai tarp garsų ir patys garsai praranda individualumą. Iannio Xenakio kūryboje toks faktūros modelis apibūdinamas kaip „debesų faktūra" (angl. *cloud texture*). Pavyzdžiui, jo kompozicijoje „Pithoprakta" (1955–1956) dažnai vienu metu groja visi 49 atlikėjai ir visi atlieka individualias partijas. Dėl tiek daug atlikėjų ir daugybės įvairių partijų formuojasi debesų faktūros modelis, kai skambesys metaforiškai gali priminti debesį.

„Debesų faktūra" nėra vienintelė, kuri formuojama pasitelkiant mases. Dažnas linijų sutapimas ir vidutiniškai didelis vertikalės tankis sukuria įspūdį, kad individualios linijos nėra suvokiamos. Toks faktūros tipas gali būti apibūdinamas kaip **tankio polifonija** (angl. *dense polyphony*) (Strizich 1991). Tankio polifonijos faktūrų apraiškų ypač daug lenkų kompozitoriaus Krzysztofo Pendereckio kūryboje. Pavyzdžiui, jo „Pasijoje pagal Luką" (1965) dominuojantys jungiamieji melodinių linijų modeliai styginiuose sutampa, skamba vienu metu, siekdami sukurti kuo tankesnę muzikos faktūrą. Dėl to atskiros melodinės linijos nėra atskiriamos. Įžvelgiamas dar tankesnis faktūros modelis, kai linijų sluoksniavimas toks tankus, jog vertikalėje muzikos erdvė praktiškai užpildyta visiškai. Tokiais atvejais faktūros polifoniškumą galima traktuoti kaip tankiai užpildytos muzikinės erdvės lineariškumo suaktyvinimą (Strizich 1991). György'is Ligeti'is tokiai muzikos faktūrai apibūdinti pasiūlė **mikropolifonijos** terminą (angl. *micropolyphony*). Mikropolifoninės faktūros apraiškų galima įžvelgti Béla'os Bartóko „Styginių kvarteto Nr. 4" (1928) pradžioje, čia pusiniai ir pilni garsų klasteriai artikuliuojami juos sujungiant linijomis. Klasterių progresija vyksta siaurais intervalais. Tokia klasterinių struktūrų lineariškumo artikuliacija yra tiesiogiai susijusi su sudėtingesniais mikropolifonijos tipais, tokiais kaip I. Xenakio kūryboje (ibid.).

Greta mikropolifonijos tipo galima matyti ir kitą, panašaus skambesio, bet kitokios darybos tipą – „nekintančios būsenos" (angl. *steady-state*) (kai muzikinė erdvė yra statiška, ilgai išlaikomi nekintantys garsai). Tokį modelį R. Strizichas siūlo vadinti **aukščio juostos faktūra** (angl. *pitch-band textures*) arba **kontūrą keičiančios juostos faktūra**. K. Pendereckio kūrinio 52 styginiams „Rauda Hirošimos aukoms" (1960) pabaigoje

atsiskleidžia kaip tik tokios faktūros modelis. Kompozitorius muzikinėje medžiagoje pasitelkia kelis statiškus aukščio grupių sluoksnius (atskiri sluoksniai sukonstruoti itin glaudžiai, garsus skiria labai maži atstumai – ketvirtatoniai). Dėl didelio tankumo tarp garsų ir jų gausos sukuriama aliuzija į triukšmą.

Greta išvardytų faktūros tipų minėtinas ir **daugiasluoksnės** faktūros tipas (angl. *multi-layered texture*). Tokiame muzikos faktūros modelyje gali sluoksniuotis tiek atskiros muzikinės linijos, tiek skirtingų tembrų, stiliaus, metro, aktyvumo ir kitos struktūros. Klausant šio vieno sunkiausiai suvokiamų muzikos faktūros tipų dažnai neįmanoma suprasti, ar tai chaosas, ar griežta struktūra, nes sluoksniai vienas su kitu koreliuoja peržengdami žmogaus klausymosi ir suvokimo galimybes. Tokia muzikos faktūra tampa komplikuota, joje sugretinami tarpusavyje kontrastuojantys muzikos sluoksniai. Pavyzdžiui, Ch. Iveso kūrinyje „Central Park" („Centrinis parkas", 1906) įžvelgiami septyni kontrastuojantys sluoksniai, kurie skamba kartu ir sukuria gana komplikuotą muzikos faktūrą. Čia „<...> garsų procesų suvokimas pasireiškia tembrų, dinamikos ir aukščių atpažinimu, kurį palydi ir partitūrinis – grafinis muzikos faktūros įsivaizdavimas. Suprantama, kuo partitūros ar girdimos muzikos faktūra yra komplikuotesnė, tuo sunkiau prognozuojamas jos bisensorinis interpretacijos tikslumas" (Viļums 2011: 56). Vadinasi, kuo sudėtingesnė muzikos faktūra, tuo sudėtingiau išgirsti ją sudarančius struktūrinius vienetus.[15]

Aptartus muzikos faktūrų tipus papildo kompozitorius Panayiotis Kokoras. Jis pasiūlė **holofoninės** muzikos faktūros terminą, juo apibrėžiami praktiškai visi naujieji muzikos faktūros tipai po 1950-ųjų.[16] Holofoninės faktūros tipą P. Kokoras siūlo vartoti apibrėžiant muzikos faktūras, kurios radosi XX a. antroje pusėje ir toliau egzistuoja nuolat kisdamos. Kitaip tariant, P. Kokoro sąvoka „holofoninis" iš esmės ne tiek įvardija naujų faktūrų fenomenus, kiek pabrėžia pačią jų kitimo ypatybę. Todėl **holofoninėms faktūroms** galima priskirti visus iki šiol išvardytus muzikos faktūros tipus.

Apžvelgus pagrindinius R. Strizicho muzikos faktūros tipus, t. y. **kompleksinės polifonijos** (angl. *complex polyphony*), **puantilistinės faktūros** (angl. *pointillist texture*) ir **masių faktūros** (angl. *mass texture*), galima daryti prielaidą, kad pagrindinis muzikos faktūros atpažinimo kriterijus yra **kiekybinių** ir **kokybinių** aspektų muzikos kūrinyje sąveika. Kiekybiniais vienetais laikoma tai, *kiek* skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinio sąrangoje (pavyzdžiui, kiek skirtingų ar panašių melodinių linijų), o kokybiniais –

15 Galima daryti prielaidą, kad kiekvienas faktūros tipas yra ne grynas pats savaime, bet kuriamas gretinant ir sintetinant kelis pagrindinius manipuliavimo faktūra būdus. R. Strizichas išskiria pagrindinius keturis veiksmus su faktūros elementais: 1) pridedant (adityviai); 2) sutapatinant; 3) sugretinant; 4) transformuojant (Strizich 1991).

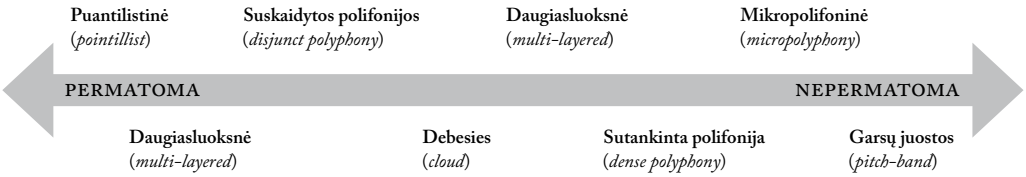
16 Šis faktūros tipas tarsi apibendrina faktūros klausimo problematiką, aprėpiančią faktūros tipologizavimo iššūkius (ypač naujosios muzikos kontekstuose).

kaip visa tai, t. y. minėti skirtingi faktoriai, skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti).

1 lentelė. Pagrindiniai muzikos faktūros tipai (Strizich 1991) [17]

Heterogeninės muzikos faktūros tipai	**Homogeninės muzikos faktūros tipai**
Puantilistinis	Puantilistinis
„Debesies“ (angl. *cloud*)	„Debesies“
Daugiasluoksnis (angl. *multi-layered*)	Sutankintos polifonijos (angl. *dense polyphony*)
	Mikropolifoninis
	„Garsų juostos“ (angl. *pitch-band*)

2 lentelė. Muzikos faktūros tipai pagal jų permatomumą / nepermatomumą (Strizich 1991)[18]



Šiose lentelėse pateikiami pagrindiniai muzikos faktūros tipai, pradėję formuotis jau XX a. pradžioje, vis dar aktualūs ir XXI a. muzikos kompozicijos kontekstuose. Šie tipai gali būti suvokiami kaip stambesnės faktūros grupės, kurios gali skaidytis į smulkesnes ar pavienes charakteringas faktūras (pavyzdžiui, puantilistinei faktūrai priskiriama suskaidytos polifonijos faktūra, o mikropolifoninė, „debesies“, masių – daugiasluoksnės faktūros grupei). Pagrindžiama prielaida, kad muzikos faktūros daryboje vykusi kaita atvėrė daugiau galimybių naujai suvokti muzikos faktūros fenomeną. Faktūra – nuolatine kaita pasižymintis procesas, be kurio muzikos kūryba neįsivaizduojama. Faktūros kaip ypatingos reikšmės objekto traktavimas taip pat reikšmingas – skirtingos faktūros interpretavimo galimybės suteikia erdvės naujai pažvelgti į šį reiškinį ir kūrybiškai pasitelkti kaip priemonę visokeriopam kūrinio valdymui.

17 Šie tipai gana panašūs ir nėra paprasta juos priimti kaip „grynus“. Dėl to prieinama išvada, kad faktūra yra kaiti ir lanksti, ji priklauso nuo interpretavimo. O tai suteikia daugiau laisvės analizuojant kūrinius. Kitaip tariant, pats faktūros (ir tipų) reiškinys yra konceptualus ir parankus tolesniems tipologizavimo tyrinėjimams.

18 Ši lentelė labiau nurodo grafinę (technologinę), o ne patirtinę kategoriją.

Išvados

Šis straipsnis yra vienas bandymų tipologizuoti muzikos faktūras. Vis dėlto nenuginčijama muzikos faktūros reiškinių kaita XX a. antros pusės–XXI a. muzikos kompozicijose patvirtina hipotezę, kad tokia transformacija atspindi tam tikrus kompozitorių siekius, jų pasirinkimus, muzikos raiškos būdus, kuriais jie vadovaujasi struktūruodami savo kompozicijas. Šis garsų meno kompozicijų lygmuo vis intensyviau integruojamas į kūrėjų muzikinių tekstų tapatybinio kreatyvumo parametrus. Pastebimos ir tam tikros tendencijos, kurias galima sisteminti į tris anksčiau minėtas pagrindines muzikos faktūros tipologijos grupes: **kompleksinės polifonijos** (angl. *complex polyphony*), **puantilistinės faktūros** (angl. *pointillist texture*) ir **masių faktūros** (angl. *mass texture*). Tačiau muzikos faktūros tipai dar tebėra kintantys, todėl siekis sudaryti neginčijamą XXI a. muzikos faktūros tipų sistematiką rodosi naivus. Vis dėlto XXI a. kompozitorių kūryboje egzistuoja muzikos faktūros tendencijos, kuriomis įmanoma disponuoti individualiai. Prieinama išvada, kad XXI a. muzikos faktūros samprata priklauso nuo daugybės sąlygų: garsų meno sampratos, kūrybos filosofijos, dominuojančios harmonijos sistemos, komponavimo technikų, kompozitorių individualybių, muzikos genotipų (žanrų) tradicijos ir t. t. Kitaip tariant, muzikos faktūra priklausys nuo esamo laiko bei čia ir dabar egzistuojančių aplinkybių. Kaip tik tai XXI a. garsų kūryboje tampa kompozitorių puoselėjama vertybe. Toliau šio straipsnio pagrindu autorė V. Žakevičiūtė bandys atrasti ir išgryninti individualius faktūros tipus, būdingus jos pačios kūrybai. Taip pat bus ieškoma sąsajų su praeities ir dabarties faktūros tipais, kurie kinta. Dėl to faktūros klausimas vis dar itin aktualus.

Įteikta 2022 10 21
Priimta 2022 11 15

LITERATŪRA

Ambrazas, A. J., Juodelienė, A. Faktūra. Iš *Visuotinė lietuvių enciklopedija.* Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/faktura-1/> [žiūrėta 2021 08 21].

Berry, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

Grove Music Online. Prieiga per internetą: https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027758?rskey=xOGqVK [žiūrėta 2022 07 15].

Huron, D. Konferencijos *International Computer Music* pranešimas: Characterizing Musical Texture. USA, Ohio State University, 1989. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/298815999_Characterizing_Musical_Textures> [žiūrėta 2021 12 05].

Kostka, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.* Third Edition. Austin: Pearson Prentice Hall, 2006. Prieiga per internetą: <https://www.yumpu.com/en/document/read/16093302/twentieth-synapse-music> [žiūrėta 2022 02 27].

Pearsall, E. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. New York: Routledge, 2012.

Rudenko, S. Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Texture. *Multisensory Research*, 2017, No. 30, p. 279–285. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/316467511_MusicalSpace_Synaesthesia_Visualisation_of_Musical_Texture> [žiūrėta 2021 11 15].

Strizich, R. Texture in post-World War II music. *A journal of compositional and theoretical research in music*, 1991, Vol. 5, No. 2. Prieiga per internetą: <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm> [žiūrėta 2021 03 14].

Viļums, M. *Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai (garso parametrų suerdvinimo aspektai XX a. II pusės–XXI a. pradžios muzikoje)*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.

Viļums, M. Muzikos erdvės kompozicinės artikuliacijos aspektai. *Menotyra*, 2010, Nr. 3, p. 263–281.

Typology of musical texture in composition from the second half of the 20th century to the 21st century

SUMMARY. The undeniable change in musical texture supports the hypothesis that the changes in it reflect the particular aspirations of composers. It determines their choices and the means of musical expression that they follow when structuring their compositions. In the middle of the 20th century, certain tendencies formed that can be systematised into the three main groups (or types) of musical texture – complex polyphony, pointillist texture and mass textures. However, despite this, the types of musical textures are still variable. Therefore, it is difficult to establish an indisputable definition of musical texture in the 21st century because musical texture trends of the 21st century can be arranged individually. These days, the concept of music texture depends on many things: concepts of sound art, music philosophy, the dominant harmony system, composing techniques, the individuality of composers, traditions of music genotypes (genres), etc. The musical texture will depend on the particular time and circumstances at any given moment. This is what the 21st century is all about, where musical texture becomes a kind of value cherished by composers.

KEYWORDS: musical texture, types, transformation, strategies, music composition, composers, 20–21st-century music.

ISSN 2351-4744

Jekaterina KOSTINA
Audra VERSEKĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių ir kūrinių įvairovės labirintai

ANOTACIJA. Įvairiaspalvėje XX a. muzikos panoramoje galima išskirti kompozitorius, kurie savo kūryboje akcentuoja Dievo svarbą. Tokių išties nemažai ir jų komponavimo maniera gana įvairi. Tačiau kompozitorių Arvo Pärto, Henryko Góreckio, Johno Tavenerio, Pēterio Vasko, Gijos Kančelio, Sofijos Gubaidulinos tam tikri kūriniai muzikologijos literatūroje neretai apibūdinami kaip sakralinio minimalizmo pavyzdžiai. Ar bendras kompozitorių interesų laukas, tikėjimo ir asketiškumo įprasminimas muzikos išraiškos priemonėmis yra tinkama priežastis tarpusavyje ryškiai besiskiriančius kūrinius vadinti vienu terminu? Kyla problemų minėtų kompozitorių kūriniuose išskiriant sakralinės muzikos bruožus (tai siejama labiau su subjektyviu klausytojo požiūriu) ir patį minimalizmo aspektą. Tai ir yra pagrindinė problema, iškelianti daugiau klausimų – ar sakralinis minimalizmas gali egzistuoti kaip tam tikra minimalizmo atmaina? Kokius kriterijus reikėtų taikyti sakralinei muzikai įvardyti? Ištyrus muzikologijos literatūroje randamus sakralinio minimalizmo apibūdinimus, straipsnyje siekiama išanalizuoti sakraliniam minimalizmui priskiriamus kūrinius ir pasakyti, ar šie kūriniai atitinka apibrėžimuose pateiktos muzikos kalbos bruožus.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
sakralinis minimalizmas,
minimalizmas,
postminimalizmas,
naujasis paprastumas,
sakralumas,
profaniškumas,
repetityvumas.

Sakralumas *versus* profaniškumas

Sakralumo (*sacrum*) ir žemiškumo (*profanum*) atskirtis tapo rūpimu klausimu XX a. pradžioje. Šiuos du pradus nagrinėjo prancūzų sociologas Émile'is Durkheimas (1858–1917) ir vokiečių psichologas Maxas Scheleris (1874–1928). Pasak vokiečių autoriaus, sakralumas suprantamas „kaip aukščiausia vertybė, apibrėžianti religijos ir moralės santykį ir sutapatinama su įkūnytu Dievu" (cit. iš Chłopicka 2003: 12). É. Durkheimas taip pat teigė, kad religijoje svarbu atskirti sakralumo ir profaniškumo pradus. Jo manymu, sakralumas suprantamas kaip „kolektyvinės reprezentacijos, išsiskiriančios iš visuomenės

arba peržengiančios banalios kasdienybės ribas"[1]; sakralumas idealus ir pranoksta kasdienį egzistavimą, jis netgi potencialiai pavojingas, keliantis pagarbią baimę[2]. Atitinkamai profaniškumas – viskas, kas liko už sakralumo ribų, t. y. kasdieniai, žemiški dalykai. Tačiau, pasak É. Durkheimo, sakralių objektų negalima apibrėžti visiems laikams[3], todėl sunku vienareikšmiškai nustatyti sakralumo ir žemiškumo ribą. Nepaisant to, autorius pabrėžia, kad sakralumo reikšmė ta, kad jis atskiriamas nuo profaniškumo. Daug mąstytojų rašo apie tai, kad sakralumas yra aiškiai atskirtas nuo bendro žemiško pasaulio (nors pats É. Durkheimas kalbėjo apie ribų neapibrėžtumą), kad jis išreiškia galutinę bendrą gyvenimo vertę ir prasmę. Tai yra amžina realybė, kuri pripažinta buvusi anksčiau, nei buvo žinoma, ir suprantama kitaip, nei traktuojami bendri dalykai (Streng 2019).

Muzikoje profaniškumo ir sakralumo identifikacija tampa dar sudėtingesnė, nes nėra aiškios šių dviejų apibrėžčių ribos. Dažnai, norint jas užčiuopti, šių sferų kontrastas vaizduojamas gana kategoriškai. Pavyzdžiui, lenkų muzikologė Kinga Kiwała straipsnyje „Henryk Mikołaj Górecki's Symphony No. 2 *Copernican*: Word and Sound Facing the Sublime" (2017) pateikė H. Góreckio požiūrį į sakralumo ir profaniškumo skirtumus. Antrojoje simfonijoje kompozitorius į M. Koperniko atradimus žvelgia ne moksliškai, o egzistencialistiškai: kompozitoriui svarbus žmogaus susidūrimas su neaprėpiama visata, kuri veda asmenį į kontempliatyvią būseną (Kiwała 2017: 145). Sakraliam pradui vaizduoti autorius pasitelkia religinį tekstą, modalią ir funkcinę harmoniją, kuriančią kontempliatyvią būseną, statiškumą – muzikinio laiko tėkmės sustabdymą. Priešingai, profaniškas pradas atspindi pasaulio mechaniškumą, jame nėra ramybės (Kiwała 2017: 145, 149).

Sakralumo sąvokos supratimas yra asmeniškas ir subjektyvus. Apie tai rašo ir jėzuitų (Sent Luiso) universiteto filosofijos profesorė Eleonore'a Stump straipsnyje „Beauty as a road to God" (2007). Ji teigia, jog kelias pas Dievą, kuriuo mums tampa vienas ar kitas muzikos kūrinys, prasideda nuo subjektyvios pozicijos – nuo skirtingos kiekvieno mūsų dvasinės, psichologinės ar moralinės būsenos. Tačiau jos turi objektyvų tikslą, rezultatą – Dievą (Stump 2007: 15). Tai paaiškina, kodėl vienas kūrinys, pakylėjęs asmenį ir vedantis jį į artumą su Amžinuoju, kitam žmogui nepadaro jokio įspūdžio – jų kelionės tikslas sutampa, jis objektyvus, tačiau kelio pradžios taškai skiriasi, jie subjektyvūs. Taip pat subjektyvumas gali pasireikšti paties klausytojo būsenoje ir pasiruošiant priimti muzikos

1 Sacred and Profane. Émile Durkheim. Prieiga per internetą: http://routledgesoc.com/category/profile-tags/sacred-and-profane.

2 Sacred and Profane. Prieiga per internetą: https://www.sociologyguide.com/socio-short-notes/sacred-and-profane.php.

3 Ibid.

siunčiamą žinią, todėl būtų teisinga teigti, kad „visa gera muzika yra sakrali, jei jos klausomasi sakraliai“ arba „muzika sakrali tuo metu, kai priimama su dvasiniu pažinimu ir šventu dėkingumu“ (Mansfield 1927: 453–454). Šiai minčiai antrina ir Vilija Grigonytė[4], ji teigia, kad daug kas priklauso nuo paties žmogaus – klausytojo. Vienam muzika gali sukelti religinių jausmų, kitas tai pačiai muzikai gali likti visiškai abejingas. Su šiomis mintimis sutiko ir kunigas Arūnas Peškaitis, tik jis išskyrė svarbų, nors ir ne konkretų, bruožą, kuris būtinas sakraliniam menui: „Religiją be transcendencijos galima vadinti pseudoreligija. Gal panašiai ir su muzika? Ji gali būti visokių stilių, tačiau gera ir tiesiog širdinga muzika bent jau kreipia į transcendenciją“ (cit. iš: Kajėnas 2010).[5]

Vis dėlto, bandant sukonkretinti ir apibūdinti sakralinę muziką, galima pasitelkti XX a. pirmos pusės muzikos poveikio tyrinėtojų muzikos skirstymą. Jų išskirta:

- stimuliuojanti muzika, t. y. energinga, stipraus ritmo, garsi, disonansinė;
- raminanti, t. y. monotoniškai reguliaraus silpno ritmo, žemo dinaminio lygio, neskubaus tempo, nedidelės amplitudės *legato* melodijos (Kalavinskaitė 2009: 92).

Sakralinei muzikai priskirtume nuraminimo funkciją ir minėtus muzikos kalbos bruožus. Taip pat, pasak sakralinės muzikos tyrėjos Danutės Kalavinskaitės, svarbus sakralumo bruožas – muzikos organizavimas laike, kai ji statiška ir primena amžinybę. Remiantis graikų muzikologo Thrasybulos Georgiadeso mintimis, muzika traktuojama kaip priklausanti pasauliui (*profana*), o jos dvasiškumą lemia turinys, intencija, tikslas ir paskirtis (ibid.: 94). Konkretūs bruožai (meditatyvus judėjimas, kontempliacija, maldos pulsas, lėtas ar santūrus tempas, nedramatiškumas, išraiškos švelnumas, nekontrastingumas, tonalūs sąskambiai), kurie galėtų būti priskiriami sakralinei muzikai, kildinami iš katalikų religinės muzikos protėvio – grigališkojo choralo, kuriam, pasak Jeano Prou, „būdingas biblinis, liturginis ir kontempliacinis dvasingumas: šis giedojimas niekad nebuvo ir nenori būti kuo nors kitu, kaip tik malda“ (Kalavinskaitė 2009: 95).

Šias mintis papildo lenkų muzikologė Natalia Szwab straipsnyje „Beauty in the Light of the Sacred: Religious works by Paweł Szymański“. Rašydama apie sakralumo grožio vaizdavimą muzikoje, ji pabrėžia konsonansiškumo, melodijos, harmonijos, malonaus skambesio, tonalumo ar modalumo svarbą (Szwab 2012: 446). Straipsnio autorė užsimena ir apie kitokio (ypatingo, sustabdyto) laiko reikšmę; cituodama vokiečių liu-

4 Ši subjektyvaus muzikos potyrio problema minima 2010 m. vykusioje diskusijoje „Muzika, atverianti anapusybę“. Joje dalyvavo sakralinės muzikos festivalio rengėja Vilija Grigonytė, jo iniciatorius Vytautas Gailevičius, kunigas Arūnas Peškaitis, muzikologė Rūta Stanevičiūtė ir vargonininkas Balys Vaitkus.

5 Iš lot. *trans* – virš, anapus + *scandere* – lipti, kilti; pranokti, judėti anapus; Transcend. Prieiga per internetą: https://www.etymonline.com/word/transcend?ref=etymonline_crossreference.

teronų teologo Otto mintis, tylą ji apibūdina kaip geriausiai garsų kalboje atspindinčią šventumą (Szwab 2012: 447).

Esama ir kitų nuomonių, pavyzdžiui, Lietuvos dailininkas ir žurnalistas Vaidotas Žukas sakralumą mato įvairesnį: „Šventumas gali būti visoks – ir labai gražus, ir paties bjauriausio pavidalo" (Žukas 2017). Tačiau, pasak jo, šiuolaikinis sakralinis menas neturi vengti egzistencinio dramatizmo, bėgant nuo jo, rezultatas bus nenatūralus ir netikras, nes „mes vis tiek jau esame užkrėsti egzistencializmo, tiesiogiai ar netiesiogiai išgyvenę XX amžiaus okupacijas, karus, holokaustus, trėmimus, egzistencinę abejonę, Dievo praradimą" (ibid.). Nors citatos autorius atstovauja vaizduojamajam menui, paminėti bruožai yra bendri, tad juos galima taikyti ir muzikai.

Taigi, apibendrinant skirtingų teologų ir muzikologų mintis apie tai, kaip galėtų būti apibūdinama sakralinė muzika, galima išskirti kelis bruožus:

- kūrinio turinys ir tikslas turi kreipti į Dievo (ar sakralaus objekto) garbinimą;
- padėka ir rezignacija (nevengiant dramatizmo – *sacrum* ir *profanum* sandūros);
- muzikos statiškumas;
- sąsajos su viduramžių muzika – grigališkuoju choralu;
- siaura melodijos intervalika;
- repetityvumas, ritmo silpnumas;
- tyli dinamika ir ramus tempas, kreipiantis į kontempliaciją;
- konsonansiškumas (modalumas, tonalumas).

Tačiau šie bruožai, galintys tapti atspirties tašku analizuojant kompoziciją, nėra konkretūs ir vienareikšmiai – jie iki galo neapibrėžia sakralinės muzikos. Jos subjektyvumas ir ribų neaiškumas lieka problemiškas. Sakralinės muzikos apibūdinimai ir potyriai gali būti siejami su subjektyvia klausytojo patirtimi. Toks subjektyvumas matomas ir tyrinėjant sakralinio minimalizmo apibrėžtis.

Sakralinio minimalizmo sąvokos apibrėžtys

XX a. 9–10 deš. muzikologų darbuose minimalizmo tema minimalistinė muzika apibūdinama įvairiai. Pavyzdžiui, greta postminimalizmo, vartojami ir naujojo paprastumo (*new simplicity*), sakralinio minimalizmo (*sacred / holy minimalism*), ritualinio minimalizmo apibūdinimai. Jų dažnai pasitaiko periodinėje spaudoje, pristatančioje kūrinių ar įrašų recenzijas. Štai, pavyzdžiui, kaip nurodoma knygoje „The Oxford Handbook of Music and Medievalism" (2020), „terminas sakralinis minimalizmas (*holy minimalism*) spaudoje siejamas su apžvalga apie didelio pasisekimo sulaukusio H. Góreckio Simfonijos Nr. 3 įrašą (*Electra Nonesuch*) 1992 m. su Dawn Apshaw ir *London Sinfonietta*,

diriguojama Davido Zinmano“ (Dolp 2020: 395). Šis įrašas buvo minimas daugelyje apžvalgų, tačiau pastebėtina, kad „apžvalgose dažnai buvo vengiama diskusijų apie simfonijos muzikos ypatumus. Vietoj to kūriniui buvo priskiriama asmeninės religijos (*personal religion*) apibūdinimas. Straipsniuose akcentuojama simfonijos „dvasinė paguoda“, „mistinė malonė“, „ekstazės būsenos“ siekis“ (Howard 1998: 149–150). Vėliau Willfredas Mellersas H. Góreckį kartu su A. Pärtu ir J. Taveneriu pavadino „dievobaimingų minimalistų trejybe“ (Mellers 1993: 714). Josiahas Fiskas minėtų kompozitorių muziką apibūdina kaip naująjį paprastumą (*new simplicity*) (Fisk 1994: 394), o Markas Swedas juos vadina „trimis sakraliniais minimalistais (*three holy minimalists*)“ (Swed 1995) ir pan.

Taip XX a. 10 deš. įsitvirtino sakralinio minimalizmo apibūdinimas. Pamažu jis buvo pradėtas taikyti Sofijos Gubaidulinos, Gijos Kančelio, Pēterio Vasko ir kitų kompozitorių kūriniams. Pabrėžtina, kad didžiosios dalies kompozitorių, kurių kūriniai priskiriami sakraliniam minimalizmui (A. Pärtas, H. Góreckis, S. Gubaidulina, P. Vaskas, G. Kančelis), gimtinės – posovietinės šalys. Jos apima platų istorinį kontekstą, kuriame didelę reikšmę turi Sovietų Sąjunga, atskyrusi menininkus nuo Vakarų pasaulio. Žlugus Sovietų Sąjungai (1991) pradedama atrasti iš naujo tai, kas buvo prarasta. Kompozitorių kuriama muzika siekė atgaivinti kultūrinius identitetus ir religines tradicijas, kurios viešpataujant sovietams užmirštos (Potter 2013: 320), nes „postsovietinėse Rytų Europos šalyse, kur prievarta buvo diegiamas materialistinis ateizmas, sugrįžimas prie dvasingosios muzikos esmės ir jos meditacinės tylos neretam kompozitoriui buvo kone dvasinės egzistencijos būtinybė“ (Daunoravičienė 2005: 2). Kaip teigia britų muzikologas Keithas Potteris, A. Pärto giesmės ir muzika, paremta *tintinnabuli* idėja, H. Góreckio darbai – bandymas nusisukti nuo muzikinio modernizmo gali būti traktuojamas kaip atsisukimas į Dievą ir bažnyčią, norint iš naujo apibrėžti savosios kultūros identitetą, atgaivinti ikisovietinį pasaulį (ibid.).

Martha Ainsworth straipsnyje „Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred“ (2002) sakralinį minimalizmą muzikoje lygina su kontempliatyviu maldos dvasingumu (Ainsworth 2002). Edwardas Foley’is knygoje „Music and Spirituality“ (2015) sakralinį minimalizmą apibūdina kaip įprastą minimalizmo stilių, kurio kūrėjai – inspiruoti religijos (Foley 2015: 20). Tačiau šios minimalizmo krypties atstovų kūryboje matoma ne tik religinė tematika, joje pasitelkiamos ir liaudies dainos (pvz., A. Pärto „Estonian Lullaby“ (2006) – estų liaudies dainos „Jõhvi“ motyvai, J. Tavenerio „Six Russian Folksongs“ (1978) ar H. Góreckio žymioje Simfonijoje Nr. 3 (1976) – silezietiška liaudies daina, P. Vasko „Koncerte anglų ragui“ (1989), Sofijos Gubaidulinos kūrinyje „De profundis“ (1978) skamba bajanu atliekamos liaudies dainos ir kt.).

Latvių muzikologė Jūlija Jonāne, nagrinėdama sakralinio minimalizmo fenomeną muzikoje, išskiria keletą bruožų:

- kūriniams būdingas *pamokslavimas garsais*;
- akordinė faktūra, mąstymas blokais;
- statika – asociacija su choralu;
- švelnus repetityvumas, primenantis maldą;
- tylos svarba;
- gėrio ir blogio kovos iliustravimas muzikoje;
- paukščių kaip tarpininkų tarp žmonių ir Dievo simbolis (ornitologinis-teologinis Olivier Messiaeno indėlis);
- netradicinis, modernus tradicinių sakralių muzikos žanrų ar jų elementų naudojimas (Jonāne 2016: 215–216).

Taigi iš pateiktų apibrėžimų galime daryti išvadą, kad sakralinis minimalizmas – tai muzikos, kurioje susijungia kontempliatyvi minimalizmo estetika ir religinė tematika, dažniausiai reiškiama naudojant viduramžių ar renesanso muzikos kalbos elementus ar liaudies dainas, apibūdinimas.

Anglų dirigentas ir muzikologas Paulas Hillieris, rašydamas apie A. Pärto muziką, pamini dar vieną svarbų sakralinio minimalizmo bruožą – kompozitoriaus santykį su tyla: „Kaip mes gyvename, priklauso nuo mūsų santykio su mirtimi, o kaip kuriame – nuo santykio su tyla“ (Hillier 1997: 1). Estų kompozitoriaus muzika esą šį konceptą paliudija – kūrybiškai susijusios tyla ir mirtis tampa trapiu, bet gražiu dvasinio gyvenimo pagrindu. Šią mintį A. Pärtas išreiškia paprasčiausiomis priemonėmis – viena nata ar akordu, kurie pamažu veda klausytoją į vidinę tylą ir dvasinį pakylėjimą (ibid.). P. Hillieris taip pat mini sakralumo muzikoje ryšius su ikonomis, kurių tikslas atvaizduoti transcendentinį Dievą, įkūnijant tai konkrečiai, o ne abstrakčiai. Dėl šios priežasties dalyvaujantieji kuriant *vaizdinę* ar *muzikinę ikoną* turi būti ramūs ir maldingi, nes jų kūrinys yra amžinybės liudijimas (Hillier 1997: 5). Muzikologas tokį požiūrį lygina su A. Pärto kūryba, o panašių paralelių randama ir J. Tavenerio muzikoje, tai galima matyti iš albumų pavadinimų – „Ikon of Light“ (1994), „Ikon of Eros“ (2003).

Straipsnio „View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas“ (2016) autorė J. Jonāne apibūdina kompozitoriaus muzikos bruožus kaip „neoromantiškus kartu su naująja dvasinės estetikos išraiška – naujuoju dvasingumu (*new spirituality*), naujuoju paprastumu (*new simplicity*) ar sakraliniu minimalizmu (*holy minimalism*)“ (Jonāne 2016: 215). Autorė teigia, kad kompozitorius, pasitelkdamas teologines idėjas, sukuria savąjį būdą per muziką išreikšti asmeninį tikėjimą, ir vartoja skirtingus pavadinimus kaip sinonimus. Vis dėlto sakralumas kompozitoriaus kūrybo-

je vaidina svarbų vaidmenį: jo muzikos funkcija – kontempliacija, todėl ji nepasižymi įprastu plėtojimu ar kulminacijos siekiu; straipsnio autorė tokį braižą vadina pamokslavimu garsais (*preaching through sounds*) ar išpažintimi (Jonāne 2016: 215). Apie muzikos neatsiejamumą nuo sąvokų *sakralumas* ar *dvasingumas* A. Pärto kūryboje rašė muzikos redaktorius Maxas Nyffeleris straipsnyje „Illuminated Coexistence of Religions" (2013). Autorius teigia, kad tinkamiausias žodis apibūdinant kompozitoriaus muziką yra dvasingumas (*spirituality*), „pastaruoju metu tapęs gana populiariu žodžiu šiuolaikinės muzikos srityje". Tiesa, pasak autoriaus, A. Pärtas „yra originalus kompozitorius, o ne kieno nors sekėjas ar pataikūnas", jis nuosekliai kūrė dvasingą muziką per dešimtmečius (Nyffeler 2013). O pats estų kompozitorius viename iš savo interviu („The Silence and Awe of Arvo Pärt" (2014)) sakė, kad, be jokios abejonės, muzika jį suartina su Dievu. „Man muzikos substancijoje yra tiek dieviškos galios ir grožio, kad kas turi ausis, teklauso", – sakė A. Pärtas (Huizenga 2014).

Šios citatos rodo sakralumo ar dvasingumo svarbą tiek minėtų estų ar latvių kompozitorių, tiek ir jų bendraminčių kūryboje. Kadangi sakralinio minimalizmo apibūdinimas nėra itin konkretus, o sakralumo samprata išlieka subjektyvi, nagrinėjant populiariausių šiam reiškiniui priskiriamų kompozitorių (A. Pärto, H. Góreckio, J. Tavenerio, G. Kančelio, S. Gubaidulinos, B. Kutavičiaus) kūrinius, buvo atsižvelgiama į suformuluotą termino apibrėžimą kaip į atspirties tašką. Analizuojant kompozicijas buvo aiškinamasi, ar yra tam tikrų bendrų bruožų, padedančių sukonkretinti sakralinio minimalizmo apibrėžimą, ar priešingai – jų skirtingumas į apibrėžimo sampratą įneša dar daugiau probleminių klausimų.

Analitinės sakraliniam minimalizmui priskiriamų kūrinių atodangos

Dažniausiai muzikologijos literatūroje su sakraliniu minimalizmu siejami A. Pärto (g. 1935), H. Góreckio (1933–2010) ir J. Tavenerio (1944–2013) vardai.[6] Straipsnyje analizuojami minėtų kompozitorių kūriniai – A. Pärto „Tabula rasa", H. Góreckio Simfonija Nr. 3 ir J. Tavenerio „The Protecting Veil" – buvo atrinkti pagal identišką kriterijų – perskaičius įvairius straipsnius apie sakralinį minimalizmą, pasirinktos kompozicijos, dažniausiai priskiriamos sakraliniam minimalizmui. Kitų šiame straipsnyje analizuojamų kūrinių autoriai – P. Vaskas (g. 1946), G. Kančelis (1935–2019), S. Gubaidulina (g. 1931) ir B. Kutavičius (1932–2021) – mažiau minimi sakralinio minimalizmo kon-

6 Štai, pavyzdžiui, K. Potteris teigia: „XX a. 9 deš. Europos kompozitoriai Henrykas Góreckis, Arvo Pärtas ir Johnas Taveneris įgijo tarptautinę reputaciją eksponuodami atviresnį dvasingumą, gąsdinamai vadinamą „šventuoju minimalizmu" (*holy minimalism*)" (Potter 2019).

tekste (Jonāne 2016: 215–227). Jų kūrybai priskiriami įvairūs apibūdinimai ar muzikos stiliai – naujasis paprastumas, postminimalizmas, sonorizmas, ritualinis minimalizmas ir pan., rečiau, bet pasitaiko, sakralinio minimalizmo apibūdinimas, todėl jų kūriniai buvo atrinkti pagal panašumą į minėtas žymiausias kompozicijas: analizuojamų kūrinių atlikėjų sudėtį, kūrinio trukmę, žanrą ar religines pavadinimo / teksto nuorodas. Nors visi šie kompozitoriai priskiriami tam pačiam sakraliniam minimalizmui, analizuojant kūrinius pastebėta ir skirtumų. Dėl šios priežasties kūriniai buvo grupuojami pagal muzikos medžiagos plėtojimo pobūdį, kompozicijas suskirstant į du tipus: repetityvios ir redukuotos muzikos kalbos kūrinius.

Repetityvusis sakralinis minimalizmas

Vientisu muzikos medžiagos plėtojimu ir tolygiu jos auginimu, neapsunkinant kontrastais ar disonansiškumu, pasižymi A. Pärto „Tabula rasa“ (1977), H. Góreckio Simfonija Nr. 3 (1976), P. Vasko „Musica Dolorosa“ (1983), B. Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978). Keliuose jų (H. Góreckio ir B. Kutavičiaus veikaluose) išryškėjo liaudiškumo svarba – naudojamos liaudies dainų citatos ar joms būdingi muzikos bruožai. Tad kaipgi ir ar šiuose kūriniuose reiškiasi sakralinis minimalizmas?

A. Pärtas kūrinyje „Tabula rasa“ sakralumo įspūdį kuria pasitelkdamas savo paties išplėtotą *tintinnabuli* techniką, preparuoto fortepijono žemame registre atliekamus akordus, primenančius varpo skambesį, minimalų muzikinės medžiagos naudojimą – klausant tai kuria tyrumo ir skaidrumo pojūtį, skambančios muzikos susikaupimo ir paruošimo kontempliacijai funkciją. Ar visi šie bruožai apibūdina anksčiau suformuluotą sakralinio minimalizmo apibrėžimą? Akivaizdžios religinės tematikos kūrinyje nerandame – dalių pavadinimai ir instrumentų sudėtis neteikia jokių nuorodų į religinius tekstus ar bažnytinę muziką. Tačiau naudojamo preparuoto fortepijono kaip varpo funkcija primena ortodoksams būdingą skambinimo varpais tradiciją, o tylos tapsmas – kūrinio pagrindinė idėja, bylojanti apie ilgo susikaupimo rezultatus, taip pat yra bažnytinės tradicijos atspindys. Vien minimalizmo terminu autoriaus komponavimo būdo taip pat negalima apibūdinti, nes jo muzika pasižymi kontempliatyvumo paskirtimi ir apie ją galima rasti daugiau sakralumą liudijančių pasisakymų, pavyzdžiui, „Pärto kūryba <...> nori suteikti balsą kitai tikrovei, nepriklausančiai šiam pasauliui: ji suteikia tikėjimo Kristumi balsą liudijimui“ (Pope Benedict XVI 2010). Viduramžių ir renesanso muzikos elementų ryškiausias atspindys yra garsioji kompozitoriaus *tintinnabuli* technika – A. Pärto mąstymas dermėmis, melodijos modalumas, trigarsių ir diatoninių slinkčių naudojimas, garsų visumos griežtumas ir paprastumas, kuris buvo būdingas viduramžių daugiabalsei muzikai: „<...> melodiją Pärtas retai kuria laisvai. Paprastai garsus jis išdėsto aplink vieną

centrinį toną ir tolsta nuo jo dažniausiai laipsniniu judėjimu, remdamasis aiškia matematine tvarka ir simetrija“ (Zamornikova, Katunyan 2011: 113). Taigi, remiantis šiais išvardytais muzikos bruožais, galima daryti išvadą, jog kūrinys atitinka suformuluotą apibrėžimą, tačiau sakralumo samprata vis dėlto lieka subjektyvi ir individuali.

H. Góreckio kūrinyje Simfonija Nr. 3 akivaizdžiausiai matoma religinė tematika: sakralinių tekstų (Marijos raudos ar jaunos mergaitės maldos) ir giesmių pasitelkimas. Minimalios muzikos kalbos priemonės taip pat ryškiai pastebimos: melodinių motyvų repetityvumas, nuolatinis nepilnų trigarsių, atskirų garsų *ostinato*, nuoseklus muzikos auginimas, o kontempliatyvumas reiškiasi statiška muzikos tėkme, lėtu tempu, kontrastų vengimu, tylos epizodais. Tokia muzikos kalba, nevengdamas skausmo ir kančios klausimų, kompozitorius kreipia klausytojus link meilės, vilties ir rezignacijos. Laipsniškas melodijos judėjimas, šuolių vengimas, muzikos vertikalė ir konsonansiniai sąskambiai, maldos rečitavimas (II d.) teikia nuorodas į viduramžių muzikos bruožus, taip pat trečioje kūrinio dalyje kompozitorius beveik identiškai perteikia lenkų liaudies dainą „Kaj ze mi się podzioł mój synecek miły“[7] („Kur dingo mano brangus sūnelis“). Šie bruožai (ramus muzikos pobūdis, tylos svarba, laipsniškos melodijos slinktys, konsonansiškumas ir pan.) panašūs į A. Pärto muzikos ypatumus, jie išryškina repetityvumo aspektą ir atitinka suformuluotą sakralinio minimalizmo apibrėžimą.

Vertinant P. Vasko kompoziciją „Musica Dolorosa“, negalima vienareikšmiškai jai priskirti sakralumo sąvokos dėl kulminacijoje naudojamos garsios dinamikos, stiprių akcentų, chaotiškos polifonijos ir dramatiškos kūrinio pabaigos. Šio kūrinio pavadinime taip pat matoma užuomina į religinį turinį, tačiau dėl nuolatinio skausmo ir tragizmo eksponavimo kompozicijoje įžvelgti kontempliatyvumą sudėtinga. Kita vertus, jei P. Vasko muziką suprastume kaip „pamokslavimą garsais“ („Tai, ką darė mano tėvas, būdamas pastorius, tai, ką įtraukė į savo pamokslus, aš bandau atspindėti savo muzikoje. Kalbėti garsiai. Patvirtinti tikėjimu“ (Jonāne 2016: 217)), o šio kūrinio funkciją traktuotume kaip dvasinį apsivalymą susitapatinant su kenčiančiuoju, sakralumo apibūdinimas pasirodytų tinkamas. Vėlgi susiduriama su sakralumo sampratos subjektyvumu ir skirtingomis jos traktavimo galimybėmis, kurios priklauso nuo klausančiojo / analizuojančiojo asmeninės dvasinės patirties ar vidinės nuostatos, bet nėra tiesiogiai priklausomos nuo muzikos. Pati muzikos kalba, kaip jau minėta, atitinka tik dalį išvardytų bruožų, kuriančių sakralumą.

7 „Kaj ze mi się podzioł mój synecek miły“. Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=PceFdBHzH0o

B. Kutavičiaus kompozicijoje „Paskutinės pagonių apeigos“ gausiai naudojami sekundų sąskambiai, būdingi lietuviškoms sutartinėms, vyrauja siauras melodikos diapazonas, sekundos, tercijos ir kvartos intervalai, artimi lietuvių liaudies muzikai. Kompozitorius pasitelkia redukuotą muzikos garsyną (apsiriboja frygine ir penkiagarse dermėmis), nuolat kartoja atskirus motyvus (keisdamas dinamiką ar faktūrą), todėl minimalizmo apibūdinimas – tinkamas. Grafinėje partitūroje natų išdėstymas grindžiamas neapibrėžtumo, aleatorikos principais, išryškėja repetityvumas, teatrališkumas (III d. „Gyvatės užkalbėjime“ dainininkų atliekami šnypštimo garsai – aliuzijos į gyvatę). B. Kutavičius naudoja ne tik melodinę polifoniją, bet ir tekstinę (I d. „Žioge žaliasai“ dainininkai turi savarankiškas melodines linijas ir skirtingus tekstus, o II d. „Medvėgalio pagarbinimas“ ir IV d. „Ąžuolo pagarbinimas“ pasitelkiama kanono technika). Šie elementai kuria stiprų paslaptingumo efektą, ypač kai klausytojas „dalyvauja apeigose gyvai“ (atlikėjai kuria ritualo erdvę eidami ratu aplink klausytojus, garbina pagoniams sakralius objektus ir prašo jų nenaikinti). Čia galima įžvelgti dvasinę praktiką, vedančią į vienybę su aukštesniąja būtimi, todėl dvasingumo apibūdinimas būtų tinkamas; ritualo vyksmas taip pat akivaizdus, nes klausytojai įtraukiami į apeigų procesą, tačiau ar panašaus muzikos mistiškumo ir ritualo tematikos pakanka norint kompozicijai suteikti sakralumo apibūdinimą? Jeigu sakralumo sąvoką sietume su garbinimo elementu, tuomet šiame kūrinyje ją galime įžvelgti, bet kitose B. Kutavičiaus oratorijose, sukurtose panašiu principu (pvz., „Iš jotvingių akmens“, 1983), dominuoja rituališkumas, apeigų, ypatingo laiko momentas, tik trūksta garbinimo elemento, tad kūrinys nelaikomas sakraliu.

Taigi aptartos A. Pärto, H. Góreckio, P. Vasko ir B. Kutavičiaus kompozicijos, tarpusavyje turinčios nemažai skirtumų, apskritai yra panašios komponavimo principo aspektu, todėl priskirtos repetityvinės muzikos grupei. Jose, priešingai nei vėliau aptariamuose kūriniuose, dominuoja minimalizmo kaip technikos samprata: asketiškai naudojamas garsynas, atraminių tonų pasitelkimas, sluoksnių skaidrumas, nuolatinė atskirų motyvų repeticija ir vientisas muzikos auginimas. Sakralumą kūriniuose galima įžvelgti dėl daugiausia naudojamo diatoninio garsyno (A. Pärtas, H. Góreckis) ir statiškos muzikos tėkmės (A. Pärtas, H. Góreckis), religinių nuorodų ar simbolių (A. Pärtas, H. Góreckis, P. Vaskas, B. Kutavičius), garbinimo funkcijos (B. Kutavičius).

Redukcinis sakralinis minimalizmas

G. Kančelio „Mourned by the Wind“ (1989), J. Tavenerio „The Protecting Veil“ (1988) ir S. Gubaidulinos „Rejoice!“ (1981) dominuoja sakralios muzikos pradas (kontempliatyvi, statiška muzikos tėkmė), jai priešpriešinamas profaniškumas, taip pat dažnu atveju šie pradai suliejami į visumą. Toks suliejimas išreiškiamas kontrastuojančia kalba,

trikdančia muzikos plėtojimosi vientisumą. Pasigendama atskirų motyvų repetityvumo, faktūros skaidrumo, minimalaus garsų naudojimo ir kitų bruožų, tinkamų minimalizmo technikai apibūdinti, todėl juose galbūt įžvelgiama tik minimalizmo estetika.

Analizuojant G. Kančelio Liturgiją „Mourned by the Wind", prieita prie išvados, kad šiam kūriniui tinka sakralinio minimalizmo terminas, nes muzikos pobūdis konsonansiškas, ramus, jo nutraukimą klausytojas gali traktuoti kaip priešpriešą sakraliam alto balsui: kaip gyvenimo tragizmą, *profanišką* būtį ar mirtį. Muzikos medžiaga nuosekliai auginama, viltingai einama link rezignacijos, vyrauja beakcentė muzikos tėkmė, primenanti amžinybę. Svarbų vaidmenį užima repetityvumas – per visą kūrinį nuolat kartojasi sekundinės raudos intonacijos (iš jų auginama kūrinio medžiaga), atskirai kiekvienai daliai būdingi motyvai (pvz., III d. spineto atliekamas minorinio akordo *arpeggio*), skaidrūs muzikos sluoksniai, primenantys A. Pärto redukuotą muzikos kalbą, taip pat panašumas į estų kompozitoriaus stilių – tylos svarba. Būtina akcentuoti ir panašumą į mistišką minimalizmą, atsispindintį J. Tavenerio kūrinyje „The Protecting Veil".

Abiejose kompozicijose autoriai nevengia tempų ir tembrų kontrastų ir taip sutrikdo kontempliatyvią muzikos tėkmę, tačiau G. Kančelio pasitelkiamos priemonės nėra tokios radikalios kaip J. Tavenerio: disonansai perteikia profaniškąją būtį, o kitu atveju jie neakcentuojami, prislopinami švelnių instrumentų tembrų ir tylios dinamikos; šuoliai girdimi itin retai, dažniausiai melodija juda nuosekliai; altas solo neatlieka kadencijos, būdingos koncerto žanrui (skirtingai nei violončelė J. Tavenerio kūrinyje). Stilistiškai G. Kančelio kūriniui artimesnė H. Góreckio simfonija, joje nuo pat pradžios girdimas skausmas, tragizmas, tačiau jis nuolatos derinamas su rezignacija ir viltimi, o disonansai pasitelkiami kaip tylus pritarimas. Taigi, norint sukonkretinti sakralinio minimalizmo terminą, įžvelgiamas G. Kančelio kompozicijos panašumas į H. Góreckio stilistiką, tai atsiskleidžia kūrinyje Simfonija Nr. 3 – sakralinis minimalizmas grindžiamas liaudies muzika. Nors, kaip minėta anksčiau, citavimo kompozitorius nesiekia, o muzikos stiliaus panašumas į Sakartvelo liaudies intonacijas tikriausiai nesąmoningas, tačiau neatsitiktinai daug muzikologų, apibūdindami sakralinę muziką, mini kartvelų liaudies muzikos dvasią, kurią kūrėjas perteikia savo kompozicijose. Kaip tik ši liaudies dvasia ir tampa kompozitoriaus kūrinių pagrindu, nes, skirtingai nei A. Pärto *tintinnabuli* technika, viduramžių muzikos elementų, priartinančių klausytojus prie sakralumo sąvokos, negirdime. Tačiau dėl nevientisos ir kontrastingos muzikos kalbos, neretai perteikiančios profanišką būtį, ar sakralumo bei profaniškumo samplaikos tam tikruose kūrinio fragmentuose G. Kančelio stilistikai tinkamesnis atrodo redukuotos muzikos kalbos tipas.

J. Tavenerio kompozicija „The Protecting Veil" iš anksčiau analizuotų A. Pärto, H. Góreckio kūrinių labiausiai išsiskiria savo neįprastumu, kalbant apie tipinius sak-

ralinei muzikai priskiriamus bruožus, tokius kaip dinaminiai kontrastai, tempų kaita, disonansai, platūs melodiniai šuoliai. Tačiau galime matyti aiškiausią intenciją sukurti sakralų kūrinį – autorius muzikoje programiškai vaizduoja Marijos gyvenimo istoriją, tarsi garsais tapytų ikoną. Kaip tik muzikos programiškumas leidžia atpažinti sakralumą, nors ji ne visuomet išlieka meditatyvaus pobūdžio. Minimalizmo kontempliatyvumas būdingas didžiajai kūrinio daliai, jis pasižymi muzikos statiškumu, vaizduojančiu amžinybę, silpnu ritmo akcentavimu, nepastoviu metru – laisvu muzikos organizavimu laike. Šie bruožai taip pat primena ir viduramžių vokalinės muzikos estetiką: remdamasis aštuoniais bizantiškais tonais, kompozitorius kuria kūrinio harmoninį planą. Religinė tematika taip pat akivaizdi, nes J. Taveneris kūrinyje pasakoja konkretaus įvykio, tapusio svarbia ortodoksų švente, ir Dievo Motinos istoriją, programiškai muzikoje vaizduodamas konkrečius simbolius: Marijos balsas – violončelės solo partija, jos ašaros – *glissando*, varpų skambesys – orkestro pritarimas klasteriais ir pan. Tačiau kūrinys nepasižymi minimaliu garsų naudojimu ar redukuota muzikos kalba, kuri būdinga H. Góreckiui ir A. Pärtui; kompozitorius laisvai naudoja disonansus, šuolius melodijoje padidintais intervalais, kelioms kūrinio ištraukoms būdingas greitas tempas, violončelės virtuoziškumas ar dinaminiai kontrastai. Dėl šios priežasties galima daryti išvadą, kad minimalizmas kompozitoriaus traktuojamas ne kaip komponavimo technika, o kaip estetika (asketiškumas – atsisakant tam tikrų muzikos aspektų).

Panašia stilistika pasižymi rusų kompozitorės S. Gubaidulinos kūriniai, neretai minimi sakralinio minimalizmo kontekste. Abiejų autorių kūriniuose akivaizdi religinė tematika: ryški intencija sukurti sakralų kūrinį (J. Tavenerio kompoziciją inspiravo ortodoksų šventė, o S. Gubaidulinos „Rejoice!“ – teologiniai filosofo pamąstymai). Tačiau taip pat matomas kitoks kompozitorių požiūris į sakralųjį meną, nes menininkų kūryboje nejuntama aiški takoskyra tarp dvasingo ir žemiško polių – muzika apskritai yra transcendentiška, ji neapsiriboja kontempliatyviu pobūdžiu ar sakralumo ir profaniškumo supriešinimu. Kompozitoriai gausiai naudoja chromatizmus, *glissando*, melodinius šuolius, polifoniją ir kt. Dėl nuolatinės garsų alteracijos garsynas gana platus (S. Gubaidulinos kūrinio „Rejoice!“ ištraukose galima išskirti atraminius garsus, o J. Tavenerio kompozicijoje tokius garsus aptikti sunku), todėl minimalizmas pasireiškia tik motyvų ar garsų repetityvumu, skaidria faktūra (bet šie bruožai būdingi ne visam muzikos kūriniui). Sakralumo supratimas kompozitorių kūryboje praplečiamas ir netelpa į suformuluoto apibrėžimo ribas. Skausmas ir kančia tampa sakralios būties dalimi, todėl dvasingo kūrinio intencija pasidaro svarbesnė už kontempliatyvų muzikos pobūdį ar religinę muziką primenančias intonacijas.

S. Gubaidulinos kompozicija „Rejoice!“ ne visai atitinka suformuluoto sakralinio minimalizmo apibrėžimą. Joje matoma aiški sakralinio kūrinio intencija (remiamasi Šv. Rašto citatomis, teologo mintimis, dalių pavadinimai siejami su mišių muzikos žanru), kompozicijoje gausu laisvos laiko tėkmės (nemetrizuotų muzikos fragmentų), statiško akordų išdėstymo, faktūros skaidrumo, nuoseklaus melodijos judėjimo, aukšto registro ir švelnios atakos (flažoletų). Tačiau kūrinyje pilna chromatizmų, kurie, pasak pačios kompozitorės, tinkami profaniškumui vaizduoti. S. Gubaidulina nevengia dažnos dinamikos, tempų kaitos, aštrių disonansinių sąskambių, naudoja aleatorinę polifoniją, o mikrotonams išgauti – *glissando.* Tad šio kūrinio priskyrimas minimalistinei estetikai abejotinas.

Taigi analizuotose J. Tavenerio, G. Kančelio ir S. Gubaidulinos kompozicijose galima įžvelgti polinkį į muzikos kalbos, instrumentuotės redukavimą, tačiau jis balansuoja ties ultramaksimalaus minimalizmo riba (čia siekiama išryškinti atraminius tonus, vietomis skaidrinant faktūrą ar garsyną ir pan., suliejant sakralų ir profanišką pradus). Sakralumo aspektas analizuotuose kūriniuose dar problemiškesnis, nes nėra aiški sakralaus ir profaniško pradų takoskyra.

Išvados

Sakralinė muzika – abstrakti (tiksliai neapibrėžiama) ir subjektyvi (priklausoma nuo asmeninės kuriančiojo / klausančiojo nuostatos, patirties) sąvoka, todėl ją sunku kategorizuoti pagal konkrečius bruožus. Tačiau, skaitant muzikologų (Kingos Kiwałos, Danutės Kalavinskaitės) ir religijotyrininkų (Catherine'os Pickstock, Eleonore'os Stump, Rudolfo Otto'o, Mircea'os Eliade'ės ir kt.) mintis, išsikristalizavo keletas apibūdinimų, kuriuos galima įvardyti kaip sakralumą muzikoje atspindinčias savybes. Pavyzdžiui, jei sakralinės muzikos funkcija dažniausiai yra Dievo garbinimas ar klausytojo susitelkimas į kontempliaciją, tuomet svarbus ir jos paveikumas. Nors visi individai ir jų santykiai su dvasingumu labai skirtingi, svarbu, kad muzika kreiptų į transcendenciją. Tokia muzikos kalba dažniausiai siejama su šviesiomis ir švelniomis emocijomis. Tačiau nūdienos kompozitoriams natūralu nevengti dramatiškumo, nes, išgyvenus tam tikras asmenines ar pasaulines tragedijas, jos tampa neatsiejama žmogaus dalimi. Pagal muzikos poveikį, pasitelkiant klausytojų atsiliepimus apie paguodą, randamą sakralinėje muzikoje, ji priskirtina prie raminančios muzikos, kuriai būdingas monotoniškai reguliarus silpnas ritmas, žemas dinaminis lygis, neskubus tempas, nedidelės apimties *legato* melodijos, statiškas muzikos organizavimas laike ir kontempliatyvumas, kreipiantis į maldą, paguodą ar rezignaciją.

Gilinantis į minimalizmo periodizacijos aspektus, išryškėjo gana skirtingas muzikologų požiūris. Atskirdami minimalizmo ir postminimalizmo laikotarpius, neretai tyrėjai postminimalizmo muziką gretina su naujuoju paprastumu (*new simplicity*) ir sakralinio minimalizmo (*sacred / holy minimalism*) apibūdinimais. Naujojo paprastumo apibrėžimai ir priskiriamos kompozicijos literatūroje įvairuoja. Ta pati problema iškyla ir gilinantis į sakralinio minimalizmo apibūdinimą. Abu pavadinimai muzikologijos literatūroje siejami su konkrečių kompozitorių kūriniais (beje, jų įvardijimas skirtinguose straipsniuose taip pat varijuoja, todėl nėra aiškus). Pabrėžtina, kad dauguma kompozitorių, priskiriamų sakraliniam minimalizmui, yra kilę iš Rytų Europos, kurios istorijoje didelį vaidmenį vaidino Sovietų Sąjunga ir jos ideologija. Tad žlugus Sovietų Sąjungai prasidėjo prarastų vertybių atradimo iš naujo etapas, kultūrinio identiteto ir religinių tradicijų paieškos, atsigręžimas į Dievą. Jų kūriniai išsiskiria religiniu turiniu ir teikiama viltimi, kuri tampa paguodos forma klausytojams. Tokį rezultatą kompozitoriai išgauna paprasčiausiomis priemonėmis – viena nata ar akordu, vedančiu klausytojus į vidinę tylą ir dvasinį pakylėjimą, todėl galutinė jų muzikos funkcija yra kontempliacija.

Šiame darbe nagrinėtos kompozicijos – Henryko Góreckio Simfonija Nr. 3 (1976), Arvo Pärto „Tabula rasa“ (1977), Johno Tavenerio „The Protecting Veil“ (1988), Gijos Kančelio Liturgija „Mourned by the Wind“ (1989), Pēterio Vasko „Musica Dolorosa“ (1983), Sofijos Gubaidulinos „Rejoice!“ (1981) ir Broniaus Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978) – tarpusavyje turi nemažai skirtumų. Skiriasi ne tik stilistinė kiekvieno kūrinio prieiga, bet ir muzikos komponavimo būdai. Rasta ir panašumų, kuriuos priskirtume sakralinio minimalizmo bruožams, tačiau ne visi kūriniai iki galo atitinka nurodytus bruožus, kai kuriems (pvz., „Rejoice!“) tinkami yra tik keli punktai. Atskirų kompozitorių (A. Pärto, P. Vasko, H. Góreckio, B. Kutavičiaus, G. Kančelio, J. Tavenerio, S. Gubaidulinos) išryškinti kūrybos panašumai nusakytų aiškiai neapibrėžto sakralinio minimalizmo skaidymą į smulkesnes kryptis.

Taigi, nepaisant kompozitorių individualumo ir komponavimo skirtumų, dauguma šiame darbe analizuotų kūrinių – H. Góreckio Simfonija Nr. 3, A. Pärto „Tabula rasa“, G. Kančelio „Mourned by the Wind“, B. Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“, J. Tavenerio „The Protecting Veil“, P. Vasko „Musica Dolorosa“ – atitinka bendruosius sakraliniam minimalizmui priskiriamus bruožus. Tačiau konkrečių bruožų įvardijimas yra problemiškas dėl sakralumo neapibrėžtumo ir subjektyvios jo sampratos. Kai kuriose analizuotose kompozicijose naudojamos priemonės (ypač redukcinio sakralinio minimalizmo pavyzdžiai) netelpa į sakralinio minimalizmo apibrėžimo rėmus – nejaučiama aiški muzikos sakralumo ir profaniškumo takoskyra. Skirtingų kompozitorių kūriniuose matoma įvairi sakralumo ir minimalizmo traktuotė, todėl priskirti juos vienai krypčiai

būtų neteisinga. Tad apibendrinant galima daryti išvadą, kad sakralinio minimalizmo terminas yra per platus minėtiems kūriniams apibrėžti, tai liudija apie tinkamo naudojimo problematiką. Galbūt apibrėžimą vertėtų susiaurinti iki kūrinių, grindžiamų religine tematika, priskyrimo, tuomet būtų išvengta sakralinės muzikos subjektyvumo klausimo. Tačiau kreipiant dėmesį tik į religinį turinį, į termino apibrėžtis nepatektų tolygiu kontempliatyviu būviu pasižyminčios kompozicijos, pavyzdžiui, A. Pärto „Tabula rasa" (neturinti tiesioginių religinio teksto nuorodų). Dėl šios priežasties galima daryti prielaidą, kad sakralinio minimalizmo samprata turėtų būti siaurinama ir vartojama apibūdinant religinio turinio ar tolygios maldingos muzikos kalbos kūrinius.

Įteikta 2022 12 14
Priimta 2022 12 30

LITERATŪRA

Ainsworth, M. *Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred. Three popular composers are reuniting classical music with contemplative spirituality*, 2002. Prieiga per internetą: https://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm [žiūrėta 2020 10 14].

Chłopicka, R. *Krzysztof Penderecki, Musica Sacra – Musica Profana: A Study of Vocal-Instrumental Works*. Adam Mickiewicz Institute, 2003.

Daunoravičienė, G. Dvasingieji modernios muzikos kodai. *Lietuvių katalikų mokslo akademija* 1922–2012. Vilnius, 2005, t. 19, p. 253–270.

Dolp, L. Miserere: Arvo Pärt and the Medieval Present. *The Oxford Handbook of Music and Medivalism*, ed. Stephen C. Meyer, Kirsten Yri. Oxford University Press, 2020.

Fisk, J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*, 1994, Vol. 47, No. 3, p. 394–412.

Foley, E. *Music and Spirituality*. Printed Edition of the Special Issue Published in Religions, 2015.

Hillier, P. *Arvo Pärt*. Oxford University Press, 1997.

Howard, L. B. Motherhood, "Billboard", and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony No. 3. *The Musical Quarterly*. Spring, 1988, Vol. 82, No. 1, p. 131–159.

Huizenga, T. The Silence and Awe of Arvo Pärt. Interview with Arvo Pärt. *NPR Classical*, 2014, 2 June.

Jonāne, J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. *Menotyra*, 2016, p. 215–227.

Kajėnas, G. Diskusija: Muzika, atverianti anapusybę. *Bernardinai.lt*, 2010. Prieiga per internetą: https://www.bernardinai.lt/2010-10-22-diskusija-muzika-atverianti-anapusybe/ [žiūrėta 2020 12 30].

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

Kalavinskaitė, D. Šiuolaikinė religinė kūryba: ar pasaulietiškumas („profanum") gali būti sakralus? *Socialinių mokslų studijos*, Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2018, p. 7–22.

Kiwała, K. Henryk Mikołaj Górecki's Symphony No. 2 *Copernican*: Word and Sound Facing the Sublime. *Górecki in Context: Essays on Music*. Moonrise Press, 2017, p. 144–174.

Mansfield, O. A. What is sacred music? *Music Quarterly*. Oxford University Press, 1927, Vol. 13, No. 3, p. 451–475.

Mellers, W. Reviews: Arvo Pärt. *Musical Times*, 1993, December, p. 714.

Nyffeler, M. Illuminated Coexistence of Religions. *Arvo Pärt Centre*, 2013. Prieiga per internetą: https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/illuminated-coexistence-of-religions/ [žiūrėta 2022 05 03].

Pope Benedict XVI. The Masterpiece of the Human Being Is His Every Act of Genuine Love. *Arvo Pärt Centre*, 2010. Prieiga per internetą: https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/the-masterpiece-of-the-human-being-is-his-every-act-of-genuine-love/ [žiūrėta 2020 12 19].

Potter, K. Minimalism (USA). *Grove Music Online*, 2019. Prieiga per internetą: https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002?rskey=dgqA3p&result=1 [žiūrėta 2021 02 04].

Potter, K., Gann, K., Pwyll, K. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Ashgate Publishing Limited, 2013.

Rocha, I. M. P. B. *A perspective of New Simplicity in contemporary composition: Song of Songs as a case study*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2017.

Stump, E. Beauty as a road to God. *Sacred Music*, 2007, Vol. 134, No. 4. Prieiga per internetą: https://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm134-4.pdf [žiūrėta 2020 12 30].

Streng, F. J. Sacred. *Encyclopedia Britannica*, 2019, 12 February. Prieiga per internetą: https://www.britannica.com/topic/sacred [žiūrėta 2021 06 10].

Swed, M. Performing Arts: The Three Holy Minimalists: John Tavener, Henryk Gorecki and Arvo Part are composers with intense spiritual concerns who have become incredibly popular, each thanks to a single work. *Los Angeles Times*, 1995, January 8. Prieiga per internetą: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-01-08-ca-17655-story.html [žiūrėta 2021 05 08].

Szwab, N. Beauty in the Light of the Sacred: Religious works by Paweł Szymański. *Grožio fenomenas kultūroje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 442–452.

Zamornikova, K., Katunyan, M. "Fratres" Арво Пярта – молитва в музыке. *Lietuvos muzikologija*, 2011, t. 12, p. 111–134.

Žukas, V. Sakralumas yra šiuolaikinis maištas. *Bernardinai.lt*, 2017. Prieiga per internetą: https://www.bernardinai.lt/2017-11-04-ieva-sadauskaite-sakralumas-yra-siuolaikinis-maistas/ [žiūrėta 2020 12 30].

Sacred minimalism in music: the labyrinths of theoretical definitions and varieties of works

SUMMARY. In the multi-coloured panorama of 20th-century music, composers such as Arvo Pärt, Henryk Górecki and John Tavener stand out for their emphasis on the importance of God in their work and life. The description of sacred minimalism is often applied to compositions by these composers in musicological literature. It is sometimes used synonymously with the term "new simplicity", which emphasises the opposition of new simplicity works to modernist experiments in music. But, is the shared field of interest of these composers, the meaning of faith and asceticism in musical expressions, a good reason to refer to their distinctly different works under one term? The works by the above-mentioned composers are seen as problematic when it comes to describing the features of sacred music (which is more related to the subjective view of the listener), and also the very aspect of minimalism. After studying the descriptions of sacred minimalism found in musicological literature, the aim was to analyse the works attributed to sacred minimalism and to determine whether they correspond to the characteristics of the language of music as defined in the definitions.

The compositions analysed in the article – Henryk Górecki's *Symphony No. 3* (1976), Arvo Pärt's *Tabula Rasa* (1977), John Tavener's *The Protecting Veil* (1988), Gija Kancheli's Liturgy *Mourned by the Wind* (1989), Pēteris Vasks' *Musica Dolorosa* (1983), Sofya Gubaidulina's *Rejoice!* (1981) and Bronius Kutavičius' *Last Pagan Rites* (1978) – had many differences between them. Not only did the stylistic approach of each work differ, but also the way their music was composed. There are also similarities that we would attribute to the features of sacred minimalism, but not all of the works fully correspond to the above-mentioned features, and for some of them (e.g., *Rejoice!*) only a few points seem to be appropriate, and many of the instruments used in the analysed compositions do not fit into the framework of the sacred minimalism definition. There are also similarities in the work of individual composers that would indicate a subdivision of the not-so-clearly defined sacred minimalism into smaller directions.

KEYWORDS:
sacred minimalism,
minimalism,
postminimalism,
new simplicity,
sacrum, *profanum*,
repetitive music.

ISSN 2351-4744

Užsienio operos solistų gastrolės Valstybės teatre: asmenybės ir vokalo mokyklų identifikavimas

I dalis

Tamara VAINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Kauno valstybės teatras, užsienio operos solistai, vokalo mokyklų genealoginiai ryšiai, Jānis Ādolfs Kaktiņš, Milda Brehmane-Štengele, Mariss Vētra, Jānis Niedra, Eugene Vitting, Gertruda Pålsson-Wettergren, Carl Martin Öhman, Zdeněk Otava, Vilém Zítek, Petar Raičev, Vittorio Weinberg, Lev Sibiriakov, Dmitrij Smirnov, Fiodor Šaliapin, Grigorij Melnik, Georgij Pozemkovski, Maria Kuznecova, Maria Maksakova, Giovanni Breviario, Norberto Ardelli, Clara Jacobo.

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama svarbi, atskirai netyrinėta Kauno valstybės teatro veiklos sritis – užsienio operos solistų gastrolės. Remiantis archyviniais dokumentais, literatūra, spektaklių recenzijomis, kitais informacijos šaltiniais, siekiama išsiaiškinti ir pristatyti, kokie dainininkai buvo atvykę gastrolių, nustatyti, kokioms vokalo mokykloms jie atstovavo, kokius vaidmenis atliko Valstybės teatre, kaip užsienio solistus įvertino to meto lietuvių muzikos kritikai, kokia gastrolių reikšmė. Straipsnyje taikomas istorinis-analitinis tyrimo metodas. Straipsnį sudaro dvi dalys. Šiame leidinio numeryje skelbiama pirmoji dalis.

Pirmaisiais teatro veiklos metais užsienio šalių artistų vizitai nebuvo planuojami. Tuomet reikėjo spręsti daugybę kitų svarbių uždavinių: formuoti ir stiprinti visas institucijos grandis, pritaikyti pastatą operos teatro specifikai, kurti materialinę bazę, pasirūpinti artistų buitimi, kūrybinės veiklos sąlygomis, formuoti repertuarą. 1922–1925 m. atlikta pirmoji teatro rūmų rekonstrukcija: padidinta žiūrovų salė, įrengta trečioji balkonų eilė, centrinė ložė, vieta orkestrui, praplėsta ir teatro poreikiams labiau pritaikyta scenos erdvė, daug dėmesio skirta teatro akustikai, modernizuota pastato išorė. Vėliau buvo pastatytas priestatas dekoracijoms (1928 m.), o po antrosios teatro rūmų rekonstrukcijos (1930 m.) dar labiau padidinta ir sumoderninta scena, įrengta pažangi priešgaisrinė

apsauga, praplėstos buitinės patalpos, įrengta papildoma repeticijų scena ir kt.[1] Visa tai ne tik reikšmingai pagerino išaugusio ir sutvirtėjusio Valstybės teatro kolektyvo darbo sąlygas, bet ir sudarė galimybes dažnesnėms užsienio operos solistų gastrolėms.

Gastrolės prasidėjo nuo 1924 metų. Tuomet teatro repertuare buvo 9 operos, tarp jų – Antono Rubinšteino „Demonas", Giuseppe Verdi „Traviata" ir „Rigoletto", Charleso Gounod „Faustas", Ruggero Leoncavallo „Pajacai", Piotro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas", Georges Bizet „Carmen". Per teatro veiklos dešimtmetį (nuo 1920 m. gruodžio 31 d., kai buvo įsteigta Operos vaidykla, iki 1929–1930 m. sezono pabaigos) repertuarą sudarė 29 operos. Be anksčiau minėtų, buvo pastatyti kiti solistams itin patrauklūs operinės klasikos kūriniai, kaip antai Gioachino Rossini „Sevilijos kirpėjas", Giacomo Puccini „Madama Butterfly", „Tosca" ir „Bohema", Verdi „Kaukių balius", „Aida" ir „Trubadūras", Čaikovskio „Pikų dama", Richardo Wagnerio „Lohengrinas", Gounod „Roméo ir Juliette", Modesto Musorgskio „Borisas Godunovas". Chronologiškai nagrinėjant gastrolininkų apsilankymą matyti, kad didžioji dalis visų Valstybės teatre dainavusių užsienio operos solistų atvyko po 1930 metų. Iki 1939–1940 m. sezono pabaigos Kauno publika turėjo galimybę operų spektakliuose išgirsti 55 užsienio dainininkus. Viena populiariausių operų buvo Verdi „Traviata". Violetta'os Valéry vaidmenį atliko devyni užsienio sopranai, o italė Tatiana Menotti jį dainavo net penkis kartus. Reikėtų pastebėti, kad Valstybės teatre, taip pat įvairiose didesnėse Kauno salėse, Valstybės radiofone buvo rengiami ir užsienio dainininkų koncertai. Juos organizavo Valstybės teatras, kitos įstaigos, draugijos, privatūs asmenys. Kai kurie solistai atvykdavo tik koncertams. Šiame straipsnyje jie aptariami nebus.

Nuo pat pradžių susiklostė glaudūs ryšiai tarp Lietuvos ir Latvijos nacionalinių operos teatrų. Pirmasis gastrolių į Kauną buvo pakviestas latvių baritonas **Jānis Ādolfs Kaktiņš** (1885–1965), viena iškiliausių Latvijos operos asmenybių, puikus dainininkas ir aktorius (sukūrė apie 100 vaidmenų). Savame teatre jis užėmė tokias pačias pozicijas kaip Kipras Petrauskas Kaune. Su mūsų dainininkais Kaktiņš siejo anksčiau užsimezgę glaudūs ryšiai, bendros užsienio gastrolės, pavyzdžiui, 1921 m. kartu su Vladislava Grigaitiene jis dalyvavo gastrolėse Suomijoje. Kaktiņš kurį laiką dainavo Niurnbergo valstybiniame teatre, gastroliavo Monake, Prancūzijoje (*Théâtre National de l'Opéra*) ir kitur. 1944 m. jis pasitraukė į Vakarus (Zelmenis 2022). Pirmoji solisto viešnagė Kaune įvyko 1924 m. kovo mėnesį[2]. Tuometėje Valstybės operoje jis debiutavo Rigoletto vaidmeniu. Į Kauną Kaktiņš atvykdavo dažnai – atliko devynis pagrindinius baritono ir boso vaidme-

1 Plačiau žr.: Valstybės teatras. Architektūra. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/valstybes-teatras/> [žiūrėta 2022 08 04].

2 Valstybės operos direkcijos susirašinėjimas su Jānis Ādolfs Kaktiņš gastrolių reikalais. Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA), f. 101, ap. 1, b. 103, l. 5, 75.

nis (Méphistophélès Gounod operoje „Faustas“, Borisas Godunovas Musorgskio operoje „Borisas Godunovas“), dalyvavo 1930 m. režisieriaus Teofano Pavlovskio atnaujinto Rubinšteino operos „Demonas“ pastatymo premjeroje[3]. Švietimo ministerijos duomenimis, bilietų kainos į Kaktiņš spektaklius buvo vidutiniškai 25% didesnės negu įprasta, bet už kiekvieną tokį spektaklį įplaukos į teatro kasą padidėdavo maždaug 1500 litų[4].

Valstybės teatre dainavo ir kiti Latvijos nacionalinės operos solistai: sopranai Milda Brehmane-Štengele ir Greta Pērkone, mecosopranai Amanda Liberte-Rebāne, Helēna Cinka-Berzinska, Elza Žubīte, tenorai Nikolajs Vasiļjevs, Mariss Vētra, Richardas Pelle, bosai Jānis Niedra, Eduards Miķelsons. **Milda Brehmane-Štengele** (1893–1981) – pagrindinis Latvijos nacionalinės operos dramatinis sopranas (sukūrė apie 70 vaidmenų). Mokėsi pas Miķelį Sandersą (kaip ir Kaktiņš), kitose Rygoje veikusiose mokyklose, vėliau tobulinosi Prancūzijoje, Italijoje, Vokietijoje. Gastroliavo tuometėje Sovietų Sąjungoje, Vokietijoje, Suomijoje, Estijoje ir kt. Baigusi solistės karjerą dėstė Latvijos valstybinėje konservatorijoje (Zelmenis 2022).

Helēna Cinka-Berzinska (1892–1956) – viena ryškiausių latvių mecosopranų (beje, gimusi Marijampolėje). Mokėsi pas Pāvulsą Jurjānsą ir Paulsą Sakssą, vėliau baigė Tbilisio (tuomečio Tifliso) konservatoriją. Dainavo su Fiodoru Šaliapinu jo gastroliniuose spektakliuose Vokietijoje. Dėstė Latvijos valstybinėje konservatorijoje (Zelmenis 2022).

Nikolajs Vasiļjevs (1891–1961) buvo žymaus dramatinio tenoro Ivano Jeršovo mokinys (Jeršovas, kaip ir Kipras Petrauskas, mokėsi pas Stanislavą Gabelį, Camille Everardi mokyklos atstovą), Šaliapino mėgstamas artistas. Su Šaliapinu Vasiļjevs dainavo užsienio gastrolėse Berlyne, Barselonoje, taip pat Rygoje. Baigęs solisto karjerą jis režisavo operas, dėstė Rygos konservatorijoje[5].

Mariss Vētra (Morics Arveds Blumbergs, 1901–1965) baigė Latvijos konservatoriją, mokėsi Italijoje pas Fernando De Lucia, Arturo Rizzo ir kt. Dainavo Vienos valstybinėje operoje, Frankfurte, Berlyne, Helsinkyje, Prahoje, tuometės Sovietų Sąjungos teat-

3 Jānis Ādolfs Kaktiņš Valstybės teatre atlikti vaidmenys: Demonas Rubinšteino operoje „Demonas“ (1924, 1926, 1927, 1928, 1931 02 03 atnaujinto operos pastatymo premjera), Rigoletto Verdi operoje „Rigoletto“ (1924, 1925, 1927), Méphistophélès Gounod operoje „Faustas“ (1924, 1928), Eugenijus Oneginas Čaikovskio operoje „Eugenijus Oneginas“ (1925, 1931), Scarpia Puccini operoje „Tosca“ (1926, 1928, 1935, 1938), Escamillo Bizet operoje „Carmen“ (1927, 1931), Lindorfas Offenbacho operoje „Hoffmanno pasakos“ (1927), Amonasro Verdi operoje „Aida“ (1930), Borisas Godunovas Musorgskio operoje „Borisas Godunovas“ (1930 12 09) (Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1992: 13, 25, 45, 11, 18, 12, 30, 17, 39, 20, 59, 16, 43, 24, 32, 42).

4 Švietimo ministerijos 1925 m. sausio 16 d. rašto valstybės kontrolieriui nuorašas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 104, l. 61.

5 Plačiau žr.: Nikolajs Vasiļjevs. Prieiga per internetą: <http://www.historicaltenors.net/baltic/vasiljevs.html> [žiūrėta 2022 08 04].

ruose. Baigiantis karui emigravo į Švediją, vėliau – į Kanadą. Dėstė dainavimą privačiai ir Halifakso konservatorijoje, vėliau – Toronte (Zelmenis 2022).

Jānis Niedra (1887–1956) – ryškiausias savo laikmečio latvių bosas. Mokėsi Rygos imperatoriškoje muzikos mokykloje pas Pāvulsą Jurjānsą (pas jį mokėsi ir Aleksandras Kačanauskas) ir Italijoje. Gastroliavo Barselonoje, Belgrade, Berlyne, Leipcige, Londone, Paryžiuje ir kt. Baigiantis Antrajam pasauliniam karui pasitraukė į Vakarus. Nuo 1951 m. gyveno Toronte, dėstė dainavimą savo vokalo studijoje, koncertavo Kanadoje ir JAV (Zelmenis 2022).

Atskirai reikėtų paminėti dramatinį tenorą **Eugene'ą Vittingą** (1884–1959), vieną iš Latvijos nacionalinio operos teatro įkūrėjų ir solistų (iki 1940 m.), vokalo pedagogą. Jis dainavo Sankt Peterburgo Marijos teatre, kituose Rusijos imperijos ir tuometės Sovietų Sąjungos teatruose, žymiausiose Europos operos scenose, JAV, Kinijoje, Japonijoje ir kt.[6] Kaune Vittingas atliko Canio (Leoncavallo „Pajacai", 1925), Don José (Bizet „Carmen", 1925), Radamèso (Verdi „Aida", 1929), Samsono (Camille Saint-Saënso „Samsonas ir Dalila", 1932) vaidmenis[7]. Svarbu prisiminti ir Vittingo indėlį į lietuvių vokalo pedagogiką: 1937 m. italų baritonui Oreste Mariniui išvykus į tėvynę, Vittingas perėmė dalį jo vadovaujamos klasės ir iki 1940 m. dėstė dainavimą Kauno konservatorijoje[8]. Tarp Vittingo mokinių buvo būsimieji lietuvių operos solistai: Vladas Česas, Kazys Gutauskas, Justina Jasaitytė ir kiti.

Gastrolių į Lietuvą atvykdavo ne tik pavieniai Latvijos operos solistai, bet ir solistų ansambliai. Tokius mainus itin skatino Lietuvių-latvių vienybės draugija, siekusi stiprinti broliškų tautų kultūrinius ryšius[9]. Valstybės operos dešimtmečio proga 1930 m. lapkričio mėnesį Latvijos nacionaliniame operos teatre, diriguojant Leo Blechui, Kipras Petrauskas, Vladislava Grigaitienė, Vincė Jonuškaitė, Marija Lipčienė, Ipolitas Nauragis (Nagrodskis) atliko Verdi operą „Aida", taip pat Čaikovskio operą „Pikų dama" ir sulaukė tikro furoro (Mūsų operos solistų ansamblio gastrolės Rygoje 1930: 19–20). Gruodžio mėnesį Valstybės teatrą aplankė gausi 10-ies asmenų latvių delegacija, vadovaujama Nacionalinės operos direktoriaus Albertso Prande[10]. Svečiai atliko Modesto Musorgskio operą „Borisas Godunovas"[11]. 1933 m. pavasarį Kauno publikai latviai pristatė savąsias

6 E. Vittingo asmens byla. LLMA, f. 84, ap. 4, b. 76.
7 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 131, l. 124 a. p.
8 E. Vittingo asmens byla. LLMA, f. 84, ap. 4, b. 76, l. 3, 5.
9 Lietuvių–latvių vienybės draugijos pirmininko Eduardo Volterio 1925 m. balandžio 15 d. raštas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 104, l. 25.
10 Valstybės teatro direkcijos 1930 m. gruodžio 7 d. raštas Kauno miesto ir apskrities komendantui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 109, l. 114.
11 Pagrindinius vaidmenis atliko: Borisas Godunovas – Jānis Ādolfs Kaktiņš, Šuiskis – Richardas Pelle, Pimenas – Eduards Miķelsons, Grigorijus Otrepjevas – Nikolajs Vasiļjevs, Marina Mnišek – Elza Žubīte, Varlamas – Jānis Niedra (Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1992: 42).

operų „Aida“ ir „Carmen“ versijas. Kaip pastebėjo vienas ryškiausių to meto muzikos kritikų Vladas Jakubėnas, dramatinis sopranas Milda Brehmane-Štengele (Aida) „labai talentinga, gaivalingo temperamento aktorė“, jos judesiai, mimika, dainavimas – „viskas jungiasi vienon nuostabion visumon“ (Jakubėnas 1994: 105). Jis išskyrė nuostabų, subtilių solistės *piano*, „ypač aukštose gaidose“, puikią garso filiravimo techniką, ekspresyvų frazavimą, gilų muzikalumą, plačią emocijų skalę (ibid.). Anot Jakubėno, Štengele'ės sukurtas Aidos sceninis įvaizdis buvo „vienas ryškiausių iš visų didžiosiose pasaulio scenose girdimų Aidų“ (ibid.). Muzikali, „labai stipri vokaliai“ Amneris vaidmens atlikėja buvo Helēna Cinka-Berzinska. Kultūra ir patirtimi pasižymėjo Radamėso vaidmens atlikėjas Aleksandrs Vasiļjevs (ibid.); ypač „vykęs, įtikinamas“ buvo šio solisto Don José vaidmuo (Carmen vaidmenį atliko Brehmane-Štengele) (ibid., p. 106).

Solistų ansambliais buvo apsikeista ir 1938 m. pavasarį. Po labai sėkmingų Kipro Petrausko, Vladislavos Grigaitienės, Antaninos Dambrauskaitės, Antano Sodeikos, Antano Kučingio gastrolių Rygoje, atlikus „Lohengrino“ spektaklį[12], kurį dirigavo Teodors Reiters (Jakubėnas 1994: 290–292), Kauną revizitavo latviai. Šį kartą jie atliko pagrindinius vaidmenis Puccini operoje „Tosca“ (dirigavo Mykolas Bukša)[13]. Brehmane-Štengele (Tosca), Vētra (Cavaradossi), Kaktiņš (Scarpia) reprezentavo aukščiausią Latvijos operos meno lygį. Kauno publikos mėgstami artistai dainuodami kartu sudarė įspūdingą operos atlikėjų ansamblį. Žavėjo puikus Brehmane'ės-Štengele'ės balsas, garso dinamikos įvairovė, „aistringa ekspresija“, Vētros „turtingai tembruotas, stiprus, skambus dramatinio pobūdžio tenoras“, imponavo solisto kultūringas ir temperamentingas dainavimas, „natūrali, įtikinanti“ vaidyba (Jakubėnas 1994: 295). Didelį įspūdį paliko Kaktiņš Scarpia'os vaidmuo – „santūrus, iškilmingas, bet kartu žiaurus, despotiškas, <…> gaivalingai aistringas“ (ibid.). Solisto vaidyba, gerai valdomas balsas, atlikimo kultūra padėjo sukurti „reto išbaigtumo vaizdą“ (ibid.).

Su Estija Valstybės teatro ryšiai užsimezgė vėliau. 1933 m. joje apsilankęs Vladas Jakubėnas konstatavo, kad iš operos trupės solistų išsiskyrė dvi dainininkės – sopranai Olga Tiedeberg-Torokoff ir Ida Aava-Loo, kuri itin „stebina savo vokaliais ir muzikaliais duomenimis“ (Jakubėnas 1994: 1169). Būtent šios solistės pirmosios pristatė Valstybės teatro publikai estų operinį vokalinį meną. 1935 m. Puccini operoje „Tosca“ **Olga Tiedeberg-Torkoff** (1902–1964) atliko Tosca'os vaidmenį. Scenoje ji pasirodė kartu su Kipru Petrausku (Cavaradossi) ir Kaktiņš (Scarpia)[14]. 1940 m. solistė vėl atvyko į Kauną

12 Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1938 m. vasario 21 d. raštas Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 43.

13 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 222.

14 Spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 86, l. 161.

ir atliko pagrindinį vaidmenį operoje „Madama Butterfly“[15]. 1936 m. Valstybės teatro publika išgirdo **Ida'os Aava'os-Loo** (1901–1997) atliekamą Gildos partiją[16]. Vėliau gastrolių atvyko baritonas **Votelis Veikatas** (Scarpia, 1938)[17], tenoras **Martinas Taras** (Pinkertonas, 1940)[18].

Skandinavijos šalių vokalinį meną Valstybės teatre reprezentavo Švedija. Diplomato Jurgio Savickio iniciatyva pirmieji į Stokholmą nuvyko mūsų solistai[19] – Karališkojoje operoje (*Kungliga Operan*) dainavo Kipras Petrauskas, Aleksas Kutkus, koncertus surengė Vincė Jonuškaitė ir Aleksandra Staškevičiūtė. Kitą sezoną (1932–1933 m.) Valstybės teatrą aplankė pirmoji Karališkosios operos solistė mecosopranas **Gertruda Pålsson-Wettergren** (1897–1991). Garsi švedų dainininkė gastroliavo „Metropolitan Opera“ (1935–1938), karališkajame „Covent Garden“ teatre, kituose Europos teatruose. Atliko itin ryškius Azucenos, Eboli, Amneris, Dalilos, Carmen, Marfos (Musorgskio opera „Chovanščina“) vaidmenis (Rootzén 2022: 183). Kauno operos scenoje 1932 m. Pålsson-Wettergren atliko Carmen ir Amneris vaidmenis[20]. Spektaklių recenzentai teigė, kad solistė paliko „neišdildomą“ įspūdį. Vaidybiniu požiūriu itin ryški buvo jos Carmen: „P. G. Pålsson-Wettergren yra pirmaeilė europietiško masto artistė. Retai mums tekdavo kur nors matyti tokio darnaus susiliejimo vokalės ir sceniškosios pusės“ (Gertrud Pålsson-Wettergren gastrolės 1932: 3).

Pålsson-Wettergren baigė Švedijos karališkąją konservatoriją, prof. Johano Oscaro Lejdströmo dainavimo klasę. Vėliau studijavo operos mokykloje pas Gillis Brattą ir jo buvusią mokinę Haldis Ingebjart, 1926 ir 1928 m. tobulinosi Londone. Dainavimo mokykla, kuriai priklausė solistė, turi gilias tradicijas. Profesoriaus Lejdströmo buvęs mokytojas, Karališkosios operos solistas (tenoras) Julius Güntheris (1818–1904) buvo vienas svarbiausių švedų vokalo mokyklos atstovų. Jis studijavo Paryžiuje (1846–1847) pas Manuelį García'ą jaunesnįjį ir bene pirmasis supažindino savo šalį su García'os mokykla. Pas Güntherį mokėsi daug įžymių dainininkų, tarp jų – baritonas ir pedagogas Johnas Forsellas, plačiai pagarsėjusių tenorų Jussi Björlingo ir Seto Svanholmo mokytojas. Vėliau vokalo pedagogikos tikslais Lejdströmas tobulinosi Paryžiaus konservatorijoje pas

15 Tiedeberg-Torkoff dainavo kartu su tenoru Martinu Taras, kuris atliko Pinkertono vaidmenį. Teatro direktoriaus Antano Juškos 1940 m. vasario 22 d. raštas Kultūros reikalų departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 128, l. 51.

16 Ida Aava-Loo dainavo su Kipru Petrausku (Hercogas), Antanu Sodeika (Rigoletto), Ipolitu Nauragiu (Sparafucile), Alodija Dičiūte (Maddalena) (Spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 99).

17 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 170 a. p.

18 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 138, l. 158 a. p.

19 Valstybės teatro direktoriaus Andriaus Olekos-Žilinsko 1932 m. sausio 21 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 111, l. 4.

20 Valstybės teatro direktoriaus Andriaus Olekos-Žilinsko 1932 m. rugsėjo 14 d. raštas švietimo ministrui dėl dainininkės Pålsson-Wettergren gastrolių. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 111, l. 136.

Saint-Yves Baxą, García'os jaunesniojo mokinį, Enrico Delle Sedie'ą ir kt. Pålsson-Wettergren privačiai konsultavosi pas Adelaidę Andrejevą von Skilondz, Švedijos karališkosios operos solistę, kuri buvo Sankt Peterburgo konservatorijos profesorės Natalijos Ireckajos mokinė. Ireckaja mokėsi dainavimo pas Henriette'ę Nissen-Saloman ir Pauline'ą Viardot – jos abi buvo García'os jaunesniojo mokinės, o Viardot mokėsi ir pas savo tėvą, įžymų tenorą Manuelį García'ą vyresnįjį. Pålsson-Wettergren vokalo genealogija rodo, kad garsiosios García'os šeimos pedagogikos tradicija jungia švedų ir lietuvių vokalo mokyklas – atsiskleidžia bendrumas su Kipru Petrausku, Juozu Babravičiumi, Vladislava Grigaitiene ir kitais lietuvių dainininkais. Pažymėtina ir tai, kad vienas iš Pålsson-Wettergren mokytojų – Gillis Brattas (1870–1925) – buvo ne tik vokalo pedagogas, bet ir gydytojas otorinolaringologas. Daug dėmesio jis skyrė vokalo fiziologinio tono problematikai.

1934 m. Radamėso ir Cavaradossi vaidmenis Valstybės teatre atliko Švedijos karališkosios operos solistas **Carlas Martinas Öhmanas** (1887–1967)[21]. Jis mokėsi Milane pas Jose Oxilia ir Enrico Quadri. Buvo ryškiausias XX a. trečiojo–ketvirtojo dešimtmečių švedų dainininkas, pripažintas vagneriškasis tenoras. Dainavo Niujorko „Metropolitan Opera", Berlyno, Paryžiaus, Vienos, Barselonos, Prahos ir kituose Europos teatruose. Buvo Švedijos karališkosios muzikos akademijos profesorius. Tarp jo mokinių – tarptautinį pripažinimą pelnę operos solistai: Nicolai Gedda, suomių bosas Martti Talvela ir tenoras Timo Mustakallio (Kutsch, Riemens 2003: 3418).

Öhmano spektakliai vyko gegužės pabaigoje ir pateko į patį Šaliapino gastrolių sūkurį. Anot Jakubėno, dėl to kiek sumažėjo žiūrovų, bet tai neturėjo poveikio pasirodymų meninei vertei. Kalbėdamas apie solisto balsą Jakubėnas teigė, kad jis yra „dramatinio atspalvio tenoras su stipriu, skambiu viršutiniu registru ir kiek blankesniu žemutiniu" (Jakubėnas 1994: 131). Jo dainavimo būdas, muzikinė frazuotė, vaidyba priskirtina italų mokyklai. Didesnį įspūdį solistas paliko atlikęs Cavaradossi vaidmenį. Abi arijas jam teko bisuoti. Vaidybiškai svečias taip pat buvo „įtikinantis ir įdomus" (ibid.).

Verdi operose dainavo du mažiau žinomi tenorai – 1929 m. iš Berlyno atvykęs **Stefanio Tulmanas** (atliko Alfredo partiją[22]) ir **Joachimas Steinas** (1939 m. atliko Hercogo vaidmenį)[23]. Įdomu, kad Steinas yra kilęs iš Rusnės, dainuoti mokėsi Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje pas Hermanną Weißenborną (tarp Weißenborno mokinių buvo baritonas Dietrichas Fischeris-Dieskau). Vokalo genealogijos ryšiai Weißenborną

21 Lietuvos pasiuntinybės Stokholme 1934 m. gegužės 4 d. raštas Kauno valstybės teatro direktoriui Vaclovui Kasakaičiui dėl C. M. Öhmano gastrolių. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 113, l. 113.

22 Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. sausio 31 d. raštas S. Tulmanui gastrolių klausimu. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 6.

23 Spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 97, l. 131 a. p.

sieja su García'os jaunesniojo mokykla. Tarp jo pedagogų buvo įžymus *Lied* atlikėjas Raimundas von zur Mühlenas, Julius Stockhauseno (taip pat įžymaus *Lied* atlikėjo) mokinys (abu jie mokėsi pas García'ą jaunesnjįį). Steinas dvejus metus dainavo Vokietijos teatruose, į Lietuvą sugrįžo atlikti karinės prievolės. Tuo metu keletą kartų koncertavo Valstybės radiofone ir pirmąsyk lietuvių kalba atliko Hercogo vaidmenį (Joachimas Steinas 1939: 5). Anot Jono Kardelio, „J. Steinas – muzikali asmenybė, turi gražaus, malonaus tembro lyrinį tenorą, kuris liejasi lygia, patvaria kantilena. Balsas plataus diapazono, lengvų aukštų tonų, gerai pastatytas" (Kardelis 1939: 7). Vis dėlto jis buvo jaunas dainininkas ir jam stigo sceninio pasiruošimo, o jo balsas buvo „perdėm lyrinis ir ne toks didelis, kaip atrodė iš radijo transliacijų" (ibid.).

Valstybės teatrą aplankė ryškūs baritonai. Ispanas **Celestino Sarobe** (1892–1952) atliko Rigoletto ir Figaro vaidmenis (1937)[24] ir paliko „kultūringą įspūdį" (Jakubėnas 1994: 254). Jis stažavosi pas *bel canto* meistrą Mattia Battistini[25]. Nuo 1939 m. Sarobe profesoriavo Barselonos „Conservatori del Liceu" (Kutsch, Riemens 2003: 4140).

Žydų kilmės baritonas **Vittorio (Chaimas) Weinbergas** (1896–1970) Valstybės teatre atliko Rigoletto partiją, dainavo Tonio Leoncavallo operoje „Pajacai" (1933)[26]. Vokalinį išsilavinimą Weinbergas įgijo Milano konservatorijoje pas Giuseppe Mandolini, įžymaus tenoro Giovanni Martinelli mokytoją. Dainavo Europoje, Pietų Amerikoje, Egipte. 1932–1939 m. vadovavo Jeruzalės, Tel Avivo ir Haifos dainavimo mokykloms bei Jeruzalės teatrui. Prieš Antrąjį pasaulinį karą jis išvyko į JAV (Kutsch, Riemens 2003: 4999–5000). Recenzuodamas Weinbergo gastroles, Jakubėnas pastebėjo vieną stiprų solisto bruožą – „nepalyginamą balso techniką. Jo dainavimas – grynai italų mokyklos, paremtas tono švelnumu, grakštumu. Ypač jo aukštas registras funkcionuoja nuostabiai lengvai: „pianissimo" filiravimai, kuriuos jis lengvai valdo, – nedaugelio dainininkų turtas" (Jakubėnas 1994: 394).

Kauno publika turėjo progos susipažinti su garsiais Čekijos nacionalinės operos („Národní divadlo") solistais – baritonu Zdeněku Otava ir bosu Vilemu Ziteku. **Zdeněkas Otava** (1902–1980) Valstybės teatre dainavo Onegino ir Scarpia'os partijas[27] (1936 m.), padariusias „tikrai menišką, stiprų įspūdį" (Jakubėnas 1994: 222). Nors Otavos balsas nebuvo išskirtinis, anot Jakubėno, „visame dainavime juntama kultūra ir muzikalumas, mokama balsą naudoti, suteikiant jam įvairių atspalvių, ekspresyviai frazuojant" (ibid.). Otava dainavimo mokėsi pas Bohumilą Benoni (tai pirmasis čekų dainininkas,

24 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 135, l. 167, 174.

25 Valstybės teatro režisierius Teofanas Pavlovskis, praeityje žinomas baritonas, Stanislavo Gabelio mokinys, taip pat stažavosi pas Battistini. Žinoma, kad pas Pavlovskį privačiai dainuoti mokėsi bosai Petras Oleka, Antanas Kučingis ir kiti mūsų dainininkai.

26 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 131, l. 223 a. p., 225 a. p.

27 Raštas Čekoslovakijos pasiuntinybei Kaune. 1936 m. lapkričio 26 d. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 252.

gavęs pasiūlymą dainuoti Niujorko „Metropolitan Opera“), vėliau – Italijoje. Tarp Otavos mokytojų buvo Riccardo Stracciari – žymus baritonas, Bolonijos konservatorijos profesoriaus Umberto Masetti mokinys. 1899–1919 m. Masetti dėstė Maskvos konservatorijoje ir pagrindė vieną ryškiausių vokalo pedagogikos krypčių. Su Masetti mokykla mus sieja kitas buvęs jo mokinys, Vilniaus muzikos mokyklos vokalo pedagogas Vasilijus Karmilovas. Pas jį dainuoti mokėsi Vladislava Grigaitienė, Antanas Norvaiša, Liudvika Skalskytė-Šukevičienė. Otava daugiau kaip keturiasdešimt metų (1929–1972) dainavo „Národní divadlo“, nuo 1941 m. dėstė dainavimą (Kutsch, Riemens 2003: 3474). Jis mokė vieną garsiausių pokario laikotarpio čekų dainininkų, baritoną Václavą Zíteką. Pažymėtina, kad lietuvių ir čekų vokalo mokyklą sieja ir kiti ryšiai – puikus lyrinis dramatinis sopranas, vėliau Lietuvos konservatorijos profesorė Aleksandra Staškevičiūtė dainavimo studijas baigė Prahos konservatorijoje pas prof. Doubravką Branbergerovą.

Dar vienas svečias iš tuometės Čekoslovakijos – **Vilemas Zitekas** (1890–1956), Valstybinės premijos laureatas, dainavęs Milano „La Scala“ ir kituose Italijos teatruose, Paryžiaus „Grand Opera“, Švedijos karališkojoje operoje, Maskvos Didžiajame teatre ir kitur. Valstybės teatre 1938 m. Zitekas atliko Méphistophélès ir Kecalo (Bedřicho Smetanos opera „Parduotoji nuotaka“) vaidmenis[28]. Geriausio „Národní divadlo“ boso vizitas įvyko po sėkmingos mūsų operos solistų Jonuškaitės, Dambrauskaitės, Staškevičiūtės, Kučingio ir Mažeikos viešnagės Prahoje[29]. Anonsuodamas Ziteko gastroles, dienraštis „Lietuvos žinios“ išspausdino solistą palankiai pristatančius užsienio spaudos atsiliepimus. Buvo teigiama, kad Zitekas priklauso Prahos teatrinės publikos favoritams. Jo balsas stiprus, lankstus, plataus diapazono, puikiai skamba visuose registruose, įspūdingi, sodrūs žemi boso garsai, „užburiantis“ *mezza voce*. Zitekas inteligentiškas, didelių dramatinių gebėjimų menininkas, pirmaeilis Wagnerio ir Mozarto dainininkas, mąslus, subtilus kamerinės muzikos atlikėjas (Žymus Prahos tautos teatro bosas Kaune 1938: 8). Kauno spaudoje pasirodė taip pat geras Kardelio vertinimas: „Ziteko sukurtasis Mefistas yra originalus su ryškiais savaimingumo bruožais. <…> Zitekas yra didelio masto artistas. Pabrėžtinas jo balso skalės platumas, balso skambumas, nors ir kiek per daug dengtomis aukštumomis“ (Kardelis 1938: 7).

1929 m. Kauną aplankė iškilus bulgarų tenoras, operos režisierius ir vokalo pedagogas **Petaras Raičevas** (1887–1960). Valstybės teatre jis atliko Hercogo, Germano,

28 Čekoslovakijos pasiuntinybės reikalų patikėtinio 1936 m. gruodžio 28 d. raštas Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento direktoriui Antanui Juškai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 274; Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1938 m. gegužės 7 d. raštas Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 135.

29 Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1938 m. kovo 29 d. raštas Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 103.

Don José ir Fausto vaidmenis[30]. Raičevas gavo išskirtinai puikų vokalo išsilavinimą: studijavo Sofijos konservatorijoje pas Ivaną Vulpe'ę – Camille Everardi ir Umberto Masetti mokinį, vieną iš bulgarų vokalo mokyklos pagrindėjų. Tarp Vulpe'ės mokinių buvo pasaulinio garso dainininkų ir pedagogų: Michailas Popovas, Christo Brambarovas, Elena Nicolai (Nikolova) ir kt. Vėliau Raičevas studijavo Maskvos konservatorijoje pas Masetti, paskui tobulinosi Neapolyje pas legendinį tenorą Fernando De Lucia (Kutsch, Riemens 2003: 3823). De Lucia – buvęs Beniamino Carelli mokinys. Aiškėja, kad Raičevą ir mūsų iškilius tenorus – Kiprą Petrauską, Juozą Babravičių, Aleksą Kutkų – sieja vokalo genealogijos ryšiai[31]. Vėliau tuos ryšius sustiprino buvę Petrausko ir Petro Olekos auklėtiniai – Virgilijus Noreika, stažavęsis Milane pas buvusį Fernando De Lucia mokinį Gennaro Barra'ą, ir Eduardas Kaniava, tobulinęsis Sofijoje pas Brambarovą.

Didžiausią Valstybės teatro gastrolininkų dalį sudarė rusų dainininkai. Daugelis jų buvo žymūs Rusijos imperijos teatrų solistai, po Spalio perversmo gyvenę emigracijoje ir įgiję tarptautinį pripažinimą, kaip antai bosas **Levas Sibiriakovas** (1869–1942), vėliau profesoriavęs Varšuvos konservatorijoje. Jis dainavo „La Scala" teatre diriguojant Arturo Toscanini ir kituose svarbiausiuose Italijos ir Europos teatruose. Kaune Sibiriakovas atliko Don Basilio (Rossini „Sevilijos kirpėjas", 1927), Kardinolo (Jacqueso François-Fromentalio Halévy „Žydė", 1927), Méphistophélès (Gounod „Faustas", 1927 ir 1933) vaidmenis[32]. 1934 m. svarstyta pakviesti Sibiriakovą dėstyti dainavimo Kauno konservatorijoje[33] – jis buvo puikiai įvaldęs *bel canto* meną – studijavo Italijoje.

Bosas **Grigorijus (Gregore) Melnikas** (1882–1968) tobulinosi Italijoje, buvo Milano „La Scala" solistas (1921–1943), gastroliavo Europoje, Pietų Amerikoje, nuo 1943 m. dėstė Bukarešto konservatorijoje (Kutsch, Riemens 2003: 3065). Tarp jo mokinių – garsus baritonas Ladislau Konya. Valstybės teatre 1938 m. Melnikas atliko Méphistophélès ir Kardinolo vaidmenis[34].

Dmitrijus Smirnovas (1882–1944) – Maskvos Didžiojo teatro ir Sankt Peterburgo Marijos teatro pagrindinis tenoras. Valstybės teatre 1926 m. jis atliko Hercogo (Verdi „Rigoletto") ir Roméo (Gounod „Roméo ir Juliette") vaidmenis[35]. Vokalo genealoginiai

30 Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. balandžio 27 d. raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 47; Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 1 ir 6 d. raštai švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 50–51, 53.

31 Plačiau žr.: Vainauskienė, T. Camillo Everardi dainavimo mokykla Lietuvoje: principai ir archetipai, sklaida, paralelės. *Menotyra*, 2014, t. 21, Nr. 3, p. 228–242.

32 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 132, l. 43 a. p.

33 Kauno konservatorijos 1934 m. gruodžio 4 d. raštas Nr. 720 Švietimo ministerijos III departamento direktoriui. Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA), f. 391, ap. 4, b. 1081, l. 15.

34 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 242 a. p., 249 a. p.

35 Valstybės teatro direktoriaus Liudo Giros susirašinėjimas su Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėju ir Vidaus reikalų ministerija Smirnovo gastrolių klausimu. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 4, 5, 7, 13.

ryšiai jį jungia su García jaunesniuoju ir Francesco Lamperti. Vienas iš Smirnovo mokytojų – iškilus tenoras Aleksandras Dodonovas – buvo minėtų vokalo pedagogų mokinys.

Georgijus Pozemkovskis (1890–1958) – tenoras, Sankt Peterburgo Marijos teatro solistas, pirmasis Žvejo vaidmens atlikėjas Igorio Stravinskio operos „Lakštingala" rusiškoje premjeroje (1918). Būdamas emigracijoje dainavo Europos teatruose, įskaitant Milano „La Scala", dalyvavo Eliziejaus laukų teatre veikusios Paryžiaus rusų operos („Opéra Russe à Paris") spektakliuose, gastroliavo Šiaurės ir Pietų Amerikoje, dėstė rusų emigrantų įsteigtoje konservatorijoje („Conservatoire Russe de Paris") (Kutsch, Riemens 2003: 3749).

1924 m. gastrolių į Kauną Pozemkovskis atvyko kartu su **Marija Kuznecova** (Maria Kousnezoff-Massenet, 1880–1966), Paryžiaus rusų operos steigėja, balerina ir operos soliste, žymaus baritono Joakimo Tartakovo, besimokiusio pas Everardi, ir Natalijos Ireckajos mokine. Kuznecova dainavo svarbiausiuose Paryžiaus, Londono, Briuselio, Stokholmo, Kopenhagos teatruose, Niujorke, Čikagoje, Pietų Amerikoje, Japonijoje (Petrova 2013: 29). Kauno scenoje garsūs solistai atliko Pinkertono ir Cio-Cio-San vaidmenis (Puccini „Madama Butterfly") (Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1992: 19). Kuznecova darkart lankėsi Kaune 1929 m. – atliko Floria'os Tosca'os ir Violetta'os vaidmenis[36].

1934 m., savo karjeros saulėlydyje, Kauną du kartus aplankė įžymusis bosas **Fiodoras Šaliapinas** (1873–1938). Su Kipru Petrausku jį siejo ne tik ilgametė bičiulystė, bendros meninės vertybės, bet ir vokalinės giminystės ryšiai. Petrausko mokytojas Stanislavas Gabelis ir Šaliapino mokytojas Dmitrijus Usatovas buvo Everardi mokiniai. Valstybės teatre didis artistas atliko Méphistophélès (gegužės 23 ir 25 d.) (Spektaklio anonsas 1934: 8) ir Boriso Godunovo (gruodžio 5 d.)[37] vaidmenis ir surengė koncertą (gegužės 20 d.) (Koncerto anonsas. *Lietuvos žinios* 1934: 6; *Lietuvos aidas* 1934: 7). Koncertą organizavo impresarijus Hermanas Zacharinas[38]. Išliko fotografija, kurioje Šaliapinas įamžintas drauge su lietuvių dainininkais, istorinio Gounod operos „Faustas" spektaklio dalyviais[39]. Už Méphistophélès

36 Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 17 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 58.

37 Vaidmenis atliko: Fiodoras – Jadvyga Vencevičaitė, Ksenija – Antanina Dambrauskaitė, Auklė – Alodija Dičiūtė, Šuiskis – Jonas Byra, Ščelkalovas – Juozas Mažeika, Pimenas – Stasys Sodeika, Grigorijus Otrepjevas – Aleksas Kutkus, Marina Mnišek – Vincė Jonuškaitė, Varlamas – Antanas Kučingis, Rangoni – Chaimas Šulginas, Misailas – Stasys Dautartas, Smuklininkė – Vincė Jonuškaitė, Jurodivas – Stasys Santvaras. Kitus vaidmenis atliko Vladas Puškorius, Juozas Katelė, Kostas Orantas. Dirigavo Mykolas Bukša (Spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 86, l. 55).

38 Valstybės teatro direktoriaus susirašinėjimas su Kauno miesto ir apskrities policijos vadu. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 56, 58.

39 Fausto vaidmenį atliko Kipras Petrauskas, Marguerite'os – Aleksandra Staškevičiūtė, Valentino – Juozas Mažeika, Siébelio – Jadvyga Vencevičaitė, Marthe'os – Alodija Dičiūtė.

vaidmens atlikimą Šaliapinas gavo didžiausią Valstybės teatro užsienio solistui sulygtą honorarą – 70% bruto visų pirmojo spektaklio pajamų ir 65% antrojo spektaklio pajamų[40]. Bilietai kainavo nuo 5 iki 25 litų (įprastinės operos spektaklių bilietų kainos buvo 1–6 Lt, išskyrus tų, kuriuose dainavo Kipras Petrauskas). Pasirūpinta, kad Šaliapiną galėtų išgirsti studentai ir mažiau pasiturintys asmenys, todėl buvo parduodami bilietai stovintiems – po 50 bilietų antrajame (8 Lt) ir trečiajame (5 Lt) aukštuose[41]. „Šaliapino gastrolės „Fauste" praėjo su tikros meno šventės ženklu. Sausakimšas teatras; visur kažkokia įtempta, iškilminga nuotaika" – taip spektaklio recenziją pradėjo Vladas Jakubėnas (Jakubėnas 1994: 131). Kai kurie Šaliapino gerbėjai nutarė neatvykti į spektaklį ir koncertą, prieš tai surengtą Valstybės teatre, nes bijojo nusivilti. Užtat kiti veržėsi dar kartą išgirsti genialųjį artistą. Jakubėnas rašė: „Kas jo nematė „jaunais" laikais, tas negali spręsti, kiek nukentėjo nuo amžiaus jo balsas; tačiau ir dabar esamo su kaupu „užtenka". Nepaprastai minkštas „bel canto", laisvas visų registrų valdymas ir, nors labai retai ir atsargiai vartojamas, dar galingas „fortissimo": viso to neturi daugelis dar „jaunų" dainininkų. Tačiau pats Šaliapino svarbumas – genialumu dvelkianti vaidyba. Nuostabi čia jo spalvų skalė: ir komiškai ironiškas, ir tragiškai šiurpulingas (bažnyčios scenoje); didžiai ekspresyvus, tačiau nešaržuojantis; susilaikantis, ekonomiškas, tačiau laisvas. Taip pat mažai grimuotas ir kartu be galo įvairios mimikos. Nereikalinga būtų minėti, kad abi garsiosios arijos buvo tikri šedevrai ir, triukšmingai publikai reikalaujant, buvo kartojamos" (Jakubėnas 1994: 132).

Pasirodo, Šaliapinas ne tik dainavo, bet ir režisavo; anot Jakubėno, jo dvasia jautėsi ir už dirigento pulto. Atsirado daug naujų, labai vykusių mizanscenų ir režisūrinių smulkmenų, kurios „privalėtų palikti kaip pastovus įnašas šioje operoje. <…> išimtinis, nuostabus spektaklis. Galinga svečio asmenybė neišsikišo, kaip kad kartais būna, iš kitų, bet priešingai – suteikė visiems kažkokį vieningą spektaklio ritmą, padarė iš viso vaidinimo vieną, vieningą kūrinį" (Jakubėnas 1994: 131–132). Per gastroles Kaune buvo demonstruojamas 1933 m. Georgo Wilhelmo Pabsto sukurtas filmas „Don Quixote" pagal Miguelio de Cervanteso „Don Kichotą" (*Lietuvos žinios* 1934: 8), kuriame pagrindinį vaidmenį atliko Šaliapinas. Jis įspūdingai interpretavo specialiai šiam filmui Jacqueso Iberto sukurtas dainas „Chansons de Don Quichotte". Gegužės 27 d. Šaliapinas išvyko į Prahą[42].

40 Valstybės teatro direktoriaus Vaclovo Kasakaičio 1934 m. spalio 29 d. raštas Švietimo ministerijos III departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 113, l. 271.

41 Valstybės teatro direktoriaus Vaclovo Kasakaičio 1934 m. gegužės 22 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 113, l. 125, 125 a. p.

42 Į geležinkelio stotį Šaliapiną palydėjo gausus būrys gerbėjų, kolegų, bičiulių. Tarp jų buvo Kipras Petrauskas ir Valstybės teatro direktorius Vaclovas Kasakaitis. Tą pačią dieną, lydimas K. Petrausko, F. Šaliapinas apsilankė prezidentūroje. Ten Respublikos prezidentas Antanas Smetona įžymiajam

Valstybės teatre dainavo **Aleksandras Aleksejevas** (1895–1939), lyrinis tenoras, Maskvos Didžiojo teatro solistas, buvęs Nikolajaus Millerio mokinys (pas Millerį mokėsi ir Petras Oleka). Jis atliko Alfredo Germonto ir Hercogo (1929)[43], Fausto ir Rodolfo (1936) vaidmenis[44], surengė koncertą[45]. Po „Bohemos" spektaklio Jakubėnas rašė: „šį kartą ypač ryškiai pajautėme gilų, inteligentišką ir kultūringą menininką. Kiekvienas žodis skambėjo aiškiai ir buvo prasmingas, ekspresyvus. Dainavimas muzikalus ir nuoširdus <…>" (Jakubėnas 1994: 203). Solisto balsas „skambėjo pilniau, buvo ir laisvai, skambiai paimtas aukštutinis „do"; pats tembras, kad ir neturįs daug metalo, kupinas lyrizmo gražiai tiko šiai rolei" (ibid.).

Iš Latvijos atvyko buvęs Marijos teatro solistas, dramatinis tenoras **Jevgenijus Tretjakovas** (1888–1967). Jis atliko Germano (1926), Radamèso (1928–1929), Canio ir Turiddu (1928 m. rudenį atnaujinto pastatymo premjeroje) partijas (Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1992: 23, 32, 35). 1931 m. emigravo į Prancūziją.

Kaune lankėsi baritonas **Georgijus Jurenevas** (1891–1963), ilgametis Paryžiaus rusų operos solistas, gastroliavęs Europoje ir Pietų Amerikoje, vėliau Briuselyje dėstė dainavimą. Valstybės teatre jis ypač sėkmingai atliko Boriso Godunovo, taip pat Igorio (Aleksandro Borodino opera „Kunigaikštis Igoris") ir Amonasro (Verdi „Aida") vaidmenis (1937)[46]. 1938 m. iš Paryžiaus, to meto rusų išeivijos kultūros centro, atvyko ir baritonas **Georgijus (Georgas) Dubrovskis**[47]. Užsienyje jis buvo siejamas su Fiodoru Šaliapinu. Teigiama, kad genialaus boso įtaka Dubrovskiui, ypač jo Boriso Godunovo personažui, buvo labai ryški. Šiuo vaidmeniu solistas prisistatė Kauno publikai. Anot Jakubėno, Boriso Godunovo interpretacija liudijo Dubrovskį esant „taurų, aukštos vertės menininką" (Jakubėnas 1994: 1186). Solisto talentą pastebėjo ir kiti recenzentai. Antai Kardelis rašė, kad „G. Dubrovskis – „Dievo duota artistinė figūra" <…>, jo vaizduojamas Borisas visais atžvilgiais vaizdus, stiprus, įspūdingas" (Kardelis 1938: 6). Buvo anonsuoti trys solisto gastroliniai spektakliai, kuriuose jis turėjo atlikti Boriso Godunovo, Rigoletto ir Onegino vaidmenis (*Lietuvos žinios* 1938: 8). Gastrolės buvo pratęstos. Dubrovskis pasirodė antrajame „Boriso Godunovo" spektaklyje, taip pat atliko Scarpia'os ir Méphistophélès vaidmenis[48].

solistui įteikė Gedimino I laipsnio ordiną (Vakar išvyko Feodoras Šaliapinas. Jį palydėjo didelė žmonių minia. *Lietuvos žinios*, 1934 m. gegužės 28 d., Nr. 119 (4505), p. 7).

43 Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 29 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 62, 64.

44 Spektaklių programos. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 146, 147.

45 Aleksandro Aleksejevo 1936 m. birželio 15 d. koncerto programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 92, l. 1.

46 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 135, l. 191, 194, 201.

47 Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1938 m. balandžio 9 d. raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 116.

48 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 228 a. p., 230, 232, 235, 251 a. p., 255 a. p.

1936 m., savo kaip artistės karjeros pradžioje, dar kildama į šlovės zenitą Valstybės teatre Carmen partiją dainavo Maskvos Didžiojo teatro solistė mecosopranas **Marija Maksakova** (1902–1974). Ji atliko du spektaklius ir sulaukė itin didelio susidomėjimo[49]. Tą patį vaidmenį dar kartą su Kipru Petrausku (Don José) ir dirigentu Mykolu Bukša Maksakova atliko Vilniuje 1954 m., baigdama sceninę karjerą. Solistė garsėjo ryškia rusų kompozitorių (pirmiausia – Musorgskio) operų personažų ir Bizet „Carmen" pagrindinio vaidmens interpretacija.

1935 m. Kauno operos scenoje pasirodė pirmoji italų solistė, lyrinis koloratūrinis sopranas **Anna-Maria Guglielmetti** (1896–1982). Ji dainavo Violetta'os ir Rosina'os partijas kartu su Almavivos partiją atlikusiu Juozu Babravičiumi[50]. Guglielmetti buvo Giuseppina'os Finzi-Magrini mokinė. Išlikę jos balso įrašai liudija puikų koloratūrinio dainavimo meną.

Valstybės teatre pasirodė ir kiti italų dainininkai, tarp jų – dramatinis tenoras **Giovannis Breviario** (1891–1982) ir sopranas **Clara Jacobo** (1898–1966). Breviario studijavo Milane pas Vittore Baccanelli, Dante Lari, tobulinosi pas Giovanni Fratini. Dainavo svarbiausiuose Italijos teatruose, Egipte. Pasižymėjo balso skambesio heroika. Itin ryškus buvo jo sukurtas Pollione personažas Vincenzo Bellinio operoje „Norma". Breviario buvo labai populiarus Nyderlanduose (ten dainavo 1927–1934 m.). Baigęs solisto karjerą jis dėstė dainavimą Johanesburgo konservatorijoje (Pietų Afrikos Respublika) (Kutsch, Riemens 2003: 588). Valstybės teatre Breviario atliko Manrico, Canio ir kartu su Clara Jacobo pagrindinius vaidmenis Verdi operoje „Aida" (1939)[51]. Jacobo bemaž dešimt metų (1928–1937) su trumpomis pertraukomis dainavo dramatinio soprano partijas Niujorko „Metropolitan Opera", Europos teatruose, tarp jų Milano „La Scala", kur itin sėkmingai atliko Turandot ir Lady Macbeth vaidmenis (Kutsch, Riemens 2003: 2212).

Valstybės teatre dainavo ir tenoras, vokalo pedagogas **Norberto Ardelli** (Norbert Adler, 1902–1971). Jis mokėsi gimtojoje Lenkijoje, vėliau buvo įžymaus italų baritono Pasquale Amato mokinys. Amato atstovavo išskirtinei dainavimo mokyklai: mokėsi pas Beniaminą Carelli, Emmos Carelli, Gianninos Arangi-Lombardi, Francesco Maria Bonini, Fernando De Lucia ir daugelio kitų garsių dainininkų mokytoją, ir Vincenzo Lombardi, mokiusį Enrico Caruso ir Antonio Scotti. Ardelli buvo Vienos valstybinės operos solistas, dainavo ir kituose Europos teatruose, o nuo 1939 m. – Jungtinėse Amerikos Valstijose (Kutsch, Riemens 2003: 140–141). Gastrolių į Lietuvą jis atvyko kaip „La Scala" solistas. Valstybės teatre atliko Radamėso, Alfredo, Rodolfo, Almavivos, Hercogo,

49 Operos spektaklių programos. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 93, 94.
50 Operos spektaklių programos. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 86, l. 175.
51 LLMA, f. 101, ap. 1, b. 137, l. 195 a. p., 199, 202.

Cavaradossi (1936) vaidmenis[52]. Jakubėnas rašė: „Svečias Ardellis (Radames) – graži, turtinga vokalinė jėga. Balsas malonus, jauno tembro, labiau dramatinis negu lyrinis. Stiprios, skambios viršutinės gaidos, nešančios ansamblinėse vietose per visą orkestro ir choro tutti; gražus, nors kiek retokai vartojamas „piano". Aiški dikcija, dainavimas temperamentingas, gyvas. Svečio vaidyba laikosi italų mokyklos tradicijų, kiek trafaretiška, tačiau turi įspūdingumo ir dramatinių momentų" (Jakubėnas 1994: 200).

Norą dainuoti Valstybės teatre buvo pareiškę du pasaulinio garso italų baritonai – Tittas Ruffo (1877–1953) ir Benvenuto Francis (1891–1985). Gastrolės buvo suplanuotos 1933 m. balandžio ir gegužės mėnesiais, artistai turėjo atlikti po du spektaklius, už kuriuos buvo sulygtas kaip tokio lygio dainininkams labai kuklus honoraras (bruto 50% pajamų)[53]. Nors buvo gauta teigiama švietimo ministro rezoliucija, gastrolės neįvyko. Valstybės teatro publika neišgirdo ir kitų žymių dainininkų, kaip antai prancūzų tenoro Georges Thillio[54], japonų tenoro Yoshie Fujiwara'os[55], rusų išeivijos atstovo, buvusio Maskvos didžiojo teatro solisto baritono Georgijaus Baklanovo[56], italų lyrinio koloratūrinio soprano Lina'os Pagliughi[57], austrų soprano Anny Konetzni[58], škotų tenoro Josepho Hislopo[59], taip pat Amerikos lietuvių dainininkės Polyna'os Stoska'os (Apolonijos Stoškutės)[60], ryškaus Francis Poulenco dainų atlikėjo baritono Pierre'o Louiso Bernaco[61] ir kitų.

52 Spektaklių programos. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 138–141, 143, 145.

53 Valstybės teatro direktoriaus A. Olekos-Žilinsko 1933 m. kovo 31 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 112, l. 43, 43 a. p., l. 47, 47 a. p.

54 Lietuvos pasiuntinybės Prancūzijoje patarėjo Lado Natkevičiaus raštas Užsienio reikalų ministerijos Spaudos biuro viršininkui Antanui Trimakui. 1936 m. spalio 14 d., Paryžius. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 196; URM Spaudos biuro viršininkės Magdalenos Avietėnaitės raštas Valstybės teatro direktoriui Viktorui Žadeikai. 1936 m. spalio 21 d. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 205.

55 Gerhardo Kohlerio agentūros 1937 m. balandžio 14 d. raštas Kauno valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 99.

56 Berlyno Otto Mertens teatro agentūros 1929 m. balandžio 11 d. raštas Kauno valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 35.

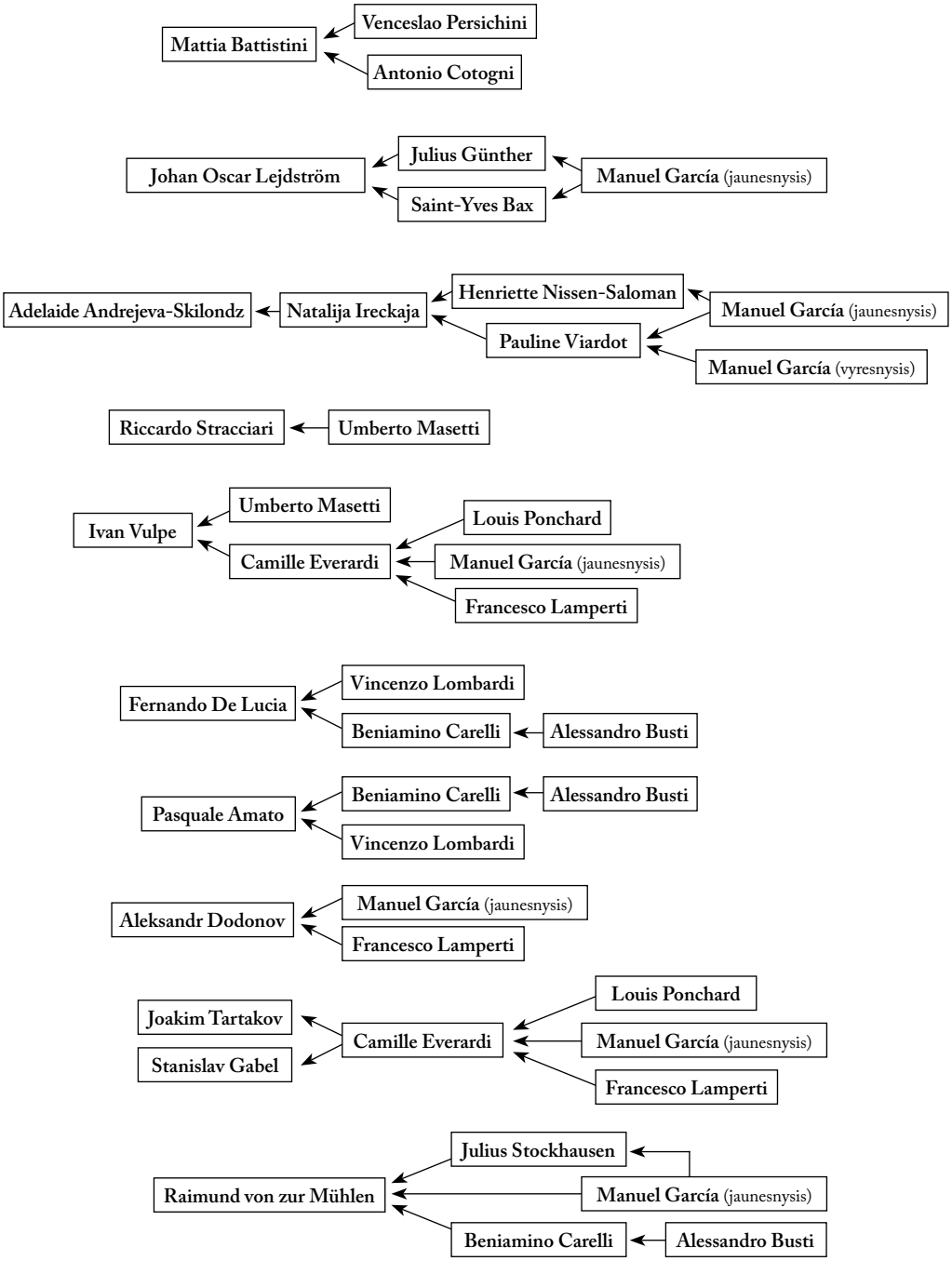
57 Beniamino Levito 1935 m. kovo 14 d. raštas Kauno valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 43.

58 Karlo Starka'os teatro agentūros 1938 m. sausio 28 d. raštas Kauno Valstybės teatro direktoriui dėl Vienos valstybinės operos ir Niujorko „Metropolitan Opera" solistės Anny Konetzni gastrolių. LLMA, f.101, ap.1, b.125, l.24.

59 Valstybės teatro direktoriaus Andriaus Olekos-Žilinsko 1932 m. lapkričio 30 d. raštas švietimo ministrui tenoro Josepho Hislopo gastrolių reikalu. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 111, l. 172.

60 Berlyno valstybinės operos 1940 m. vasario 13 d. raštas Valstybės teatro direktoriui dėl Polyna'os Stoska'os gastrolių. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 128, l. 44, 45; Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento 1940 m. vasario 28 d. raštas Kauno valstybės teatrui su teigiamu sprendimu. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 128, l. 63.

61 Pierre'o Bernaco reklaminis lankstinukas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 72–73.



Schema. Svarbiausios užsienio operos solistų vokalo mokyklų genealoginės linijos

Apibendrinimas

Gastrolių planavimą ir jų gausą lėmė tuometės teatro galimybės ir poreikiai. Gerėjant teatro materialinei padėčiai, augant kolektyvui, jo profesiniam lygiui, gausėjant repertuarui, dažnesni tapo ir užsienio solistų vizitai.

Užsienio solistų įgytas išsilavinimas, kūrybinės biografijos faktai, gastrolių Valstybės teatre recenzijos liudija jų aukšto lygio profesionalumą. Vertindami solistų pasirodymus, recenzentai dažnai pabrėždavo kultūringą dainavimą, gerai (arba puikiai) suformuotus ir išlavintus balsus, vokalinę techniką, ekspresyvią frazuotę, gebėjimą valdyti garso dinamiką (ir aukštųjų garsų filiravimo meną), balsu atskleisti personažo charakterio savybes, visą jausmų skalę, organiškai apjungti vokalinę ir sceninę raišką ir t. t. Dažnai atlikėjų menas buvo apibūdinamas superlatyvais. Reikėtų pažymėti, kad didelė dalis Valstybės teatre gastroliavusių dainininkų vėliau tapo gerais vokalo pedagogais.

Tarp užsienio solistų aukščiausio lygio tarptautinės klasės meistrų buvo nedaug. Kauno teatrą jie dažniausiai aplankydavo dar tik kildami į pasaulinės šlovės zenitą arba kūrybinės veiklos pabaigoje, kaip, pavyzdžiui, Fiodoras Šaliapinas.

Nagrinėjant užsienio solistų atstovautą mokyklą, išsigrynina akademinio vokalinio meno raidai svarbios genealogijos linijos (žr. schemą). Ypač ryškios M. Garcia'os jaunesniojo vokalo mokyklos tradicijos.

Aiškėja bendri lietuvių vokalo mokyklos kilmės ryšiai su čekų, latvių, lenkų, ispanų, švedų dainininkų atstovautomis mokyklomis. Su rusų (Fiodoras Šaliapinas, Dmitrijus Smirnovas, Marija Kuznecova ir kt.), bulgarų (Petar Raičev), švedų (Gertrud Pålsen-Wattergren) dainininkais lietuvius siejo identiškos vokalo mokyklų ištakos.

Užsienio operos solistų gastrolių reikšmę galima vertinti keleriopai. Pirmiausia reikėtų išskirti tarpkultūrinių ryšių ir publikos kultūrinės edukacijos svarbą. Antra – užsienio dainininkai skleidė žinią apie Valstybės teatrą. Tai galėjo pasitarnauti formuojant glaudesnius ryšius tarp teatrų, planuojant ne tik užsienio dainininkų gastroles, bet ir mūsų operos solistų vizitus svetur. Trečia – užsienio solistų pasirodymai buvo svarbios vokalinio ir sceninio meistriškumo pamokos profesionalams ir ypač būsimiems operos solistams, Kauno muzikos mokyklos, vėliau – Kauno konservatorijos dainavimo klasių mokiniams. Ketvirta – gastrolės teatrui buvo naudingos finansiškai. Nepaisant didesnių bilietų kainų, gastrolinius spektaklius publika noriai lankė, bilietai buvo išperkami. Pabodus rutininiams repertuariniams spektakliams, sezono pabaigoje, ypač kai gastrolių išvykdavo Kipras Petrauskas, užsienio operos solistai Valstybės teatrui buvo labai reikalingi.

Įteikta 2022 11 17
Priimta 2022 12 09

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Bruveris, J. Operos pakilimo metai. *Lietuvių teatro istorija.* I knyga. 1929–1935. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 2000, p. 332–380.

Bruveris, J. Opera. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga: *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Sudarytojas ir ats. redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 117–157.

Gertrud Pålsson-Wettergren gastrolės. *7 meno dienos*, 1932 spalio 24 d., Nr. 86, p. 3.

Joachimas Steinas. *Lietuvos žinios*, 1939 m. vasario 25 d., Nr. 46 (5911), p. 5.

J. K. [Jonas Kardelis]. Georgas Dubrovskis – Borisas Godunovas. *Lietuvos žinios*, 1938 m. gegužės 4 d., Nr. 99, p. 6.

Kardelis, J. Klaipėdietis solistas operoje. *Lietuvos žinios*, 1939 m. kovo 1 d., Nr. 49 (5914), p. 7.

Kardelis, J. „Faustas“ su Ziteku. *Lietuvos žinios*, 1938 m. balandžio 29 d., Nr. 95 (5661), p. 7.

Kutsch, K. J., Riemens, L. *Großes Sängerläxikon.* t. 1–7. München: K. G. Saur Verlag, 2003.

Mūsų operos solistų ansamblio gastrolės Rygoje. *7 meno dienos*, 1930 m. lapkričio 21 d., Nr. 60, p. 19–20.

Nikolajs Vasiljevs. Prieiga per internetą: <http://www.historicaltenors.net/baltic/vasiljevs.html> [žiūrėta 2022 08 04].

Rootzén, K. Pålson-Wettergren, Gertrud. *Svenska män och kvinnor: biografisk uppslagsbok*, t. 6. 2022, p. 183. Prieiga per internetą: <http://runeberg.org/smok/6/0207.html> [žiūrėta 2022 06 11].

Šaliapino koncerto anonsas. *Lietuvos žinios*, 1934 m. gegužės 18 d., Nr. 112 (4498), p. 6.

Šaliapino koncerto anonsas. *Lietuvos aidas*, 1934 m. gegužės 18 d., Nr. 112 (2079), p. 7.

Šaliapino spektaklio anonsas. *Lietuvos žinios*, 1934 m. gegužės 24 d., Nr. 116 (4502), p. 8.

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

V. [Valstybės] Teatre. *Lietuvos žinios*, 1938 m. balandžio 29 d., Nr. 95, p. 8.

Valstybės teatras [„Aidos“ spektaklio anonsas]. *Lietuvos žinios*, 1936 m. sausio 18 d., p. 9.

Valstybės teatras. Architektūra. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/valstybes-teatras/> [žiūrėta 2022 08 04].

Vladas Jakubėnas. Straipsniai ir recenzijos. I–II knygos. Sudarytoja L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1994.

Zelmenis, G. Helēna Cinka-Berzinska. Nacionālā enciklopēdija. 2022. Prieiga per internetą: <https://enciklopedija.lv/skirklis/118477-Hel%C4%93na-Cinka-Berzinska> [2022 08 04].

Zelmenis, G. Jānis Ādolfs Kaktiņš. Nacionālā enciklopēdija. 2022. Prieiga per internetą: <https://enciklopedija.lv/skirklis/55834-J%C4%81nis-%C4%80dolfs-Kakti%C5%86%C5%A1> [žiūrėta 2022 06 02].

Zelmenis, G. Milda Brehmane-Štengele. Nacionālā enciklopēdija. 2022. Prieiga per internetą: <https://enciklopedija.lv/skirklis/55671-Milda-Brehmane-%C5%A0tengele> [2022 08 04].

Zelmenis, G. Jānis Niedra. Nacionālā enciklopēdija. 2022. Prieiga per internetą: <https://enciklopedija.lv/skirklis/100181-J%C4%81nis-Niedra> [žiūrėta 2022 08 04].

Zelmenis, G. Mariss Vētra. Nacionālā enciklopēdija. 2022. Prieiga per internetą: <https://enciklopedija.lv/skirklis/62370-Mariss-V%C4%93tra> [žiūrėta 2022 08 04].

Žymus Prahos tautos teatro bosas Kaune. *Lietuvos žinios*, 1938 m. balandžio 27 d., Nr. 93 (5659), p. 8.

Петрова, А. „Русская опера“ на парижской сцене. *Opera musicologica*, No. 3 (17), 2013, c. 21–43.

ARCHYVINIAI ŠALTINIAI*
Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA), f. 391, ap. 4, b. 1081.
Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA):
- Operos spektaklių programos. F. 101, ap. 1, b. 86, 90, 97.
- Valstybės teatro koncertų programos. F. 101, ap. 1, b. 92.
- Valstybės teatro direkcijos susirašinėjimas užsienio artistų gastrolių ir bendradarbiavimo reikalais. F. 101, ap. 1, b. 103, 104, 105, 108, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 119, 125, 128.
- Valstybės teatras. Operos darbo dienynai. F. 101, ap. 1, b. 131, 132, 135, 136, 137, 138.
- E. Vittingo asmens byla. F. 84, ap. 4, b. 76.

* Konkrečius dokumentus žr. išnašose.

Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools

SUMMARY. The article examines an important, almost unexplored field of activity of the Kaunas State Theatre. It is based on archival documents, literature, reviews of performances and other relevant sources of information. The article consists of two parts, the first part of which is published in this issue of *Ars et Praxis*. During the two decades of activity of the Kaunas State Theatre (from 1920 to 1940), 55 soloists from European countries, the Philippines, Japan and the United States of America sang in opera performances. Among them was the legendary operatic bass Feodor Chaliapin. From the very beginning, the national opera theatres of Lithuania and Latvia engaged in developing close relations. In 1924, the prominent Latvian baritone Jānis Ādolfs Kaktiņš was the first to be invited to Kaunas. Later, these theatres constantly exchanged not only soloists, but also ensembles of soloists. The education received by the soloists, facts featured in their creative biographies and the reviews made after their tours at the State Theatre testify to their high level of professionalism. Examination of the education acquired by foreign soloists reveals the existence of continuity along particular genealogical lines, which are important for the development of European vocal art, arising from the schools of the Garcías (father and son), Francesco Lamperti, Beniamino Carelli and Umberto Masetti. Common genealogical lines and identical origins with the Lithuanian vocal school become apparent.

KEYWORDS:
Kaunas State Theatre, foreign opera soloists, genealogical connections of vocal schools, Jānis Ādolfs Kaktiņš, Milda Brehmane-Štengele, Mariss Vētra, Jānis Niedra, Eugene Witting, Gertrud Pålsson-Wettergren, Carl Martin Öhman, Zdeněk Otava, Vilem Zitek, Petar Raičev, Celestino Sarobe, Vittorio Weinberg, Lev Sibiriakov, Dmitry Smirnov, Geory Pozemkovsky, Feodor Chaliapin, Grigory Melnik, Marija Kuznetsova, Marija Maksakova, Giovanni Breviario, Norberto Ardelli, Clara Jacobo.

ISSN 2351-4744

Jonas VILIMAS
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Liturginiai giesmynai kaip miesto bažnytinės muzikos situacijos atspindys

ANOTACIJA. Liturginiai giesmynai pirmiausia skirti naudoti liturgijoje, t. y. giedoti reikiamas liturgines giesmes konkrečiose liturginėse apeigose. Tačiau juose be pačių giesmių dar surašomos ir rubrikos (nors jų paprastai būna gerokai mažiau negu kitose liturginėse knygose, pavyzdžiui, mišioluose ar brevijoriuose), kurios nurodo, kas kam skirta. Be to, ypač rankraštiniuose giesmynuose galima rasti ir kitokių įrašų, atspindinčių įvairius istorinius įvykius ar konkrečiai vietovei, miestui reikšmingas datas. Kai kurie tokių įrašų gali koreguoti ir nusistovėjusias istorines žinias. Tad liturginiai giesmynai kartu su kitais liturginiais, normatyviniais ir diplomatiniais šaltiniais yra svarbūs ne tik muzikos istorijos, bet ir apskritai bendrosios bei kultūros istorijos šaltiniai, galintys suteikti papildomų žinių ir apie konkrečias vietoves.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: liturgija, liturginiai giesmynai, grigališkasis choralas, bažnytinė muzika.

Šį straipsnį, tiksliau, kai kuriuos pastebėjimus, norėčiau pradėti nuo citatos iš XVII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (LDK) bažnytinės diplomatikos šaltinių – garsaus lietuvių Bažnyčios istoriko Pauliaus Rabikausko parengto LDK vyskupijų pranešimų Romai dvitomio *Relationes status dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae* antrojo tomo. Kalbama apie Smolensko lotyniškųjų apeigų vyskupiją ir jos ganytojo 1645 m. rašytą „reliaciją“, t. y. vyskupo pranešimą Romai. Tai – pranešimo II priedo, skirto apeigoms, vykstančioms Smolensko (prisimintina, kad tuo metu tai buvo LDK miestas) katalikų katedroje, aprašyti, ištrauka:

> Matutina diebus domincis de festis duplicibus inchoantur hora tertia post mediam noctem; ipse Episcopus, quando est praesens, debet prodire ex sachristia pontificaliter indutus cum canonicis et aliis clericis ipseque stans ante altare, id est ante gradus altaris, in medio incipit Matutinum dicens: „Domine, labia mea aperies“, et totum invitatorium stans cum canonicis et clericis decantat, respondente musica in choro cum organis et variis instrumentis, cum tubis, cum fidibus, cum stort et cornu ac simul vocaliter (quae musica impensis Episcopi sustentatur ad inducendum populum, maxime schimaticos et haereticos, qui si non orandi, saltem mirandi causa conveniunt), usque ad „Gloria Patrie

et Filio et Spiritui Sancto". Finito invitatorio Episcopus ornatus ad suum locum cum dignitatibus et canonicis progreditur. Interim musica cum clero psalmos Matutini decantant usque ad leciones, quas Episcopus ipse cum dignitatibus legit cantando, tandem Laudes cum musica decantantur. (Rabikauskas 1978: 311–312)

Sekmadieniais, dvigubos šventės rango dienomis, Aušrinės liturginė valanda prasideda trečią valandą po vidurnakčio; pats vyskupas (kai jis yra), liturginiais vyskupo rūbais apsivilkęs, turi išeiti iš zakristijos kartu su kanauninkais ir kitais dvasininkais ir, atsistojęs priešais altorių, t. y. viduryje priešais altoriaus laiptus, pradeda Aušrinę giedodamas „Viešpatie, atverk mano lūpas"; ir visą invitatorijų jis kartu su kanauninkais ir [kitais] dvasininkais gieda stovėdamas, o jam atitaria muzikantai chore su vargonais ir įvairiais instrumentais – trimitais, vamzdeliais, dūdomis ir ragais, taip pat ir giedodami (ši muzika, be kita ko, pritraukia ir įvairius schizmatikus bei eretikus, kurie jei ne pasimelsti, tai bent smalsumo vedami ateina), ir taip gieda iki pat „Garbė Tėvui ir Sūnui, ir Šventajai Dvasiai". Baigęs invitatorijų [liturginiais rūbais] išsipuošęs Vyskupas eina į savo vietą su bažnyčios dignitoriais ir kanauninkais. O tuo tarpu muzikantai kartu su kitais dvasininkais gieda Aušrinės psalmes iki skaitinių, kuriuos Vyskupas su dignitoriais skaito giedodamas, o paskui gieda Rytmetinę (*Laudes*) su muzikantais.

Savaime suprantama, kad visos šios iškilmingos apeigos vyko naudojant liturginius giesmynus. Kiekvieno tyrinėtojo svajonė būtų rasti tuos pirminius šaltinius, kurie atskleistų visą citatoje aprašytą grožį. Vis dėlto, kiek tai susiję su Smolensko vyskupija, tokių šaltinių dėl karų ir įvairių politinių peripetijų veikiausiai neišliko (bent jau mūsų archyvuose), tačiau ir bibliotekose saugomi šaltiniai atskleidžia kai kurias paslaptis ir padeda susidaryti kiek išsamesnį vaizdą.

Liturginiai giesmynai naudojami per liturgiją. Juose surašytos liturginės giesmės giedamos arba Mišių, arba Valandų liturgijoje. Žvelgiant į skirtingų laikotarpių tos pačios paskirties giesmynus, galima matyti, kokių pokyčių yra įvykę liturgijos celebracijoje. Kitaip tariant, jie atspindi bažnytinės liturginės muzikos padėtį tam tikru laikotarpiu.

Imkime Mišių liturginį giesmyną gradualą. Jame, kaip paprastai, surašomos visos nekintamosios ir kintamosios Mišių giesmės visam liturginių metų ciklui. Ten rasime ne tik įprastas kyrialo giesmes (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), bet ir visas penkias kintamąsias giesmes, t. y. introitą, gradualą, aleliują (taip pat traktus Septuagezimai[1]

1 Tradicinėje Romos katalikų liturgijoje Septuagezima – tai dviejų su puse savaičių laikotarpis prieš gavėnią, per jį pasiruošiama didžiajam pasninko ir atgailos laikui. Po Vatikano II susirinkimo reformuotoje katalikų liturgijoje šio laikotarpio atsisakyta, tačiau jo vis dar laikosi bendruomenės ir / ar vienuolijos, liturgiją švenčiančios pagal senesniąją tvarką.

ir gavėniai), ofertorijų ir komuniją. Pavyzdžiui, seniausiuose išlikusiuose gradualuose – Lietuvoje tai XV ir XVI a. giesmynai – visi ciklai yra pilni. Tačiau nuo XVII a. situacija keičiasi. Nors ir pagausėja spausdintinių gradualų, kuriuose išlaikoma ir įprastinė tradicinė struktūra, ir visos reikalingos liturginės giesmės, padėtis ima keistis. Antai viename XVII a. graduale, kilusiame iš Vengrijos paulinų vienuolyno, surašyti introitai ir komunijos, tačiau neberasime gradualų ar ofertorijų.[2]

Panašių pavyzdžių yra ir Lietuvoje. Panagrinėkime XVII ar XVIII a. giesmyną, daugiausia su Mišių giesmėmis, iš kito LDK miesto Nesvyžiaus. Tai – manuskriptas, saugomas Vilniaus universiteto bibliotekos (VUB) Rankraščių skyriuje (šifras – F45-24).[3]

Iš tiesų čia nerasime net ir įprasto pavadinimo *Graduale*, titulinis puslapis neišsamus. Įrašas ranka antrojo viršelio vidinėje pusėje – *[Conve]ntus Nesvisiensis. Ord: Praedm*. O tai reiškia *Conventus Nesvisiensis Ordinis Praedicatorum* ir rodo, kad giesmynas yra kilęs iš Nesvyžiaus dominikonų vienuolyno. Kitaip tariant, tai dominikonų šaltinis, atspindintis konkretaus vienuolyno praktiką ir situaciją. Šio giesmyno pirmoje padaloje surašyti Aušrinės liturginės valandos invitatorijai. Jie surašyti pirmuosiuose nenumeruotų 19 lapų. Toliau kaip atskira didelė dalis su originalia numeracija surašytos įvairių šventųjų garbei ir kai kurių svarbiausių švenčių *Proprium Missae* giesmės. Čia rasime nemažai introitų, aleliujų, yra traktų, ofertorijų, nėra komunijų ir gradualų.

Kokias prielaidas leidžia kelti toks šaltinis? Kyla klausimas, ar tai atsitiktinumas, ar tiesiog neišsamus giesmynas? Gal tai kurio nors vienuolio, galbūt kantoriaus, asmeninis giesmynas, o gal Nesvyžiaus dominikonams nereikėjo perrašinėti viso gradualo, nes Lietuvoje buvo nemažai XVII a. pr. ir vid. Krokuvoje išleistų visai Gniezno metropolijai skirtų gradualų.[4] Kita vertus, naudojant tokią liturginę knygą būtų kilę abejonių, nes dominikonų Mišių ritas pasižymi kai kuriais savitumais, dėl to dominikonų vienuoliai turėjo ir atskirą mišiolą, ir atitinkamai liturginį giesmyną. Sunku pasakyti, kokia situacija

2 Rankraštį šio straipsnio autoriui teko vartyti 2015 m., dalyvaujant mokslinėje konferencijoje Budapešte. Plačiau apie Paulinų ordino muzikinius rankraščius Vengrijoje žr. Richter 2010: 405–418. Apie Vengrijos paulinų muzikinės paleografijos ypatybes žr. Gilányi 2018: 399–418.

3 *Invitatoria pro diversis Solemnitatibus. In festo Nativitatis Bmą Virginis*. [Nesvydius], [XVIII a.], rankr., lot. k., 104 lap., 20 x 31,5 cm. Vienbalsis dviejų dalių giesmynas. Choralinė kvadratinė notacija. 4 linijų sistema.

4 *Graduale Romanum de tempore et sanctis* ... [8], LII, 388, 100, [4] p.: nat., inic., vinj.; 2° (37 cm). Cracoviae: in officina typographica Andreae Petricovij, [inter 1600 et 1603] (saugomas Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje, R. XVII: F297). Vėlesnis leidimas: *Graduale Romanum de tempore et sanctis olim iussu sacrae recordationis Pii V. Pontif. Max. ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini ad ritum missalis editum*... Cracoviae in officina viduae et haeredum Andreae Petricovii, 1651. Šio leidimo keletas egzempliorių saugoma Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje (04/28036, 04/28037, 04/28038, 04/28040, M125616).

buvo šiame Nesvyžiaus vienuolyne. Tad neatmestina prielaida, kad giesmynas (F45-24) atspindi pasikeitusią ar besikeičiančią liturginės muzikos padėtį Mišių liturgijoje, bent jau tame vienuolyne. Galimas daiktas, kad tuo metu, t. y. XVII a. II p.–XVIII a., Mišiose ir Nesvyžiaus dominikonų vienuolyne nebebuvo giedami gradualai ir / ar ofertorijai (nes jų tekstus, kaip maldas ir skaitinius, vis tiek kalba Mišias aukojantis kunigas), o vietoj jų galbūt būdavo atliekamos kokios nors kitos giesmės (pavyzdžiui, motetai) ar instrumentinės pjesės. Palyginus su Vakarų Europos (konkrečiai Italijos ar Austrijos) situacija, neatmestina, kad vietoj šių giesmių galėjo būti grojamos kokios nors bažnytinės sonatos. Suprantama, jos, kaip ir kitokie instrumentiniai kūriniai, liturginiuose giesmynuose nebuvo surašomos. Tokių kūrinių reikia ieškoti vargonų tabulatūrose ar natų rinkiniuose, jų buvo sukaupta, pavyzdžiui, Vilniaus katedros kapeloje.

Giesmynai gali nurodyti ir kitokias situacijas. Turima omenyje proveniencija, atspindinti bažnytinės muzikos pokyčius. Šiuo atveju kalbama apie kito Lietuvos dominikonų vienuolyno rankraštinius giesmynus, surašytus XVIII a. viduryje. Tai VUB Rankraščių skyriuje saugomi manuskriptai F45-6, F45-7, F45-58 ir F45-61.

Pirmieji du yra antifonalai. Jie abu labai gerai išsilaikę ir turi titulinius puslapius.

Giesmynas F45-6:

> Antiphonarium de tempore juxta ritum Sacri Ordinis Predicatorum sub Prioratu A. R. Pris. S[ae]. Th. Praesentati patris NICOLAI WODYNSKI in Conv. Grli [Generali] Vilnensi S. Spiritus CONSCRIPTUM. a 2vodam Patre *Serutinowicz* [prierašas vėlesnis, kaip parašas], Anno Domini 1752. Pars Hyemalis. [Vilnae, 1752]. Rankr., lot. k., 129 lap., 28 x 45 cm. Kvadratinė notacija, 4 linijų sistema.

Tai yra dominikonų antifonalas iš Vilniaus Šv. Dvasios dominikonų vienuolyno. Antifonale surašytos liturginių valandų giesmės (antifonos, responsorijai, himnai), skirtos giedoti žiemą. Šis liturginis giesmynas pradedamas šeštadieniu prieš pirmąjį advento sekmadienį ir baigiamas Didžiuoju šeštadieniu.

Giesmynas F45-7 yra to paties antifonalo antrasis tomas:

> Antiphonarium de tempore juxta Ritum sacri ordinis Praedicatorum. Sub Vicariatu A. R. P. S.-ae Th. Praesentati Patris Nicolai Wodynski in Conv. Generali Vilnensi S. Spiritus conscriptum. a 2vodam Patre Serafimowicz. Pars Aestiva. Vilnius, 1752. 67 lap., 29 x 47 cm. Kvadratinė notacija.

Čia surašytos giesmės skirtos giedoti liturginėse valandose vasarą. Pradedama nuo Didžiojo šeštadienio ir baigiama net tik *Proprium de tempore*, tai yra prieš adventą, bet ir dalimi, kurioje surašytos vadinamosios *Commune sanctorum* dalies giesmės, padala *Dedicationis Ecclesiae* arba bažnyčios pašventinimui ir jo minėjimui skirtomis

giesmėmis.[5] Beje, reikėtų pabrėžti, kad sekmadieniai po Sekminių čia skaičiuojami kaip *Dominicae post octavam Trinitatis*, tai yra kaip sekmadieniai po Švč. Trejybės šventės aštundienio. Viduramžiais laiko po Sekminių skirstymas į sekmadienius po Sekminių arba sekmadienius po Švč. Trejybės galėjo varijuoti, priklausomai nuo vyskupijos ar arkivyskupijos, o po Tridento susirinkimo galutinai įsigalėjo sekmadienių po Sekminių numeravimo tvarka; sekmadienių po Švč. Trejybės numeraciją galėjo išlaikyti atskiros vienuolijos.[6]

Trečiasis giesmynas (F45-58) neturi aiškios proveniencijos, taigi nėra aiški ir jo kilmė. Tačiau sprendžiant iš notacijos (didesnė dalis giesmių surašyta choraline kvadratine notacija) ir teksto šrifto stilistikos, galima manyti, kad jis taip pat kilęs iš to paties Vilniaus dominikonų vienuolyno, surašytas veikiausiai XVIII a. viduryje, taigi panašiu metu kaip ir dominikonų antifonalai F45-6 ir F45-7, abu pažymėti 1752 m. data. Kad tai dominikonų šaltinis, patvirtina ir giesmyno 234 p. užrašyta sekvencija *In caelesti Hierarchia, nova sonet harmonia novo ducta cantico*, skirta šv. Dominykui. Ji taip ir pavadinta: *Seqventia in Festo Sancti Dominici, P. N.* [Sekvencija Šv. Dominyko, mūsų tėvo, šventėje]. Beje, abi sekvencijos rodytų, kad tai su Mišiomis, o ne su liturginėmis valandomis, kaip kiti du giesmynai, susijęs rankraštis. Jo turinys tai tik patvirtina. Tačiau čia matome dar vieną įdomų dalyką. Be jau paminėtų sekvencijų, surašytos dar kelios kintamosios giesmės:

In Nativitate Domini [Viešpaties Gimimo dieną, t. y. Kalėdas] – pag. 209
In Resurrectione Domini [Viešpaties Prisikėlimo dieną, t. y. Velykas] – pag. 215
In F. Pentecostes [Sekminių šventėje] – pag. 219
In Festo Corporis Christi [Kristaus kūno, t. y. Devintinių, šventėje] – pag. 224

5 Liturginis metų laikas skirstomas į dvi pagrindines dalis: *Proprium de Tempore* [Tai, kas laikui būdinga], jis apima visus pagrindinius liturginius laikotarpius (adventą, Kalėdų laiką, gavėnią, Velykų laiką ir laiką po Sekminių) ir visus metų sekmadienius, taip pat dvi pagrindines krikščionybės šventes – Kalėdas ir Velykas, ir *Propriume de Sanctis* [Tai, kas šventiesiems būdinga], jis apima visų metų ciklą pagal šventųjų dienas, neatsižvelgiant į liturginius laikotarpius. Prie jo paprastai priduriama papildoma padala – *Commune Sanctorum* [Tai, kas bendra šventiesiems]. Čia surašomos maldos, skaitiniai ir / ar giesmės (priklausomai nuo liturginės knygos tipo), jos skirstomos pagal šventųjų rangą – pradedant apaštalais ir baigiant minėta bažnyčios pašventinimo padala. Taip yra dėl to, kad ne visi šventieji turi tik sau būdingas maldas, skaitinius ir giesmes, ir tokiu atveju reikalingos liturginės maldos, skaitiniai ir / ar giesmės imamos iš tos bendrosios padalos.

6 Po Vatikano II susirinkimo įvykdytos Romos katalikų liturgijos ir kalendoriaus reformos įvestas vadinamasis eilinis metų laikas ir eiliniai metų sekmadieniai, nebeliko sekmadienių po Epifanijos (Trijų Karalių) ir Sekmadienių po Sekminių skaičiavimo. Taip pat perdėliota ir / ar atsisakyta nemažai šventųjų dienų.

Pirmoji jų nebuvo naudojama visuotinėje Romos liturgijoje. Kitaip tariant, šis giesmynas rodo, kad Vilniaus dominikonai buvo išsaugoję kai kurias senesniąsias tradicijas. Prie nekintamųjų giesmių priskirtinas visas Gedulinių mišių (t. y. *Requiem*) ciklas bei atitinkama sekvencija už mirusius *Dies irae*. Visos kitos yra kyrialo giesmės, t. y. nekintamosios mišių giesmės, tiksliau, įvairūs jų ciklai.

Galima manyti, kad Vilniaus Šv. Dvasios dominikonų vienuolyno giesmynas kaip tik yra tokio tipo. Tačiau jam genetiškai artimas ir dar vienas be titulinio puslapio Vilniaus universiteto bibliotekoje saugomas giesmynas (F45-61), kuriame surašyti tik Mišių nekintamųjų giesmių, arba *Ordinarium Missae*, giesmės, t. y. jų ciklai. Žinoma, juos galima traktuoti kaip kitokio tipo giesmynus. Bet kyla abejonių, susijusių su kitais šaltiniais.

Turint omenyje analogiškus šio laikotarpio šaltinius iš Vilniaus ir kitų LDK miestų (pvz., Gardino) bei kitų vienuolynų[7] (pvz., pranciškonų observantų ar karmelitų), į akis krinta dar vienas dėsningumas. Jų giesmynai neturi titulinių lapų, o turintieji paprastai įvardijami kaip Mišių giesmynai. Tad jų liturginė paskirtis aiški – jie skirti Mišių liturgijai. Juos sieja tai, kad ten surašyti įvairūs kyrialo ciklai, dažnas jų turi ir savitus pavadinimus (kai kurie jų – geografiniai). Įdomu, kad XVIII a., kaip ir ankstesnių laikotarpių, rankraštinius LDK liturginius giesmynus galima skirstyti į dvi grupes – tuos, kurie skirti giedoti per liturgines valandas, ir tuos, kurie skirti giedoti per Mišias. Tačiau XVIII a. giesmynų ypatybė ta, kad Mišioms skirti giesmynai beveik visi sudaryti iš kyrialo giesmių.

Ši šaltinių visuma rodytų, kad XVIII a. LDK miestų vienuolynų bažnyčiose per Mišias ne visur ir / ar ne visuomet buvo giedamos Mišių nekintamosios giesmės. Lyginant su bendra Europos, ypač Vakarų ir Vidurio, to laikotarpio Katalikų Bažnyčios situacija muzikoje, kur, galima sakyti, Mišių liturgijoje buvo naudojami didelių vokalinių-instrumentinių ir / ar orkestrinių kūrinių ciklai, galima kelti ir tokią prielaidą, kad panaši padėtis klostėsi ir kitur, net ir ten, kur stokota didesnių profesionalių muzikinių pajėgų. Kitaip tariant, būtų galima sakyti, kad Mišių kintamosios giesmės giedotos vis rečiau, įsigalėjo, taip pat ir LDK, giedotinės Mišios, kuriose giedotos daugiausia nekintamosios, arba kyrialo, giesmės. Maža to, tikėtina, kad tokia padėtis XVIII a. LDK jau buvo įprasta.

Straipsnį užbaigsime pavyzdžiu iš kito, kiek senesnio, LDK giesmyno. Reikia atkreipti dėmesį į jame užfiksuotą vietinės reikšmės bažnytinį istorinį įvykį. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje saugomame viename seniausių mūsų griga-

7 Plačiau apie LDK kyrialų šaltinius žr. Vilimas 2014: 43–68.

liškojo choralo giesmynų (F22-103), kuris siejamas su Vilniaus bernardinų vienuolynu ir kuris greičiausiai buvo surašytas XV a., yra XVII a. pradžioje darytas įrašas:

> In festo Transfigurationis Domini 1602 ad laudem Dei omnipotentis et in honorem sanctissimæ Crucis ac S. ANNÆ primum lapidem fundamentalem posuit Grodne Reverendissimus ac Illustrissimus Dns Dns [Dominus Dominus] Benedictus Wojna episcopus Wilnensis. Presentibus Illustribus Majest[at]ibus Grodnensis ac Nobilibus multibus etc. etc.[8]

> 1602 [Viešpaties gimimo metais] per Viešpaties Atsimainymo šventę[9], visagalio Dievo pašlovinimui ir Švč. Kryžiaus pagarbinimui bei šv. Onos pagerbimui, Gardine Vilniaus vyskupas Benediktas Vaina, dalyvaujant iškiliems Gardino miestiečiams, didikams ir bajorams, pašventino naujos būsimosios bažnyčios kertinį akmenį.

Šis įrašas padarytas prie naujai tame pačiame lape užrašyto Viešpaties Atsimainymo šventės Mišių introito (giesmė užrašyta ištrynus ankstesnę). Beje, ši šventė yra palyginti vėlyva. Visoje bažnyčioje ji įvesta tik XV a. viduryje.[10] Reikėtų detalesnio tyrimo, bet tikėtina, kad šis introitas iki tol veikiausiai nebuvo žinomas ir naudojamas, tad čia jis įrašytas naujai (beje, melodija ir dermė skiriasi nuo, pavyzdžiui, *Liber Usualis* versijos). Šis įrašas ne tik žymi patį įvykį, bet ir atspindi realų bažnytinės muzikos pokytį konkrečiame mieste. Įdomu tai, kad bendruose aprašymuose apie Gardiną šios bažnyčios statybos pradžios data paprastai nurodoma kiek kita. Šiuo atveju liturginis giesmynas ne tik parodo kai kuriuos liturgijos pokyčius, bet ir suteikia svarbią visuotinės istorijos informaciją ar ją patikslina. Kitaip tariant, liturginiai giesmynai iš tiesų gali atspindėti konkretaus vienuolyno, konkrečios bažnyčios ar konkretaus miesto istorinę situaciją.

Įteikta 2022 10 28
Priimta 2022 11 21

8 Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, F22-103, fol. 106v.
9 Rugpjūčio 6 d.
10 1456 m. popiežius Kalikstas III šią šventę padarė privalomą Visuotinei Bažnyčiai kaip pergalės prieš turkus paminėjimą. Vengrų karvedys Janošas Huniadis (Janos Hunyadi) nugalėjo turkus Belgrade tų pačių metų rugpjūčio 6 d. Plačiau žr. Feast of the Transfiguration…

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Antiphonarium de tempore juxta ritum Sacri Ordinis Predicatorum. Sub Prioratu A. R. Pris. S[ae]. Th. Praesentati patris NICOLAI WODYNSKI in Conv. Grli [Generali] Vilnensi S. Spiritus CONSCRIPTUM. a 2vodam Patre *Serutinowicz* [prierašas vėlesnis, kaip parašas], Anno Domini 1752. Pars Hyemalis. [Vilnae, 1752]. Rankr., lot. k., 129 l. 28 x 45 cm. Kvadratinė notacija, 4 linijų sistema. Vilniaus universiteto biblioteka, F45-6.

Antiphonarium de tempore juxta Ritum sacri ordinis Praedicatorum. Sub Vicariatu A. R. P. S.-ae Th. Praesentati Patris Nicolai Wodynski in Conv. Generali Vilnensi S. Spiritus conscriptum. a 2vodam Patre *Serafimowicz.* Pars Aestiva. Vilnius, 1752. 67 lapai. 29 x 47 cm. Kvadratinė notacija. Vilniaus universiteto biblioteka, F45-7.

Bažnytinis giesmynas su gaidomis. B. v., XV a., rankr., lot. k., perg., 289 l., 41 x 64,5 cm. Gradualas. Kvadratinė notacija. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, F22-106.

Feast of the Transfiguration of Christ. *New Catholic Encyclopaedia*. Prieiga per internetą: https://www.newadvent.org/cathen/15019b.htm [žiūrėta 2022 05 03].

Gilányi, G. Plainchant Notation of the Pauline Order in 14th-18th-century Hungary. *Studia Musicologica*, 2018, Vol. 59, No. 3/4, p. 399–418.

Graduale Romanum de tempore et sanctis ... [8], LII, 388, 100, [4] p.: nat., inic., vinj.; 2° (37 cm). Cracoviae: in officina typographica Andreae Petricovij, [inter 1600 et 1603].

Graduale Romanum de tempore et sanctis olim iussu sacrae recordationis Pii V. Pontif. Max. ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini ad ritum missalis editum... Cracoviae in officina viduae et haeredum Andreae Petricovii, 1651.

Hanaticum. B. v. [XVIII] 167 lapai; 27 x 44 cm. Giesmynas, 5 linijų sistema. Grigališkasis choralas? Vilniaus universiteto biblioteka, F45-61.

Invitatoria pro diversis Solemnitatibus. In festo Nativitatis Bmą Virginis. [Nesvyžius], [XVIII a.], rankr., lot. k., 104 lap., 20 x 31,5. Vienbalsis dviejų dalių giesmynas. Choralinė kvadratinė notacija. 4 linijų sistema. Vilniaus universiteto biblioteka, F45-24.

[*Missae Chorales*], B. v. [XVIII a.]. 141 lapas, 27 x 45 cm. Vienbalsis choralinis giesmynas. 4 ir 5 linijų sistema. Kvadratinė choralinė notacija. Vilniaus universiteto biblioteka, F45-58.

Rabikauskas P., S. I., red. *Relationes Staus Dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae.* Vol. II. Roma, 1978.

Richter, P. Die Musik der ungarischen Pauliner im 17.–18. Jahrhundert. *Studia Musicologia*, 2010, Vol. 51, No. 3/4, p. 405–418.

Vilimas, J. Kyrialas ir nekintamosios Mišių giesmės Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVI–XVIII a. *XVI–XIX a. Lietuvos muzikinio gyvenimo atodangos*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014, p. 43–68.

Liturgical chantbooks as a reflection of the situation of town church music

SUMMARY. The primary purpose of liturgical chantbooks is to be used during the liturgy for singing proper and ordinary chants during a particular liturgical service. In addition to various chants, it also contains various rubrics (although, in much lesser quantity than in other liturgical sources, such as Missals or breviaries) that indicate which chant is designated to which particular service, etc. Additionally, they may also contain various other inscriptions that reflect various historical events or dates of importance to a particular location, town or city. Some of these might even bring some corrections into our general historical knowledge. Thus, liturgical chantbooks are not just important musical sources for the study of church music, but are also relevant as general historical sources, especially when they are used alongside other liturgical, normative and diplomatic sources. As such, they may also provide important data about particular locations.

KEYWORDS:
liturgy,
liturgical chantbooks,
Gregorian chant,
church music.

ISSN 2351-4744

Grigališkojo Vilniaus skambesys: ką mums byloja XIV–XV a. bernardinų rankraščiai?

Beata BAUBLINSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje, pristačius istorinį kontekstą, koncentruojamasi į Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje saugomą rankraštį – gradualą F22-103, datuojamą XIV a. ir priskiriamą Vilniaus bernardinams. Mėginant išryškinti vietinio grigališkojo giedojimo savitumus, analizuojamas introitas *Gaudeamus… Mariae… Assumptione*, skirtas Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į Dangų iškilmei (Žolinei). Taikant komparatyvistinį metodą ir šaltiniotyrą, kūrinys lyginamas su seniausiais jo variantais adiastematiniuose X–XI a. rankraščiuose, kurių pagrindu sudaryti šiuolaikiniai melodinės-ritminės restitucijos leidiniai (*Graduale Triplex*, *Graduale Novum*). Taip pat atsižvelgiama į introito *Gaudeamus…* variantus kituose Vrublevskių bibliotekoje saugomuose bernardinų gradualuose (F22-105, F22-106).

Vrublevskių bibliotekos rankraščių kolekcija nėra sistemiškai tyrinėta. Išsamiausia ligšiolinė studija – muzikologės Wiktorijos Gonczarowos straipsnis (Gonczarowa 1994), fiksuojantis Vilniaus bernardinų vienuolyno manuskriptus. Naujų detalių apie juos pateikė Jonas Vilimas (2012), vieną iš rankraščių aprašė Pawełas Gancarczykas (2003). Bendresnio pobūdžio publikacijų apie bernardinų muzikinį palikimą ir grigališkąjį choralą Lietuvoje yra parengusi Jūratė Trilupaitienė (1998, 2005). Minėtini dailėtyrininkų Eriko Slavėno (1991, 1992), Tado Adomonio (1967) straipsniai apie rankraščių iliuminacijas. Muzikologiniams tyrinėjimams kontekstą suteikia aptariamojo laikotarpio istorijos, dailėtyros, bažnyčios istorijos darbai; kai kuriais jų remiamasi straipsnyje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: grigališkasis giedojimas, rankraščiai, gradualai, Vilniaus bernardinai, XIV–XV a., introitas *Gaudeamus… Mariae… Assumptione*.

Kaip skambėjo viduramžių grigališkasis Vilnius? XIV a., kai pagoniškame mieste Gedimino laiškus Europos miestams ir popiežiui rašė broliai pranciškonai, ir XV a., kai priimta krikščionybė buvo tvirtinama naujų vienuolijų ir tarp jų pranciškonai observantai – bernardinai – užėmė ypatingą vietą? Grigališkasis choralas kaip būdingasis Romos katalikų bažnyčios giedojimas buvo neatskiriama liturgijos dalis, tačiau konkrečius jo pavidalus, skambesį galime rekonstruoti tik remdamiesi to laiko rankraštiniais šaltiniais.

Priešistorė: grigališkasis giedojimas ir pranciškonų dvasingumas

„Pamaldumas Mergelei Marijai per amžius buvo neatsiejamas nuo šv. Pranciškaus Asyžiečio sūnų dvasingumo“ – pristatydamas Vilniuje saugomų XIV–XV a. rankraštinių gradualų giesmes, skirtas Švč. Mergelės Marijos iškilmėms, rašo grigališkojo choralo tyrėjas ir dirigentas Michałas Sławeckis (*Gaude Maria Virgo* 2021). Su choru „Schola Gregoriana Vilnensis“ įrašęs plokštelę, kurioje po amžių pertraukos suskambo grigališkosios giesmės iš Vilniaus bernardinams priklausiusių rankraščių, M. Sławeckis šių kūrinių melodinį savitumą apibūdina bernardiniškos grigališkojo giedojimo idiomos sąvoka. O ji atveria plačią istorinio tęstinumo perspektyvą.

Pranciškonai (greta dominikonų) kaip keliaujantis misionierių ordinas Vilniaus ir Lietuvos christianizacijos istorijoje suvaidino svarbų vaidmenį (Baronas 2010). Pranciškonai dalyvavo kraštui priimant krikščionybę (1387). Bažnyčių ir vienuolynų steigimui, vadinasi, ir grigališkojo giedojimo sklaidai Lietuvoje „žalią šviesą uždegęs dokumentas“, anot istoriko Dariaus Barono, buvo Jogailos 1387 m. vasario 22 d. privilegija, kurioje nurodoma, kad Jogaila – karalius Vladislovas II – dotuoja Vilniaus katedrą ir parapines bei konventines bažnyčias (Baronas 2010: 101). 1388 m. kovo 12 d. popiežius Urbonas VI pasirašė bulę (*Kodeks Dyplomatyczny Katedry i Diecezji Wileńskiej* 1932: 26), kuria Poznanės vyskupas Dobogrostas skiriamas popiežiaus legatu, kad įkurtų Vilniaus vyskupiją, o pranciškonas vyskupas Andriejus iš Sereto – pirmuoju Vilniaus vyskupu. Vilniui pripažintas krikščioniškojo miesto statusas – *civitas*, o Jogailos funduotai bažnyčiai – katedros statusas (Baronas 2010: 114–115). Tais pat metais surašytame vyskupo Dobrogosto akte minima, kad karaliaus funduota katedra statoma Švč. Trejybės, šlovingosios Dievo Motinos Mergelės Marijos (tokios svarbios pranciškoniškam dvasingumui) ir šiandien minimų arkikatedros patronų šv. kankinio Stanislovo ir šv. karaliaus Vladislovo garbei.[1]

1 Iš vyskupo 1388 m. Dobrogosto akto: „Nos igitur Dobrogostius episcopus Posnaniensis, per sedem Apostolicam specialiter deputatus, predictas litteras volentes debite execucioni demandare ut tenemur, servatis servandis et facta indagacione singulorum invenimus locum dictum Wilna aptum et abilem ad premissa ac dotem fuisse et esse factam et eciam assignatam per clementissimum principem dominum Wladislaum Polonie, Lituanie, Russie etc. regem preclarum, pro ecclesia cathedrali congruentem, ac de voluntate ipsius principis et mandato Sedis apostolice et voluntate predicti principis et consensu speciali creamus novas dignitates et canonicatus, videlicet unam prepositurаm, que Deo favente erit dignitas post episcopalem pincipalis, et decanatum, qui decanus quoslibet ministros preterquam canonicos in ecclesia Wilnensi instituere debebit, et decem canonicos per episcopum qui pro tempore fuerit instituendos, qui omnes predicti communes habebunt proventus et residenciam debebunt facere personalem circa ecclesiam memoratam. His igitur peractis, Cristi nomine invocato, locum dictum Wilna in civitatem et ecclesiam, ibidem edificatam per predictum principem et dotatam, in cathedralem erigimus in honorem sancte et individue Trinitatis et Gloriosae Deigenetricis Virginis Marie ac Sancti Stanislai martiris et pontificis gloriosi atque regis beati Ladislai, qui locus civitas

Antruoju Vilniaus vyskupu 1398 m. tapo „vietinis“ – Lietuvos pranciškonų vikaras Jokūbas Plichta (Baronas 2010: 104–105). Tad šio ordino veikla LDK teritorijoje turėjo prasidėti dar iki krikšto, tai liudija ir keturiolikos pranciškonų kankinių legenda.

Pranciškonų pėdsakai Vilniuje aptinkami jau Gedimino laikais: 1323–1324 m. Gedimino laiškuose minima jų bažnyčia Vilniuje, pačius laiškus lotynų kalba taip pat rašė vienuoliai. Pasak D. Barono, tiksli pranciškonų bažnyčios, kaip ir apie 1321 m. pastatytos dominikonų šventovės, vieta nėra nustatyta, tačiau tai nepaneigia fakto, kad pranciškonų buvimas Lietuvos (LDK) žemėse susijęs visų pirma su bažnyčia Vilniuje: anapus jos mūrų pranciškonų kankiniai išėjo skelbti katalikų tikėjimo miesto pagonims (Baronas 2010: 75–77).

Keturiolikos kankinių legenda atsirado ne be pagrindo: Algirdo laikais 1341 ir 1369 m. Vilniuje (ir 1378 m. Valakijoje) buvo užfiksuota pranciškonų kankinystės atvejų (Baronas 2010: 25). Poetiškai pirmąją 1341-aisiais – Gedimino mirties metais – įvykusią kankinystę kaip legendą apie keturiolika vienuolių kankinių aprašė Motiejus Strijkovskis eiliuotoje kronikoje „Apie šlovingos lietuvių, žemaičių ir rusų tautos pradžią, kilmę, narsą, karžygių darbus karo ir taikos metu“ (Stryjkowski ca 1575–1578: 169r.–169v.). Rankraščio dalyje „Kaip Algirdas grįžo į Vilnių su pergale ir kaip pranciškonai davė pirmąją pradžią Romos katalikų tikėjimui Vilniuje“ rašoma:

Triumfuodamas į Vilnių įvažiavo, o visi miestiečiai
„Lado! Lado!“ dainavo ir pagal paprotį
rankomis plojo, tačiau iškart po pergalės tos
Vilniuje jau naminiu barniu kvepėjo. <...>
Įkurdino pranciškonus ten, kur šiandien vyskupo rūmas stovi,
O vilniečiai kvaili jų septynis tuoj pat užkapojo,
Kitus septynis ant kryžiaus prikalę į Nerį įstūmė,
Kalbėdami: „Plaukite ant to, ką mus gerbti mokėte.“
Dėl to Algirdas ir liepė nužudyti penkis šimtus tų pagonių vilniečių,
Kurie nužudė krikščionis vienuolius.
O toje vietoje, kur dabar užkapotų septynių kūnai palaidoti guli,
Stovi kolona vyskupo sode, nes jie garsėja kaip šventi.[2]

et ecclesia cathedralis debet futuris et perpetuis temporibus nuncupari. Denique nos reverendum in Cristo patrem dominum Andream Cerethensem episcopum, auctoritate apostolica nobis data et concessa, a iugo dicte ecclesia Cerethensis absolventes, vos predicte ecclesie Wilnensi preficimus in episcopum pastorem <...>“ (*Kodeks Dyplomatyczny Katedry i Diecezji Wileńskiej* 1932: 26).

2 Maciej Stryjkowski, Jako Olgierd z zwyciestwem do Wilna przyjachał i o pierwszym zaczeciu wiary rzymskiej w Wilnie od franciszkanow:
Z Tryumfem w Wilno wjachał a wszyscy mieszczanie
Spiewali Łado Łado w tym ręku klaskanie
Jak byl zwyczaj powstalo lecz roztyrk domowy
Zaraz po tym zwycięstwie w Wilnie byl gotowy <...>

Šaltiniu M. Strijkovskiui tapo XVI a. stačiatikio rusėno surašyta Bychovco kronika (*Didžiosios Lietuvos ir Žemaitijos kunigaikštystės kronika / Kronika Wielkiego Księstwa Litewskiego i Żmudzkiego*):

> Neilgai trukus, didysis kunigaikštis Algirdas davė Petrui Goštautui[3] Vilnių. Būdamas Vilniaus vaivada, didžiajam kunigaikščiui Algirdui leidus, jis pirmą kartą parsikvietė iš Lenkijos 14 vienuolių pranciškonų ir savo rūmuose Vilniuje, kur dabar yra Vilniaus vyskupo rūmai, įsteigė Dievo Motinos vienuolyną, o sau rūmus pasistatė Smėlynėje, priešais Vingrius, kur dabar Dievo Motinos vienuolynas. <...> Tuo metu, kai didysis kunigaikštis Algirdas žygiavo prieš Maskvą, <...> susirinko Vilniaus miestiečiai pagonys ir dideliu būriu atėjo prie vienuolyno; nenorėdami, kad būtų Romos tikėjimo krikščionių, vienuolyną sudegino ir septynis vienuolius sukapojo, o kitus septynis vienuolius, pririšę prie kryžių, paleido Nerimi žemyn, sakydami: „Nuo saulėlydžio atėjote, į saulėlydį ir grįžkite. Kam mūsų dievus naikinote."[4]

Iš tiesų 1341 m. Vilniuje buvo nužudyti du čekų pranciškonai – Ulrichas iš Adlechonvicės ir Martynas iš Ahdo (Baronas 2010: 83). Apie 1374 m. Akvitanijoje surašytoje pranciškonų ordino kronikoje *Chronica XXIV Generalium Ordinis Fratrum Minorum* teigiama, jog brolis Ulrichas su kryžiumi rankoje ėjo skelbti Evangelijos, o brolis Martynas tuo metu aukojo šv. Mišias (*Analecta Franciscana* 1897: 535).

Taigi mišių metu turėjo skambėti giesmės, giedotinės maldos, vienuolių dienotvarkėje reikšmingą vietą užėmė liturginės valandos. Ir Evangelija miestiečiams galbūt buvo

Franciszkanów fundowal gdzie dziś dwór biskupi
A wilnowcy s nich siedmi zaraz scieli glupi
Siedmi na krziż przybiwszy w Wilią wrzucili
Plywajcie (miowiąc) na tym czegoście uczyly
Przeto Olgierd dal stracić piecset tych Poganow
Wilnowcow co pobili mnichow Chrzescianow
A na tym miejscu gdzie ich leży dziś siedm ściętych
W biskupim sadzie slup iest bo slyną za świętych.
Lietuviškas vertimas cituojamas iš: Baronas 2010: 251.

3 Legendinė asmenybė – istoriniai šaltiniai nepatvirtina jos egzistavimo.

4 *Хроніка Биховця* XVI a.: „Y po małom czasu dał Petru Gasztoltowiczu kniaź weliki Olgierd Wilniu. Y buduczy iemu woiewodoiu u Wilni, i napred prywede on z Lachow 14 mnichow franciszkan, y założy klasztor Matki Bożoy z dozwoleniem welikoho kniazia Olgierda u Wilni na swojem dworyszczy, hde teper biskupa wilenskoho dwor. A sam postawił dwor swoy nad Winkerom na peskach, hde teper klasztor Matki Bożoy. <...> Y w tot czas, koli był kniaź weliki Olgierd na Moskwie <...>, y sobrawszysia meszczanie wilenskij pohanie y pryszli mociu welikoiu u klasztor, ne chotiaczy chrystyanstwa zakonu rymskoho mety, y klasztor sożhli, y mnichow sem stiali, a druhuiu sem mnichow rozwiazawszy na kryż y pustyli po Welli wniz, mowiaczy: „Z zachoda ieste słońca pryszli y na zachod zaś poydyte; szto ieste kazili bohow naszych." A hde ich postynano, na tom mestcy i teper bożaia muka stoit w sadu biskupem." Lietuviškas vertimas Rimanto Jaso: *Lietuvos metraštis. Bychovco kronika*, Vilnius: Vaga, 1971. Cit. iš: Baronas 2010: 247.

skelbiama ne tik pamokslaujant, bet ir giedant? Norint tiksliau atsakyti į klausimą, kas galėjo būti giedama, reikėtų patyrinėti to laikotarpio Čekijos ir kaimyninių kraštų – Livonijos ir Lenkijos – pranciškonų liturginę muzikinę praktiką ir ją fiksuojančias knygas. Vis dėlto netenka abejoti, kad tuo metu Vilniuje veikusiame konvente turėjo skambėti grigališkasis choralas.

Antras kankinystės atvejis Vilniuje įvyko 1369 m.[5] (šį kartą – penkių pranciškonų): po jo pranciškonų konventas galėjo būti sunaikintas; trečias kankinystės atvejis LDK įvyko 1378 m. Valakijoje (Baronas 2010: 84–91). Vis dėlto jau netrukus – 1387 m. – Lietuva priėmė krikščionybę ir grigališkasis choralas kaip būdingasis Romos katalikų bažnyčios giedojimas visa koja žengė į LDK ir jos sostinę drauge su bažnytinės infrastruktūros plėtra – vienuolynų, katedrų, bažnyčių steigimu, klero atvykimu ir vietine formacija. O pranciškonų kankinystę įamžino Vilniuje po keleto amžių iškilę Trys kryžiai ant Plikojo kalno netoli katedros.

Vilniaus bernardinų rankraščiai

Žinių apie XIV a. liturginę muzikinę praktiką pasisemti galime iš Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje (LMAVB RS) saugomo gradualo F22-103, datuojamo XIV a. Tai vienas ankstyviausių Lietuvoje išlikusių grigališkųjų rankraščių. Tiesa, į Vilnių jis galėjo patekti tik XV a., nes priskiriamas Vilniaus bernardinų vienuolynui, o bernardinai LDK sostinėje įsikūrė 1469 m., atvykę iš Krokuvos.[6] Šis gradualas yra vienas iš septynių LMAVB RS saugomų Vilniaus bernardinų grigališkųjų rankraščių ir vienas iš šešių (101–106) dėl užrašymo ir įrišimo panašumų traktuotinų kaip kolekcija (Gonczarowa 1994).

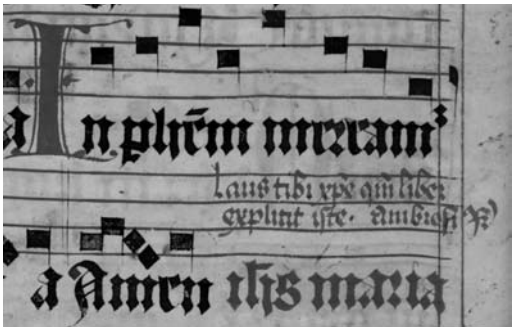
LMAVB RS yra šie Vilniaus bernardinams priskiriami rankraščiai:

- *Antifonale*, F22: 101, surašytas Vilniuje tarp 1469 ir 1494 m.,
- *Antifonale*, F22: 102, surašytas Vilniuje tarp 1469 ir 1494 m.,
- *Graduale*, F22: 103, itališkos proveniencijos, XIV a.,
- *Graduale*, F22: 104, surašytas Vilniuje tarp 1469 ir 1494 m.,
- *Graduale*, F22: 105, surašytas Vilniuje tarp 1469 ir 1494 m.,
- *Graduale*, F22: 106, surašytas Vilniuje tarp 1469 ir 1494 m.,
- *Liber generationis*, F22: 90, surašytas Vartoje 1465–1470 m.[7]

5 Žr. Bartolomeo da Rinonico *De Conformitate Vitae B. P. Francisco ad Vitam Domini Nostri Jesu Christi* (1385–1390), aprobuotas generalinės kapitulos Asyžiuje 1399 m. (Baronas 2010: 84).

6 Apie Vilniaus bernardinų įsikūrimą ir istoriją žr.: Jovaiša (2020), Janonienė (2017, 2010), Gidžiūnas (1982).

7 Šio rankraščio analizę žr. Gancarczyk (2003).



1 pav. Ambraziejaus iš Klodavos parašas, F22-106, f. 272v.

LMAVB RS saugoma dar keletas grigališkųjų giesmynų, tarp jų – [*Procesionale–Hymnarium*] F22-95 (datuojamas 1556 m., kildinamas iš augustiniečių seserų vienuolyno Marienpolyje prie Leideno, Olandijoje), taip pat lenkiškos proveniencijos psalmynas F22-90[8], jie, kaip ir bernardinų giesmynų sąraše pateikta *Liber generationis* F22-90, surašyti gotiškąja choraline notacija (vad. *Hufnagelschrift*). Tuo jie skiriasi nuo šešių rankraščių 101–106, surašytų juodąja kvadratine – romanine – notacija, kuri, pasak prieštridentinius Krokuvos liturginius rankraščius tyrinėjusio Emiliano Lenarto, būdingiausia bernardinų muzikiniams kodeksams (Lenart 1984: 158).

Penki iš sąraše nurodytų giesmynų (101, 102, 104–106) datuojami laiko atkarpa tarp 1469 ir 1494 m. Šios datos aprėpia bernardinų vienuolyno Vilniuje įkūrimo metus (1469), skriptoriaus ir iliuminatoriaus Ambraziejaus iš Klodavos mirties metus (1494) (Gonczarowa 1994: 301–302). Ambraziejus graduale 106 paliko savo parašą: *Laus tibi Christe quoniam liber explicit iste. Ambrosius Fr.* (žr. 1 pav.).

Ambraziejus iš Klodavos buvo vienas žymesnių to laiko bernardinų skriptorių ir iliuminatorių visame Lenkijos vikariate (Lenart 1984: 147; Cicėnienė 2009: 15), kuriam tuo metu priklausė ir Vilniaus konventas[9]. Ambraziejaus braižui taip pat priskiriami kodeksai 101 ir 105 bei knygų 102 ir 104 rubrikos ir inicialai (Gonczarowa 1994: 309–312).

Kaip jau minėta, šešiuose rankraščiuose 101–106 naudojama juodoji kvadratinė romaninė notacija. Kūriniai surašyti ant keturių (kartais penkių) linijų, naudojami raktai F ir C, tekstas užrašytas gotikiniu šriftu. Knygos pergamentinės, didelio formato[10], skirtos giedoti scholai.

8 Giesmynų aprašymus žr. Gonczarowa 1994: 306–308; Vilimas juos lygina su kitais Vilniuje saugomais giesmynais (2012: 113–121).

9 Atskira Lietuvos bernardinų provincija buvo įsteigta 1530 m. ir veikė iki 1576 m., atgaivinta 1628–1631 m., vėliau veikė 1731–1843 m.; žr.: Jovaiša (2020), Janonienė (2017).

10 F22-101 formatas – 38 x 29,5 cm, F22-102 – 62 x 39 cm, F22-103 – 57 x 37 cm, F22-104 – 52,5 x 38 cm, F22-105 – 61,5 x 40 cm, F22-106 – 40,5 x 63 cm.

Šie rankraščiai iki uždarant Vilniaus bernardinų konventą 1864 m. priklausė vienuolyno bibliotekai. Pasak Liudo Jovaišos, tai buvo viena didžiausių bibliotekų tarp sostinės vienuolijų, uždarymo išvakarėse turėjusi 7000 tomų. Tačiau prie 1863 m. sukilimo prisidėjus kai kuriems broliams, vienuolynas buvo panaikintas, o biblioteka išsklaidyta (Jovaiša 2020: 42–43). Dalis knygų, tarp jų ir aptariamieji rankraščiai, pateko į Vilniaus viešąją biblioteką. Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui, 1915 m. bibliotekos fondai išvežti į Rusiją, pasak W. Gonczarowos, – į Rumiancevo muziejų Maskvoje (Gonczarowa 1994: 301). Vėliau jie atsidūrė TSRS valstybinėje V. I. Lenino bibliotekoje, iš jos 1946–1952 m. sugrąžinti į Vilnių, Lietuvos mokslų akademijos biblioteką. Čia jie buvo priskirti Rankraščių skyriaus kolekcijai sąlyginiu pavadinimu „Vilniaus viešosios bibliotekos rankraščių fondų likučiai“ ir pažymėti šifru F22 (mab.lt).

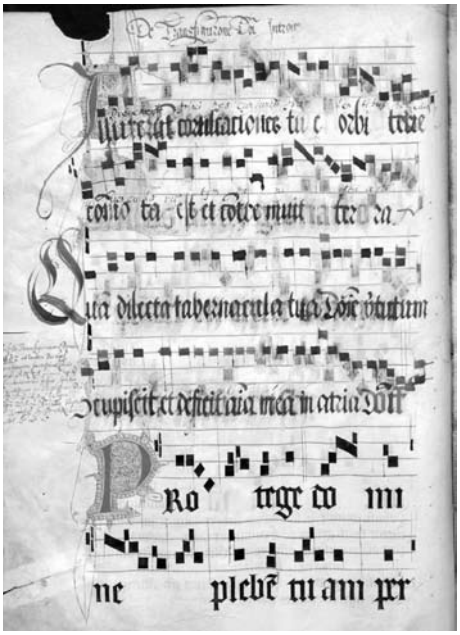
Gradualas F22-103

Tarp bernardinų bibliotekos kodeksų išsiskiria XIV a. gradualas F22-103. Kitaip nei knygos 101, 102, 104–106, jis buvo surašytas ne Vilniuje: spėjama, kad knygos kilmė itališka (Gonczarowa 1994: 311). Šią prielaidą stiprina faktas, kad observantai į Krokuvą 1453 m. atvyko iš Italijos, o vos po šešiolikos metų pasirodė Vilniuje. Tad knygos kelias – Italija, Krokuva, Vilnius – yra visiškai tikėtinas. Galbūt šį gradualą iš Italijos parsivežė pats šv. Jonas Kapistranas – pirmojo Šv. Bernardino iš Sienos vienuolyno Krokuvoje įkūrėjas? Pasak R. Cicėnienės, popiežius leido jam „visur su savimi specialiai sukonstruotame vežime vežiotis knygų“ (Cicėnienė 2009: 14). Kad ir kaip būtų, Krokuvos, netrukus ir Vilniaus bernardinų ryšiai su pagrindine būstine Italijoje tapo glaudūs.[11]

Gradualas 103 į Vilnių galėjo patekti kaip vertinga ir daili dovana: knygos apipavidalinimas itin kruopštus ir puošnus, kaligrafiškai surašytą tekstą puošia meistriškai atliktos iliuminacijos. Graduale yra ir vėlesnių, greičiausiai jau Vilniaus bernardinų skriptoriume darytų įrašų: jie ne tokie subtilūs, tačiau stilistiškai atitinka kitų kodeksų braižą. Yra palimpsesto atvejų: ant vieno iš tokių lapų paliktas įrašas, kad Vilniaus vyskupas Benediktas Vaina 1602 m. padėjo kertinį akmenį po Šv. Kryžiaus atradimo bažnyčia Gardine:

> *In festo Transfigurationis Domini 1602 ad laudem Dei omnipotentis et in honorem Sanctissimi Crucis ac S. ANNAE primum lapidem fundamentalem possuit Grodne Reverendissimus ac Illustrissimus Dominus Benedictus Wojna episcopus Wilnen(sis)...*

11 Observantams 1517 m. gavus ordino statusą (iki tol jie buvo pranciškonų ordino atšaka), jo administraciniu centru tapo Romoje ant Kapitolijaus kalvos funkcionuojantis konventas. Žr. Lenart 1984: 149.



2 pav. Lapas su įrašu paraštėje apie kertinio akmens dėjimą Gardine 1602 m., F22-103, f. 87v.

Taigi ši knyga XVII a. galėjo patekti į Gardino bernardinų vienuolyną, kurį, pasak Rūtos Janonienės, dar 1494 m. ketino funduoti Lietuvos didysis kunigaikštis Aleksandras Jogailaitis (Janonienė 2017: 9). Tačiau galiausiai vienuolynas buvo įkurtas tik 1595 m. Ordino generolas fundaciją priėmė 1600 m., 1601 m. ją patvirtino karalius Žygimantas Senasis (Pabin 1985: 79). Vis dėlto knyga turėjo grįžti į Vilnių, antraip po Vilniaus bernardinų vienuolyno uždarymo ji nebūtų patekusi į Viešosios bibliotekos fondus.

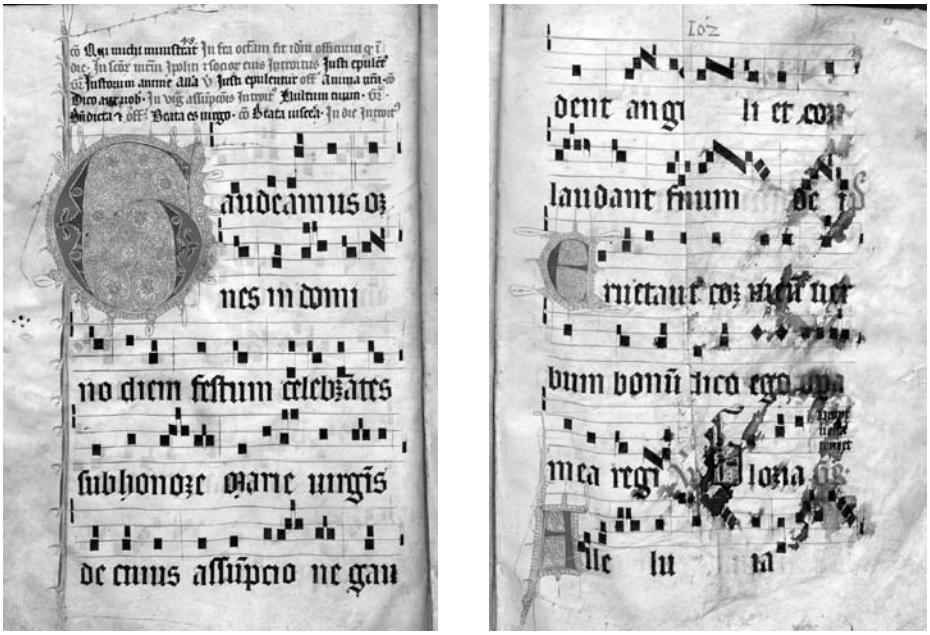
Introitas *Gaudeamus... Mariae... Assumptione*

Įdėmiau patyrinėkime vieną gradualo 103 kūrinių – introitą *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* Švenčiausios Mergelės Marijos Ėmimo į Dangų iškilmei (3 pav.).

Introito antifonos tekstas *Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore Mariae Virginis: de cuius Assumptione gaudent Angeli, et conlaudant Filium Dei* („Džiaukimės visi Viešpatyje, švęsdami šventę Mergelės Marijos garbei: kurios Ėmimu į Dangų džiaugiasi angelai ir šlovina Dievo Sūnų“) paimtas ne iš Šventojo Rašto, kaip kad dauguma klasikinio grigališkojo repertuaro tekstų. Tačiau šio kūrinio kontrafaktūros plačiai paplitusios. Introitas *Gaudeamus*, atitinkamai pritaikant šventės pavadinimą, giedamas įvairių šventųjų garbei, pradedant šv. Agota iš Katanijos, kuriai skirtas *Gaudeamus* yra seniausias randamas šio introito variantas ankstyviausiuose šaltiniuose – IX a. mišių tekstų antifonaluose (*Antiphonale Missarum Sextuplex* 1935: 41)[12] ir adiastematiniuose X–XI a. grigališkuosiuose giesmynuose.[13] Versikului panaudotas 45 (44) psalmės 2 eilu-

12 Šie antifonalai – tai *Antiphonale de Compiègne* (IX a. antra pusė), *Antiphonale de Corbie* (po 853 m.), *Antiphonale de Senlis* (tarp 877 ir 882 m.).

13 Gradualai *Einsiedeln*, *Stiftsbibliothek 121* (X a.), *St. Gallen, Stiftsbibliothek 339* (X–XI a.), *Laon, Bibliothèque Municipale 239* (~930 m.).



3 pav. Introitas *Gaudeamus... Mariae... Assumptione*, F22-103, f. 82v.–83r.

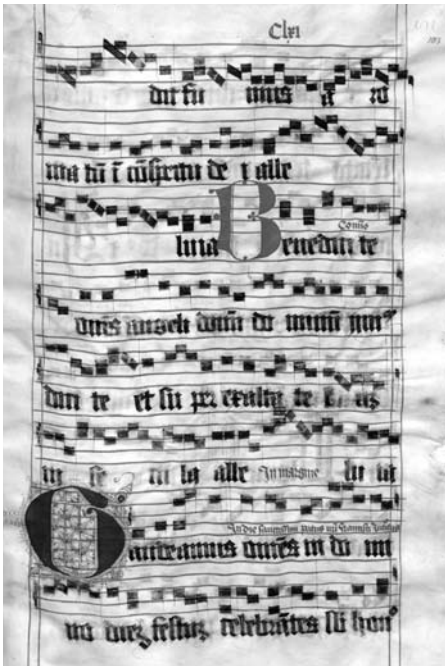
tės tekstas: *Eructavit cor meum verbum bonum: dico ego opera mea regi* („Žodžiais kilniais širdis man tvinsta, kai kuriu šias eilutes karaliui“, *Psalmynas* 2022: 88).[14]

Kūrinys užrašytas C rakte, sukurtas 1-ojoje, vad. *protus*, dermėje: tonika yra *re*, dominantė ir rečitacijos tonas – *la*.

Itin puošni ir didelė titulinės raidės G iliuminacija, išpuošta pirmoji versikulo raidė E ir net truputį ornamentuota pirmoji Marijos vardo raidė pačioje antifonoje liudija apie bernardinų uoliai puoselėtą Marijos kultą. Kita vertus, Švč. Mergelės Marijos Ėmimas į Dangų – tai viena iš svarbiausių Bažnyčios švenčių. Tame pačiame rankraštyje randamas ir introitas *Gaudeamus... Sanctorum omnium*, skirtas Visų Šventųjų mišioms: jis melodiškai ir vizualiai yra beveik tapatus Marijos introitui, tik šio iliuminacijose dominuoja iškilminga raudona, o Visų Šventųjų – rami mėlyna.

14 Kitos kintamosios Žolinės mišių dalys kodekse F22-103: gradualas *Propter veritatem* su versikulu *Audi filia*, aleliuja *Assumpta est Maria*, ofertorijus *Assumpta est Maria*, komunijos giesmė *Optimam partem*.

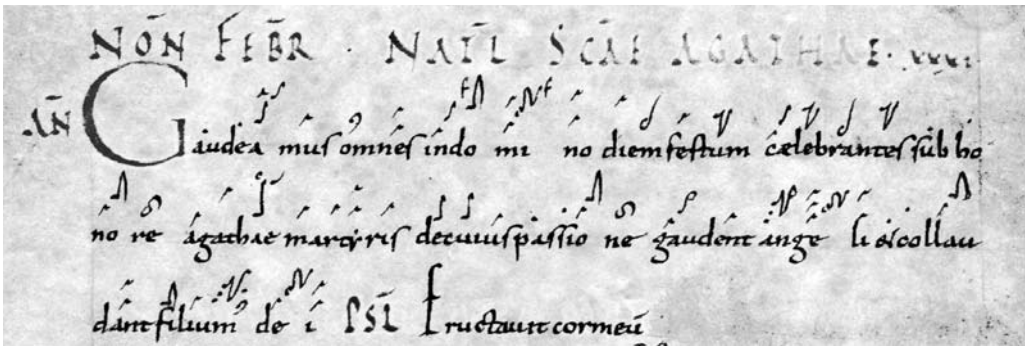
4 pav. Introitas *Gaudeamus... Mariae... Assumptione*, F22-106, f. 195r.



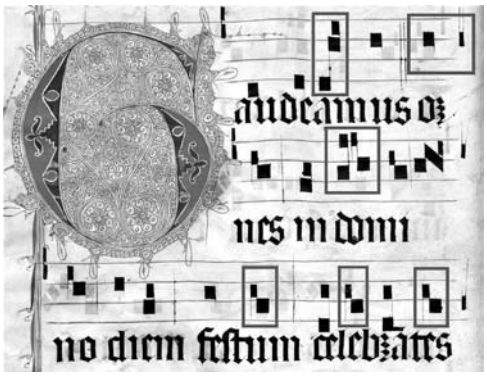
5 pav. Introitas *Gaudeamus... Francisci*, F22-105, f. 103r.

Introitas *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* taip pat yra graduale 106, surašytame Vilniuje: identiška melodinė versija (4 pav.) leidžia daryti prielaidą, kad galbūt perrašinėtojas Ambraziejus iš Klodavos jį nurašė nuo gradualo 103 arba nuo panašaus šaltinio. O štai graduale 105 introitas *Gaudeamus... Francisci* (5 pav.), skirtas ordino patronui, melodiškai yra kiek labiau išpuoštas, be to, užrašytas jau ne ant keturių linijų ir rakto C (kaip kitose Vilniaus versijose), o penklinėje ir naudojant raktą F. Tad galbūt šis įrašas buvo vėlesnis nei *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* variantas graduale 106.

Vis dėlto pirmiausia introito *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* variantą iš gradualo 103 palyginkime su *authenticum fontium gregorianorum* – ankstyviausiais kūrinio užrašymais X–XI a. adiastematiniuose rankraščiuose: gradualuose iš Einzydelno (Ein 121), Sankt Galeno (Gal 339) ir Laono (Lan 239, 6 pav.). Jų pagrindu atlikta introito *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* melodinė-ritminė restitucija publikuojama šiuolaikiniuose leidiniuose – pradedant *Graduale Romanum* (1908) ir baigiant *Graduale Triplex* (1979), *Graduale Novum* (2011) ir kitais naujai leidžiamais gradualais; tolesnėje lyginamojoje introito *Gaudeamus... Mariae... Assumptione* analizėje remiuosi pavyzdžiais iš GT ir GN.



6 pav. Introitas *Gaudeamus... Agathae* Laono rankraštyje (Lan 239), ~ 930 m., f. 14v.[15]

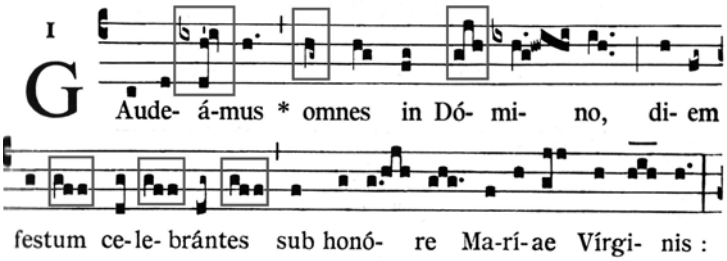


7 pav. Introitas *Gaudeamus... Mariae... Assumptione*, F22-103, f. 82v.

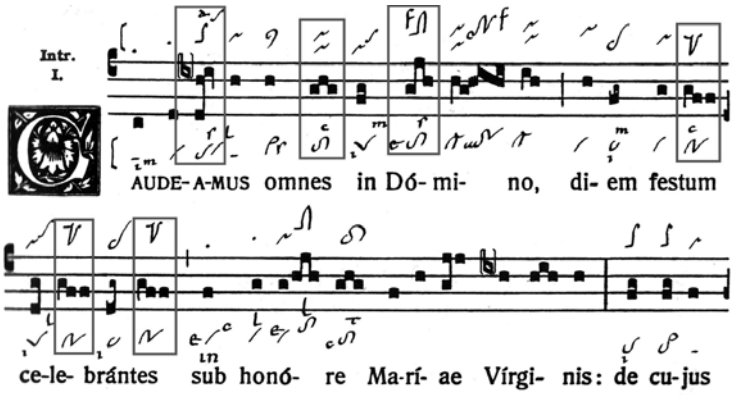
Taigi palyginus vilnietiškojo *Gaudemus* užrašymą su *authenticum fontium gregorianorum*, išryškėjo šie bernardiniškojo užrašymo ir stiliaus savitumai:

1) natūrali *si* Vilniaus rankraštyje vietoj adiastematinių šaltinių restitucijos leidiniuose siūlomos (kai kur kaip variantas) *si bemol* – ši derminė spalva parodoma jau pirmajame žodyje *Gaudeamus*, šuolyje *re–la–si* (7 pav.), taip išvengiant su *si bemol* susidarančios mažosios sekundos (8, 9 pav.); toliau kūrinyje natūrali *si* Vilniaus rankraštyje dar pasirodo žodyje *Domino*;
2) vėlyviesiems grigališkiesiems rankraščiams būdinga pereinamosios natos redukcija (dažniausiai tai būna likvescencinės natos – labai lengvos, skirtos priebalsiui įgarsinti) – pirmosios eilutės žodžio *omnes* kirčiuotame skiemenyje *om-* lieka tik viena ilgesnė („stipresnė") nata ant dominantės *la*, o neuminiuose šaltiniuose yra dvi natos *la–sol*, jos traktuojamos arba kaip likvescencinė *om-* nata (GT, 8 pav.), arba kaip

15 Šaltinis: Bibliothèque Municipale de Laon.



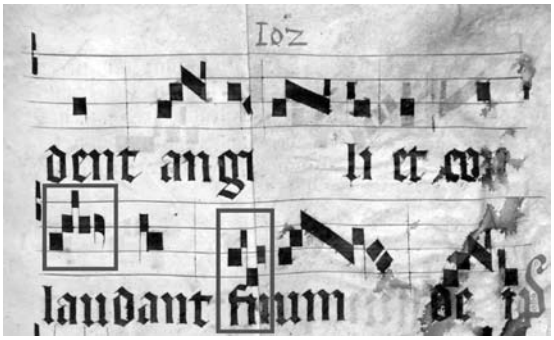
8 pav. *Graduale Triplex*, p. 591



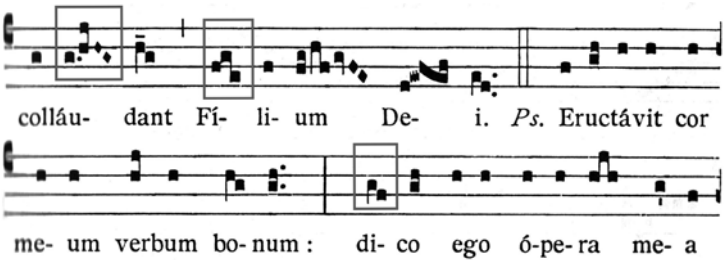
9 pav. *Graduale Novum*, p. 399

pirmoji torkulio *initio debilis* nata (nepaprastai lengva nata trijų garsų neumoje) antrajame skiemenyje *-nes* (GN, 9 pav.);

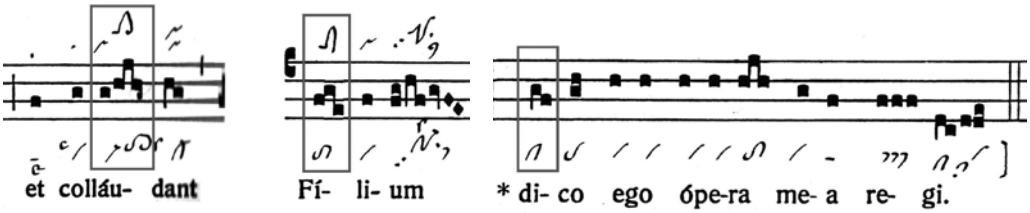
3) papildomos natos atsiradimas kirčiuotame teologiškai svarbaus žodžio skiemenyje – antroje eilutėje žodyje *Domino* („Viešpatyje“) – ekspresyviai pakartojama *do* nata ant pirmojo, kirčiuoto, skiemens; lengvas gališkųjų rankraščių trijų natų *torculus* (8, 9 pav.) čia virsta „sunkesne“, labiau pabrėžta dviejų neumų *pes* ir *clivis* grupe;
4) vėlyviesiems grigališkiesiems rankraščiams būdinga reperkusinių natų redukcija – trečioje eilutėje žodžiuose *festum celebrantes* ant nekirčiuotų skiemenų (*-tum*, *-le-*, *-tes*) įvyksta paskutinės *fa* natos redukcija; vietoj greitos trijų garsų neumos *porrectus* su antru ir trečiu garsu unisone *sol-fa-fa* (8, 9 pav.) Vilniaus rankraštyje lieka dviejų garsų *clivis sol-fa*:
5) galimos likvescencijos užrašymas – paskutinėje kūrinio eilutėje žodžio *conlaudant* skiemenyje *-lau-* vietoj adiastematinių šaltinių neuminės grupės *sol-la-do-la-sol*



10 pav. Gradualas F22-103, f. 82r.

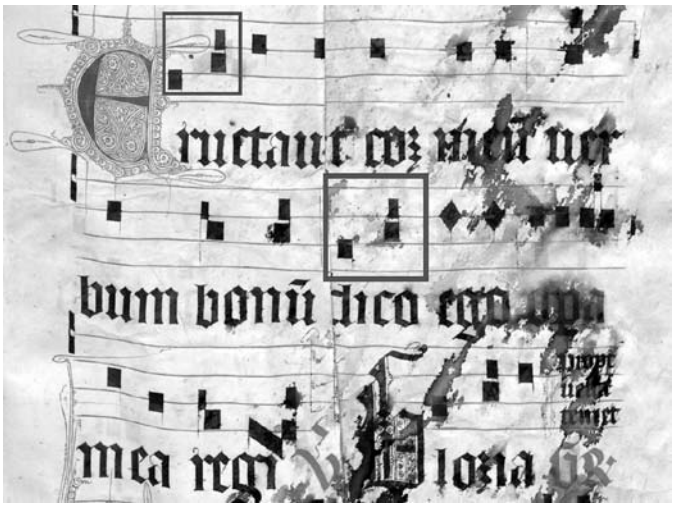


11 pav. *Graduale Triplex*, p. 591



12–14 pav. *Graduale Novum*, p. 400

su paskutine likvescencine nata (11, 12 pav.) Vilniaus rankraštyje pasiliekama ant stiprios dominantės *la* (*sol-la-do-la-la*, 10 pav.); vis dėlto charakteringas paskutinės natos užrašymas – ji šiek tiek pasvira ir išgaubta, su uodegėle iš dešinės – kelia klausimą, ar toks užrašymas nereiškė likvescencijos, skirtos organiškam dvibalsio *-au-* ištarimui (tuomet natų grupę sudarytų *sol-la-do-la-la-sol*);



15 pav. Gradualas F22-103, f. 82r.

6) priešpaskutiniame kūrinio žodyje *Filium* ant pirmojo skiemens rankraštyje 103 (kaip, beje, ir kituose minėtuose Vilniaus rankraščiuose) notuojamas šuolis kvarta žemyn *fa-sol-re* (10 pav.) vietoj adiastematinių rankraščių tercijos *fa-sol-mi* (11, 13 pav.); šitaip, viena vertus, vilnietiškoje knygoje iš anksto parodoma tonika *re*, kurią netrukus įtvirtins paskutinis kūrinio žodis *Dei* (teologiškai svarbiame žodžių junginyje *Filium Dei* – „Dievo sūnų"); kita vertus, kvarta leidžia išvengti mažosios sekundos *mi-fa*, pereinant į kitą skiemenį (-*li*-); mažosios sekundos vengta visame kūrinyje naudojant natūralią *si*, tad tai galima traktuoti kaip derminį bruožą;
7) introito versikule taip pat susiduriame su pereinamosios natos redukcija – antrąją psalmės eilutę *dico ego*... pradeda ne melodiškai minkštas *clivis sol-fa* (11, 14 pav.), padėjęs nuosekliai pereiti iš pirmosios psalmės eilutės pabaigos *la* į antrosios eilutės pradžią, bet nata *fa* (15 pav.), šitaip atkartojant psalmės pirmosios eilutės incipitą.

Išvados

Išryškėję introito *Gaudeamus*... *Mariae*... *Assumptione* užrašymo graduale F22-103 bruožai, skiriantys jį nuo ankstyvesnių klasikinių grigališkųjų variantų, rodo tipiškas vėlyvųjų viduramžių tendencijas: ritminių niuansų (likvescencinių, reperkusinių natų) nunykimą aiškesnio melodinio užrašymo naudai. Vis dėlto įdėmesnė iš pirmo žvilgsnio ritminius niuansus niveliuojančios kvadratinės notacijos analizė ir jos palyginimas su

adiastematiniais šaltiniais rodo, kad tęstinumas buvo išsaugotas ir vienuoliai bernardinai, giedoję iš gradualo F22-103, galėjo šį užrašymą susieti su deramu žodžio, kuris yra svarbiausias grigališkajame chorale, artikuliavimu, vadinamuoju laisvuoju oratoriniu giedojimo ritmu.

Modalinis *protus* dermės (I moduso *re*) skambesys introite nuskaidrinamas išvengiant mažosios sekundos tarp *la* ir *si bemol*: visame kūrinyje skamba natūrali *si*, kuri ne tik pateisina spėjamą itališką rankraščio kilmę (itališkuose rankraščiuose natūrali *si* labiau mėgstama nei *si bemol*), bet ir susieja jį su Vidurio Europos monastinėmis liturginio giedojimo tradicijomis – tą matome pasklaidę Lenkijos, Čekijos, Vokietijos vienalaikius grigališkuosius giesmynus.

Šitas gradualas greičiausiai buvo dovanotas vienuolynui – atvežtas į Vilnių čia steigiantis bernardinams. Kaip ir dauguma rankraštinių knygų, jis nėra visiškai vienalytis – yra vėlesnių papildymų, tikėtina, pridėtų Vilniaus vienuolyno skriptoriume.

Tyrinėjant bernardinų rankraščių kūrinius išryškėję niuansai, kuriais vilnietiškieji variantai skiriasi nuo klasikinių pirmavaizdžių (pvz., aptartas ekspresyvus *do* natos pakartojimas žodyje *Domino*), nurodo į to laiko estetiką ir dvasią – liepsnojančios gotikos, karšto tikėjimo skelbimo laikus. Pasak Johano Huizingos, XIV–XV a. Europos dvasingumas buvo labai juslinis: antai Mergelės Marijos garbinime buvo daug ekstazės (Huizinga 2019). Tiesa, J. Huizinga rašė apie Burgundijos miestus. Tačiau ar ne jo aprašyta ekstazė vedžiojo iliuminatoriaus ranką, kuri sukūrė įspūdingąją *Gaudeamus* inicialo iliuminaciją Vilniuje saugomame rankraštyje 103? Bernardinų šv. Jonas Kapistranas garsėjo ugningu Mergelės Marijos garbinimu. Ar Vilniuje naujasis tikėjimas buvo išpažįstamas taip pat karštai, maldas palydint uoliai giedamu romėniškuoju choralu? Šiaip ar taip, tam tikri procesai buvo vienalaikiai: bernardinai kaip atskira pranciškonų ordino šaka 1446 m. Italijoje įgavo autonomiją, 1453 m. šv. Jono Kapistrano įsteigtas vienuolynas Krokuvoje, o į Vilnių bernardinai atvyko 1469 m. Taigi akivaizdu, kad, anot Rimvydo Petrausko, socialiniai pokyčiai to laiko Lietuvoje nebuvo nuo kaimyninių kraštų izoliuotas procesas (Petrauskas 2003: 15).

Gilesnė ankstyvųjų Vilniaus muzikinių rankraščių analizė galėtų ne tik suteikti daugiau žinių apie tai, kas skambėjo viduramžių Vilniuje, bet ir plačiau atskleisti čia vykusių procesų vienalaikiškumą su reiškiniais, tuo metu vykusiais kituose Europos kraštuose, taip įveikiant atgyvenusį „vėluojančios kultūros“ naratyvą.

Įteikta 2022 11 14
Priimta 2022 12 05

SANTRUMPOS

Ein 121	Codex Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121 (Einzydelno gradualas)
Gal 339	Codex St. Gallen, Stiftsbibliothek 339 (Sankt Galeno gradualas)
GN	*Graduale Novum*
GT	*Graduale Triplex*
Lan 239	Codex Laon, Bibliothèque Municipale 239 (Laono gradualas)
LDK	Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė

ŠALTINIAI

Rankraštiniai šaltiniai

Codex Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121 (X a.) *Graduale – Notkeri Sequentiae*.

Codex St. Gallen, Stiftsbibliothek 339 (X–XI a.) *Kalendar, Graduale, Sakramentar*.

Codex Laon, Bibliothèque Municipale de Laon 239 (X a.) *Graduale*.

Graduale F22-103 (XIV a.), Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka.

Graduale F22-105 (1469–1494), Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka.

Graduale F22-106 (1469–1494), Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka.

Maciej Stryjkowski. *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego, przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmie pilnego doświadczenia*, ca 1575–1578. Biblioteka Narodowa Rps 6806 III, Warszawa.

Publikuoti šaltiniai

Antiphonale Missarum Sextuplex. Red. R. J. Hesbert. Rome: Herder, 1935.

Graduale Novum, Tomus I, *De Dominicis et Festis*. Regensburg: ConBrio Verlagsgeselschaft, 2011.

Graduale Novum, Tomus II, *De Feriis et Sanctis*. Regensburg: ConBrio Verlagsgeselschaft, 2018.

Graduale Romanum. Roma: Editio Vaticana, 1908.

Graduale Triplex. Solesmes: Abbye Saint-Pierre, 1979; reprinted: S. A. La Froidfontaine, 1998.

Kodeks Dyplomatyczny Katedry i Diecezji Wileńskiej. Tom 1 Zeszyt 1 (1387–1468). Wyd. ks. Jan Fijałek i Władysław Siemkowicz. Kraków, 1932.

Psalmynas. Antano Rubšio vertimas. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2022.

Analecta Franciscana. Tomus 3: *Chronica XXIV generalium Ordinis minorum*. Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentaim: ex typographia collegii S. Bonaventurae: 1897.

Interneto šaltiniai

Хроніка Биховця. Prieiga per internetą: <http://litopys.org.ua/psrl3235/lytov08.htm> [žiūrėta 2023 01 15].

Audiovizualiniai šaltiniai

Gaude Maria Virgo: giesmės iš senųjų Vilniaus rankraščių. CD, LP. Vilnius: Kompozitoriaus Vlado Jakubėno draugija, 2021.

LITERATŪRA

Adomonis, T. Lietuvos XIV–XVI amžių miniatiūros. *Menotyra*, 1967, Nr. 1, p. 203–243.

Baronas, D. *Vilniaus pranciškonų kankiniai ir jų kultas XIV–XX a.* Vilnius: Aidai, 2010.

Cardine, E. *Semiologia gregoriańska*. Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, 2008.

Cicėnienė, R. Rankraštinė knyga Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XIV a. pradžioje–XVI a. viduryje: sklaidos ir funkcionavimo sąlygos. *Knygotyra*, 2009, (53), p. 15–37.

Cicėnienė, R. *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės rankraštinės knygos kultūra (iki XVI a. antrosios pusės)*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011.

Gancarczyk, P. Nieznane genealogie z rękopisu F22-90 z Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie. *Muzyka*, 2003, p. 49–56.

Gidžiūnas, V. *Pranciškonų observantų – bernardinų gyvenimas ir veikla Lietuvoje XV ir XVI amž.* Roma: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 1982.

Gonczarowa, W. O manuskryptach klasztoru OO. Bernardynów w Wilnie. *Nasza przeszłość*, 1994, t. 82, p. 300–321.

Huizinga, J. *Viduramžių ruduo*. Studija apie XIV–XV a. gyvenseną ir mąstyseną Prancūzijoje ir Nyderlanduose. Vertė Antanas Gailius. Vilnius: Aukso žuvys, 2019.

Janonienė, R. *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*. Vilnius: Aidai, 2010.

Janonienė, R. Lietuvos bernardinų provincija: istorija ir paveldo likimas. *Pranciškonai Lietuvoje*. Red. Lijana Birškytė-Klimienė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2017, p. 9–16.

Jovaiša, L. Mažesniųjų brolių ordinas / Ordo Fratrum Minorum (OFM). *Dangaus miestas: Vilniaus vienuolynų palikimas Bažnytinio paveldo muziejuje*. Red. Dalia Vasiliūnienė. Vilnius: Bažnytinio paveldo muziejus, 2020, p. 39–43.

Lenart, O. E. Przedtrydenckie rękopisy liturgiczne w Bibliotece Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie: studium żródłoznawczo-liturgiczne. *Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne*, 1984, (48), p. 133–179.

Pabin, A. Grodno. *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*. Red. H. E. Wyczawski. Kalwaria Zebrzydowska: Wydawnictwo Calvarianum, 1985, p. 509–510.

Petrauskas, R. *Lietuvos didžiomenė XIV a. pabaigoje–XV a. Sudėtis – struktūra – valdžia*. Vilnius: Aidai, 2003.

Slavėnas, E. Trys manuskriptai iš Lietuvos Mokslų Akademijos bibliotekos. *Menotyra*, 1991, Nr. 18, p. 41–56.

Slavėnas, E. Šis tas apie Vilniaus bernardinų iliuminatorius. *Naujasis židinys*, 1992, Nr. 11, p. 44–53.

Trilupaitienė, J. Grigališkojo choralo raida Lietuvoje XVI–XVII a. ir bažnytinės muzikos reformos. *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, t. 4, 1998.

Trilupaitienė, J. Iš Lietuvos bernardinų muzikinio gyvenimo istorijos. *Menotyra*, 2005, Nr. 1 (38), p. 20–26.

Vilimas, J. *Grigališkojo choralo tradicijos bruožai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. XV–XVIII amžių atodangos ir rekonstrukcijos bandymas*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.

The Gregorian sound of Vilnius: what do Bernardine manuscripts from the 14th–15th centuries tell us?

SUMMARY. How did medieval Gregorian Vilnius sound? More specifically, how did it sound in the 14th century, when Grand Duke Gediminas' letters to European cities and the Pope had already been written in the pagan capital by the Franciscans, and in the 15th century, when the newly adopted Christianity was being promoted by newly arrived monastic orders, among which the observant branch of the Franciscans – the Bernardines – occupied a special place?

The Gregorian chant as a proper chant of the Roman Catholic Church was an integral part of the liturgy, however, we can reconstruct its specific local forms – its sound – only on the basis of the manuscript sources of the period. After outlining the historical context, the article focuses on the manuscript Gradual F22–103 stored in the Wroblewsky Library of the Lithuanian Academy of Sciences. The Gradual dates from the 14th century and is attributed to the Bernardines (Observants, the Order of Friars Minor) of Vilnius. The characteristic features of the local tradition of Gregorian chant are sought by analysing the introit *Gaudeamus… Mariae… Assumptione…* for the Assumption of the Blessed Virgin Mary.

Using the comparative method and source research, the introit is compared with its earliest versions from the adiastematic Gregorian manuscripts of the 10th–11th centuries, which became the basis for modern Gregorian publications of melodic-rhythmic restitution (*Graduale Triplex*, *Graduale Novum*). Versions of the introit *Gaudeamus* in other Bernardine manuscripts kept at the Wroblewsky Library of the Lithuanian Academy of Sciences have also been taken into consideration.

KEYWORDS:
Gregorian chant, manuscripts, graduals, Vilnius' Bernardines, 14th–15th centuries, introit *Gaudeamus… Mariae… Assumptione…*

ISSN 2351-4744

Kultūriniai ir stilistiniai hibridiškumo sąvokos aspektai. Interpretacinių galimybių perspektyva

Gintarė KAMINSKAITĖ
Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje tiriamos XXI a. muzikos stilių sintezės tendencijos ir jas lydinčių sąvokų prasmės. Siekiama atskleisti šių procesų įtaką ir kylančius iššūkius praktikuojančiam atlikėjui. Aptariamai temai būdingos sąvokos nėra nusistovėjusios ir kartais muzikologų bei atlikėjų traktuojamos skirtingai. Analizuojant su gvildenama tema susijusią literatūrą, keliami uždaviniai tiksliau apsibrėžti sąvokas, pasiūlyti jų variantus. Nagrinėjant muzikinius pavyzdžius, pabrėžiama XXI a. multistilistinių kūrinių interpretavimo problematika iš atlikėjo perspektyvos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
kultūrų hibridizacija, kultūrinė apropriacija, interpretacija, sąveika, hibridinis stilius, *crossover*, Eugene Friesen.

1. Teorinės *hibridiškumo* sąvokos vartojimo prielaidos

Pasitelkus medijas XXI a. muzikos kūrėjams ir vartotojams pasiekiama vis didesnė kultūrinė ir stilistinė įvairovė. Viena vertus, nuo XX a. vidurio akademinėje muzikoje ryškus istorinio ir stilistinio tikslumo siekis, kita vertus, į ją vis intensyviau skverbiasi neakademinės muzikos stiliai, jų elementai. Tas pats pasakytina ir apie įvairių muzikinių praktikų samplaiką. Dažnai galima išgirsti vartojamą *crossover* sąvoką – ji apjungia skirtingus dėmenis ir apibūdina muziką, netelpančią į klasikos, popmuzikos ar džiazo stilių rėmus, tačiau teorinių darbų, nagrinėjančių šį reiškinį, esti maža.

Muzikos stilių ir kultūrų sintezė nėra naujas reiškinys. Ši tendencija itin būdinga tarp skirtingų kultūrų ar religijų esantiems ar buvusiems regionams, pvz., Balkanams (Austrijos–Vengrijos ir Osmanų imperijų sandūra), Pietų Ispanijai (krikščionybės ir islamo sandūra), Artimiesiems Rytams (judaizmo, krikščionybės ir islamo sandūra) ir kitiems. Tačiau medijų pasiekiamumas ir didėjantis žmonių mobilumas sudaro prielaidas skirtingų sričių jungčiai. Muzikologai, apibūdindami dabartinius muzikos reiškinius, nevengia skolintis terminų iš antropologų, todėl susiduriame su tokiomis sąvokomis kaip *multikultūralizmas*, *hibridiškumas*, permąstomas Vakarų klasikinei muzikai būdingas eurocentrizmas.

XXI a. *hibridiškumo* sąvoka dažnai vartojama kaip būdvardis charakterizuojant įvairaus pobūdžio reiškinių sintezę – nuo *hibridinio* automobilio iki *hibridinio* karo[1]. Kalbant apie skirtingų kultūrų, tradicijų ar religijų samplaiką, įvairiuose kontekstuose galima aptikti sinonimų. Pavyzdžiui, sąvoka *sinkretizmas* (Herskovits 1966) dažniau vartojama kalbant apie skirtingų tikėjimų ir religijų sąveiką, įvairių elementų susiliejimą. Claude'as Lévi-Straussas siūlo terminą *brikolažas* (Lévi-Strauss 1971), kuris atskiria formas nuo istorinių šaknų ir sujungia jas naujais būdais. Kitaip nei *sinkretizmas*, *brikolažo* sąvoka ypač tinka apibūdinti atsitiktinėms kombinacijoms, kurios būdingesnės žaidimui ar postmodernizmo meno formai (Kapchan, Strong 1999: 241).

Švedų antropologas Ulfas Hannerzas, apibūdindamas dviejų ar kelių anksčiau buvusių atskirų ir savitų tradicijų persidengimą, įveda sąvoką *kultūrinė kreolizacija* (Hannerz 1987: 546–559). Hannerzas veikale „Cultural Complexity" (1992), kultūrą suprasdamas kaip procesą ir tik iš dalies integruotą prasmių sistemą, bandė pabrėžti, kad šiuolaikiniame globaliame pasaulyje stabilios integruotos prasmių sistemos kaip visumos nėra dominuojančios (Čiubrinskas 2007: 191). Sąvoka *kultūrinė kreolizacija* labiau prigijo lingvistiniuose ir folkloro tyrimuose, o *hibridiškumo* sąvoka tapo gerokai labiau tarpdisciplininė ir vartojama kalbant apie populiariąją kultūrą, medijas, imigraciją, socialinį dominavimą, istorijos ir scenos menus (Kapchan, Strong 1999: 242).

Muzikologiniuose tyrimuose sąvoka *hibridiškumas* yra daugiaprasmė. Anot Timothy'io Tayloro, „ši sąvoka prigijo kalbant apie įvairių kultūrinių formų, diskursų, politinių strategijų ir tapatybės koncepcijų įvairovę" (Taylor 2007: 219). Būdvardis *hibridiškas* vartojamas kalbant apie pasaulio muziką (angl. *world music*) kaip korektiškesnis būdas pažymėti nevakarietišką jos versiją. Anot Tayloro, „[h]ibridiškumas tapo prizme, per kurią suvokiami tarpkultūriniai susidūrimai. <…> Muzikos industrijoje šie būdvardžiai įgyja panašią funkciją – pažymėti muziką, kuriamą Kitų (angl. *others*)" (ibid., p. 220). *Hibridiškumo* sąvoka orientuota į muzikos vartotojus kaip rinkodaros elementas, padedantis atskirti *kitų muziką*. „Hibridiškumas prigijo kaip rinkodaros etiketė, skirta identifikuoti ir parduoti, kas iš pažiūros yra nauja kitoniškumo forma, bet apvalyta nuo

1 Žodžio *hibridas* (lot. *hybrida*) etimologija rodo, kad hibridas reiškė mišrūną – prijaukintos kiaulės ir laukinio šerno palikuonį. Lietuvių kalbos žodyne (LKŽ) pateikiamos dvi šio žodžio reikšmės: „1. gyvūnijos ar augmenijos individas, gautas kryžminimo būdu iš skirtingos giminės, šeimos ar rūšies atstovų, mišrūnas, mišrys; 2. žodis, kurio sudedamosios dalys kilusios ne iš vienos kalbos (pvz., žodis, turintis vienos kalbos šaknį, kitos – priešdėlį ar priesagą)". Oksfordo žodyne galima rasti keturias daiktavardžio *hibridas* (angl. *hybrid*) reikšmes: „1. gyvūnas ar augalas, turintis skirtingų rūšių ar veislių tėvus; 2. dviejų ar daugiau skirtingų dalykų maišymosi rezultatas; 3. transporto priemonė, naudojanti dviejų skirtingų rūšių energiją, ypač benziną ar dyzeliną ir elektrą; 4. dviratis, skirtas važinėtis keliais ir bekele."

senųjų prietarų ir hegemonijų" (ibid., p. 222). Sąvoka *hibridinė muzika* vartojama vietoj *pasaulio muzikos* sąvokos (angl. *world music*) kaip geriau atpažįstama, tačiau priklauso išskirtinai vakariečiams:

> „Šioje nišoje telpa Kitų muzika ir tai yra dar vienas būdas pažeminti ne vakariečius, [priskiriant jų muziką] pasaulio muzikos kategorijai, taip užkertant kelią [patekti] į prestižiškesnę roko kategoriją. Jei tamsiaodžiai žmonės kuria hibridišką muziką, tai yra pasaulio muzika; jei baltaodžiai, ypač tokios žvaigždės kaip Paulas Simonas ar Peteris Gabrielis kuria hibridinę muziką, tai yra bet kas, tik ne pasaulio muzika." (Taylor 2007: 238)

Nagrinėdami Tayloro teiginius pastebime, kad tarpkultūrinės samplaikos yra glaudžiai susijusios su muzikos stiliais. Skirtingų kultūrų muzika savaime priskiriama vienam ar kitam stiliui, tarsi tai būtų sinonimai, tačiau tokiu atveju neaišku, ar kalbama apie kultūrų, ar muzikos stilių hibridiškumą. Šio straipsnio autorių nuomone, tai vis dėlto yra du skirtingi reiškiniai, nors ir galintys būti susiję. Hibridizacijos konceptas dažnai aptinkamas kalbant apie skirtingų kultūrų sandūras, bet kalbant apie muzikos stilių samplaikas daug dažniau vartojama sąvoka *crossover*. Kaip minėjome, problemiška tai, kad kol kas nėra aiškių teorinių apibrėžčių, kas turėtų būti priskiriama šiai kategorijai. Ištyrus žodžio *hibridas* vartojimo pavyzdžius, siūlome vartoti terminą *hibridinis stilius*, kai kalbama apie skirtingų muzikos stilių susidūrimą. Toliau nagrinėjama, kokiuose kontekstuose kultūrų ir muzikos stilių hibridizacija neatskiriama viena nuo kitos, o kada *hibridinio stiliaus* sąvoka galėtų būti vartojama kaip tikslesnis sąvokos *crossover* sinonimas.

2. Kultūrų hibridizacija: eurocentrizmas ir kultūrinė apropriacija

Kalbant apie kultūrų hibridizacijos tendenciją, įvairiuose teoriniuose konceptuose randame sąvokas *cross-cultural*, *intercultural*, *transcultural*, *multicultural*, *hypercultural*. Iš pradžių sąvoka *multikultūralizmas* vartota apibūdinti vienoje visuomenėje koegzistuojančias skirtingas kultūras. Kaip teigė Kim, „Europoje ir JAV ilgą laiką tarpkultūrinė muzika buvo suvokiama europietiško kolonializmo kontekste, susiejant ją su civilizacijos konceptais, misionierišku judėjimu, egzotizmu ir galiausiai – muzikos industrijoje – su pasaulio muzika (angl. *world music*)" (Kim 2017: 24). Problemiška yra tai, kad šios sąvokos vartojamos turint omenyje vakarietišką / nevakarietišką santykį, t. y. kai kalbama apie europietiškų tradicijų susidūrimą su *kitų muzika*:

> „Problemiška, kad daug istorinių metodologinių konceptų ir problemų formuluočių vis dar yra susijusios su metodologiniu nacionalizmu ir eurocentrizmu. <…> Tarpkultūriniai muzikos procesai – jei į juos apskritai atkreipiamas dėmesys – yra apibūdinami

kaip muzikiniai procesai, [vykstantys] sąveikaujant dviem skirtingiems kraštams ar tautybėms, supriešinant europietišką (įskaitant JAV) tradiciją su neeuropietiška muzika. <…> Vis tik jei atsigręžtume į kitas šiuolaikinės muzikos scenas ir skirtingų kultūrų centrus – Stambulą, Tel Aviva, Kairą, Bankoką, Džakartą, Pekiną, Tokiją, Seulą, San Paulą ir daugybę kitų – pamatytume, kad sąvoka tarpkultūrinė muzika netenka prasmės, jei nustojame ją matyti santykyje su kažkuo kitu." (Kim 2017: 25)

Glaudžiai su eurocentristine pasaulėžiūra susijęs reiškinys yra kultūrinė apropriacija – tam tikrų kultūrinių praktikų savinimasis ir / ar sukultūrinimas. Jocelyne Guilbault aprašo atvejį, kai Brazilijoje XX a. pab. išpopuliarėjusio šokio zuko muzikantai Vest Indijoje turėjo prisitaikyti prie „tarptautinio garso" – naudoti europietiškas dermes, derinimus ir kitus europietiškai kultūrai būdingus reiškinius (Guilbault 1993: 150). Šis pavyzdys iliustruoja, kaip veikia kultūrinė apropriacija – į *kitų muziką* žvelgiama per eurocentristinę perspektyvą, sugretinant civilizuotą ir laukinę kultūras, reiškiant pretenziją tokią muziką apvalyti, padaryti intelektualesne, elitiškesne.

Permąstant santykį su įvairių kultūrų muzika, demaskuojama ne tik iš kolonializmo laikų paveldėta kultūrinės apropriacijos tendencija, bet ir socialinės problemos, susiformuojančios sąveikaujant skirtingoms tradicijoms. Arvydas Guogis teigia, kad globalizacija, praturtinanti galimybėmis ir ištekliais, vystosi kartu su savo priešybe – „neigiama" glokalizacija (Guogis 2004: 85). Lokalių kultūrų paplitimas pasaulyje, ribojant saviraišką ir išteklius, uždaro žmones į kultūrinius ir socialinius getus. Anot Alexandros Baltzis, muzikos srityje toks procesas yra sudėtingas ir daugialypis, nes sieja muzikiniame gyvenime dalyvaujančias institucijas, vertybių sistemas ir socialines grupes administraciniu, ekonominiu ir kultūriniu lygmenimis (Baltzis 2005: 141–144).

Anot Baltzis, glaudžiai susijusiuose ekonominiuose, socialiniuose, kultūriniuose kontekstuose globalizacija sukelia ir atmetimo reakcijas, kurių esminė priežastis – baimė prarasti tapatybę. Globalizacija taip pat skatina mus permąstyti muzikos meninę nepriklausomybę ir autonomiškumą:

„XIX a. romantiniai muzikos idealai, neva muzika ir menas apskritai yra visiškai autonomiški, šiuo metu jau suvokiami kaip pasenę, nors neretai dar gyvuoja tarp muzikantų ir muzikologų. Kultūriniai ir socialiniai pasikeitimai sukelia jautrias ir subtilias problemas, kaip, pavyzdžiui, baimę prarasti kultūrinę tapatybę, ir kartais tai provokuoja kraštutines reakcijas." (Baltzis 2005: 148–149)

Išnagrinėjus atvejus, kai sąvoka *hibridinė muzika* pasitelkiama muzikologiniame diskurse kaip pakaitalas išvengti neigiamos konotacijos kalbant apie santykį su *kitu*, įsitikiname, kad ši sąvoka nenurodo dominuojančiosios ir dominuojamosios kultūros ryšių. Sąvokos neutralumas ir universalumas leidžia vartoti ją įvairiuose kontekstuose, t. y. tiek

kalbant apie muzikos stilių sintezę kaip kompozicinę idėją, tiek nagrinėjant skirtingų muzikinių kultūrų sandūrą. Juolab, kaip akivaizdu iš anksčiau pateiktų pavydžių, šie procesai dažnai neatskiriami vienas nuo kito.

3. Muzikos stilių hibridizacija

Muzikos stilių sintezė gali būti ne tik kultūrų sąveikos pasekmė, bet ir naudojama kaip kompozicinė priemonė. Skirtinguose šaltiniuose randamos sąvokos *polistilistika* ar *multistilistinė muzika*, vėliau – *intertekstualumo* sąvoka[2]. *Polistilistikos* sąvoką 1971 m. pirmą kartą pavartojo Alfredas Schnittkė (Schnittke [1971] 2002)[3]. Dėl susiklosčiusių istorinių ir geografinių aplinkybių polistilizmo teorija daugiausia buvo nagrinėjama ir plėtojama sovietinėje muzikologijoje, neperžengdama geležinės uždangos ribos. Anglakalbėje muzikologijoje tuo metu vystėsi kitokia terminologija:

> „Nevienodą tarptautinį polistilizmo teorijos suvokimą lėmė skirtingos anglakalbės ir posovietinės muzikologijos terminologijos tradicijos bei kai kurie pačios teorijos trūkumai. Pagrindiniai jų yra chronologinių ribų neapibrėžtumas ir simbiozinio polistilizmo samprata, kuri yra įdomi ir vertinga, tačiau nepakankamai išvystyta, palyginti su koliažo pritaikymu anglakalbėje muzikologijoje.“ (Jaunslaviete 2018: 463)

Sąvokų vartojimo neapibrėžtumo, taip pat ir tikslinimo tendenciją atspindi *intertekstualumo* sąvokos vartojimo dinamika skirtingų šalių menotyros mokslo terminijoje[4]. XXI a. apibūdinti skirtingų stilių sampyną anglų kalba dažnai vartojamos sąvokos

2 Postmodernizmo epochoje kūrinį pakeitė visa apimanti teksto samprata, buvo įvestas intertekstualumo terminas, žymintis autoriaus ir svetimo teksto sąveiką, jų dialogą. Anot Audros Versekėnaitės: „Naujojo citavimo intertekstualumas prilygintinas R. Hatteno vadinamajam strateginiam intertekstualumui. Tai „savo“ ir „svetimo“ tekstų sąveikavimo kategorijos, kai akcentuojamas XX a. kompozitorių poreikis ryškiau atskleisti potencialias pirmtako temos galimybes, implikuojant ją į šiuolaikines menines sistemas bei stilistinius kontekstus“ (Versekėnaitė 2008: 98).

3 Anot Schnittkės, du pagrindiniai polistilizmo principai yra citata ir aliuzija. Citata gali būti ne tik tiesioginis pakartojimas, bet ir „svetimo muzikinio teksto perpasakojimas sava muzikine kalba“ ar „svetimo stiliaus technikos pritaikymas“ (Schnittke [1971] 2002: 87–88). Aliuzija apibūdinama kaip „subtilios užuominos ir neišpildyti lūkesčiai, esantys arti citavimo slenksčio, bet jo neperžengiantys“ (ibid., 88).

4 Versekėnaitė teigia, kad „margaspalviame XX a. muzikos atradimų, įtakų ir sąveikų lauke „muzikos muzikoje“ dialogas tampa ypač aktualus ir įvairiaaspektis. Minėtieji „svetimos“ muzikos naujojoje kompozicijoje tyrinėtojai – J. N. Strausas, M. Hyde, R. Hattenas, L. Djačkova ir kiti – kiekvienas kitaip žvelgia į implikuojamų intekstų XX a. muzikos kūriniuose problematiką ir operuoja skirtingais, savo sukurtais arba iš kitų mokslų (literatūrologijos) perimtais terminais bei teorijomis. <...> Neretai muzikologų skirtingai vadinami reiškiniai atitinka tą patį inteksto diegimo į naujai kuriamą kompoziciją principą. Tokia įvairi to paties reiškinio nusakymo skirtingais terminais tradicija apsunkina kūrinio analizės suvokimą, kita vertus, teikia galimybę analizuojančiajam pasirinkti tikslesnį apibūdinimą, atitinkantį svetimos medžiagos implikavimo metodą“ (Versekėnaitė 2008: 104).

multistyle ar *crossover*. Pastarosios sąvokos reflektavimo muzikologiniuose tekstuose dar trūksta, ji vartojama labai plačiai – gali reikšti ir popmuzikos industrijos elementų įtraukimą, ir muzikinių žanrų ir stilių lydinį. Vienoje didžiausių muzikos duomenų bazių internete AllMusic pateikiamas toks aprašymas:

„Klasikinis *crossover* yra žanras, svyruojantis tarp klasikinės ir populiariosios muzikos ir apimantis abiejų kategorijų klausytojų auditorijas. Dažniausia *crossover* rūšis yra klasikinį išsilavinimą turinčių atlikėjų (daugiausia – operos žvaigždžių) atliekamos populiarios dainos, liaudies muzika, miuziklų pasirodymai ar šventinės dainos. *Crossover* gali apibūdinti popmuzikos žvaigždes, atliekančias klasikinį repertuarą. *Crossover* taip pat gali būti skirtas vokaliniams ir instrumentiniams kūriniams, bandantiems sukurti sintezę tarp klasikinės muzikos ir populiariųjų [muzikos] stilių, apibūdinti, pavyzdžiui, klasikinių kūrinių džiazinėms interpretacijoms ar šiuolaikinei klasikinei muzikai, įkvėptai roko. Tokia muzika sunkiai priskiriama bet kuriai kategorijai ir gali būti priimtina ir popmuzikos, ir klasikos klausytojams, kaip ir pasaulio ar nevakarietiška liaudies muzika, kurios irgi gali būti priskiriamos *crossover* stiliui.“[5]

Sąvoka *crossover* ne visada paranki vartoti dėl neigiamos konotacijos. Kadangi taip kartais apibūdinamas popindustrijos elementų įtraukimas, gali kilti įspūdis, kad ši muzika nėra intelektuali ar elitinė. Klasikinės muzikos ir džiazo trimitininkas Marvinas Stammas 2013 m. duotame interviu išryškina keletą diskutuotinų klausimų, kurie kyla bandant apibrėžti *crossover* stilių:

„Tokiems atlikėjams kaip aš, kurie mielai groja įvairių stilių muziką, stilių sankirta reiškia platesnį muzikinį akiratį ir didesnes raiškos galimybes. Bet puristui tai reiškia susiteršimą ar muzikos sumenkinimą. <…> Tačiau ar akademinėje aplinkoje subrendęs džiazo atlikėjas, grojantis muziką, jungiančią šiuos abu pasaulius, iš tiesų sumenkina muziką? <…> Daugelis džiazo muzikantų negali užsitikrinti pragyvenimo grodami vien džiazą. Norėdami sudurti galą su galu, jie turi groti ten, kur gauna daugiau pajamų – kaip laisvai samdomi muzikantai įvairiuose koncertuose ir šou, pobūviuose, vestuvėse ir kt. Tai pasirinkimas tarp purizmo ir išgyvenimo.“ (Diez, Hallman 2013: 2)

Stammas atkreipia dėmesį, kad muzikantams dažnai tenka rasti kompromisų tarp meno ir išgyvenimo. Tad kalbant apie *crossover* reiškinį orientavimasis į komercinę sėkmę yra vienas svarbiausių bruožų, leidžiančių identifikuoti šį stilių. Operos žvaigždės ir muzikantai, koncertuojantys stadionuose, sutraukiantys tūkstantines minias ir uždirbantys įspūdingus honorarus, neabejotinai yra priskiriami *crossover* atstovams ir kartais yra kaltinami muzikos suprimityvinimu. Tačiau kai kalbame apie tokius atlikėjus kaip Yo-Yo Ma, Bobby McFerriną ar Joshua Bellą, vargu ar galima jiems priekaištauti dėl blogo muzikinio skonio.

5 Prieiga per internetą: <https://www.allmusic.com/style/classical-crossover-ma0000004504> [žiūrėta 2022 12 30].

Kai klasikinė muzika perima daug popindustrijos elementų, neišvengiama klišių ir supaprastinimo. Susiduriame su reiškiniu, kurį Dwightas MacDonaldas pavadino *puskultūre* (angl. *midcult*)[6]. *Puskultūrė* pasižymi esminėmis masinės kultūros savybėmis – iš anksto paruoštomis formulėmis bei numatytomis reakcijomis, tačiau visa tai „vykusiai pridengiama kultūros figos lapeliu", ji „apsimeta paisanti aukštosios kultūros standartų, nors iš tiesų juos gerokai atskiedžia ir suvulgarina" (MacDonald [1960] 2011: 37, 45). Josephas Horowitzas prideda, kad didžiojo meno mistifikavimas yra *puskultūrės* principas – pagrindinis jos gero tono ir paviršutiniško požiūrio šaltinis (Horowitz 2006: 11–12).

Grįžtant prie trimitininko Stammo nuogąstavimo dėl akademinės muzikos puristų *crossover* sąvokai priskiriamos neigiamos konotacijos, turėtume pabrėžti ir tai, kad kai kurių stilių (pavyzdžiui, klasikos ir džiazo) sąveika yra turtinanti, leidžianti atsinaujinti abiem stiliams. Tarp ankstyvųjų pavyzdžių galima paminėti George'o Gershwino „Žydrąją rapsodiją" (1924) ar Maurice'o Ravelio Bliuzą iš Sonatos smuikui Nr. 2, a-moll (1923–1927). Atskiro paminėjimo vertas Astoro Piazzollos fenomenas, atvedęs Lotynų Amerikos muziką į klasikinės muzikos sales. Sunku būtų išskirti, kiek šio kompozitoriaus muzikoje sąveikauja klasikinė, avangardinė muzika, džiazas ir Lotynų Amerikos intonacijos bei ritmai.

Klasikinės muzikos ir džiazo sąveikavimas nėra nauja idėja. Guntheris Schulleris dar 1957 m. suformulavo *trečiosios srovės* apibrėžimą. Jai galima priskirti tarp klasikos ir džiazo laviruojančius kompozitorius Guntherį Schullerį, Thelonijų Monką, Davidą Bakerį, Raną Blaką, Johną Lewisą, atlikėjus Ornette Coleman, Charlesą Mingusą, Milesą Davisą, Alleną Vizzuttį, Marviną Stammą. Nors *trečioji srovė* egzistuoja jau dešimtmečius, jos kūrybinis potencialas dar nėra išsemtas. Apie tai rašė Diez ir Hallman:

> „Klasikos ir džiazo susiliejimas turi puikią kūrybinę ir edukacinę perspektyvą. Pavyzdžiui, įgūdžiai, reikalingi sėkmingam džiazo pasirodymui, yra tiesiogiai susiję su kūrybiškumu: gebėjimas improvizuoti grupėje, gebėjimas laisvai išreikšti savo individualumą ir [gebėti] atsakyti į kitų, prigimtinį smalsumą susidurti su problemomis, neturint [iš anksto] paruošto atsakymo. O klasikinė muzika reikalauja koncentruotų pastangų ir homogeniško garso idealo, tikslių stilistinių interpretacijų ir struktūrų atpažinimo." (Diez, Hallman 2013: 12)

Sąveikaujant įvairiems muzikos stiliams susiduriama su reiškiniu, kai kūrėjai siekia atrasti naują sonorinę estetiką ir ieško inovatyvių garso išgavimo būdų. Susidaro ciklas,

6 *Midcult* – žodžių *miesčionys* (angl. *middlebrow*) ir *kultūra* (angl. *culture*) junginio trumpinys. Šis terminas apibrėžia intelektualiąją bei meninę kultūrą, turinčią tiek aukštosios, tiek masinės kultūros bruožų, tačiau nesančia nė viena iš jų.

kai siekiant atrasti naują skambesį kuriamos naujos technikos (technologijos) ir taip atsiveria naujos muzikos raiškos galimybės. Taip pat perkuriamas socialinis ir kultūrinis kontekstas, kuriame mes įpratę matyti tam tikrus muzikos instrumentus. Pavyzdžiui, asociacijos, kylančios lyginant trimitą klasikinėje akademinėje muzikoje ar džiaze, gerokai skiriasi. Kultūrinės ir akustinės priežastys padeda paaiškinti nusistovėjusių instrumentų gamybą ir paplitimą grojant tam tikrus muzikos stilius (Dawe 2013: 21). Tačiau keičiantis ideologijoms ir muzikiniams skoniams į muzikavimo procesą įtraukiami nauji instrumentai, pasitelkiami nauji grojimo būdai. Anot Lysloff ir Gay, „[g]rojimo technologijos dėl savo naudojimo istorijos yra užpildytos socialine prasme ir tos prasmės gali keistis, kuomet jos peržengia nacionalines, kalbines ir kultūrines ribas“ (Lysloff, Gay 2003: 8).

Toliau pateikiamais pavyzdžiais iš violončelės repertuaro siekiama iliustruoti, kokius praktinius iššūkius atlikėjams kelia įvairių muzikos stilių sintezė. Džiazo, roko, popmuzikos atlikimas violončele yra problemiškas dėl to, kad pagrindiniai grojimo instrumentu būdai susiformavo XVI–XIX a. atliekant Vakarų Europos klasikinę muziką. XX a. akademinės muzikos sonoriniai eksperimentai gerokai išplėtė violončelės garsyną, tačiau norint pritaikyti violončelę minėtiems muzikos stiliams, atlikėjai turi atrasti būdus, kaip priderinti instrumentą prie savito jų skambesio, t. y. praplėsti, o gal net perkurti ekspresijos instrumentu ribas.

Vienas iš būdų tai padaryti yra jau egzistuojančių instrumentų skambesio mėgdžiojimas. Pavyzdžiui, violončelininkai dėl tam tikro instrumentų panašumo gali sėkmingai mokytis iš džiazo kontrabosininkų, kurių patirtis grojant šį stilių gerokai turtingesnė. Tačiau galima atrasti ir visiškai naujų grojimo būdų, kurie garsine estetika yra gerokai artimesni naujiems muzikos stiliams. Kalbant apie styginius instrumentus, tokia technine revoliucija būtų galima laikyti kirčio (angl. *chopping*) technikos atsiradimą, kuri atveria neribotas galimybes pritaikyti styginius instrumentus popmuzikai ar folkmuzikai. Šioje srityje daugiausia reiškiasi atlikėjo-kompozitoriaus tipo kūrėjai, kurie kurdami muziką eksperimentuoja su instrumentu, ieškodami naujoviško garso ir naujų grojimo būdų.

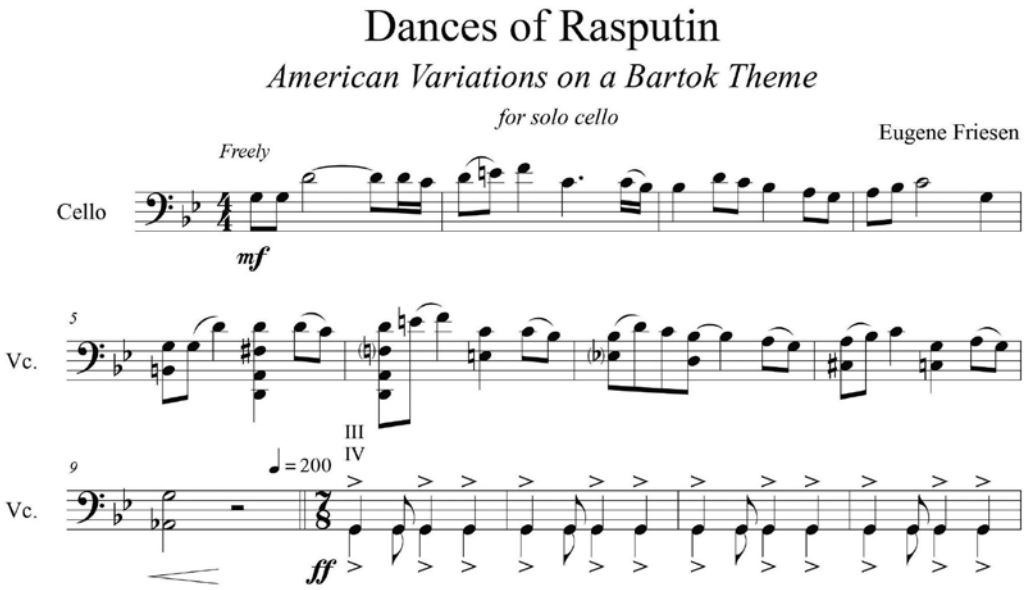
4. Atvejo analizė

Eugene'as Friesenas yra vienas dabartinių violončelės pionierių, keturių *Grammy* apdovanojimų laimėtojas, aktyviai eksperimentuojantis su įvairiais muzikos stiliais bei violončelės technikomis. Friesenas aktyviai reiškiasi kaip atlikėjas, kompozitorius, dirigentas ir pedagogas, savo kūryboje jungiantis akademinę, džiazo, tarpkultūrinę muziką. Anot Frieseno, didžioji jo „kuriamos muzikos dalis gimė iš smalsumo ir susižavėjimo kai

kuriais garsais, ritminiais pojūčiais, akordų progresijomis“ (Jaffe 2021). Anot Frieseno, jam svarbu „įgarsinti muzikinę mintį, kuri reikšminga šiai dienai. Ne tik atkurti keturių šimtų metų senumo muzikines idėjas, kad ir kokios jos gražios ir svarbios mūsų išsilavinimui, bet kurti tai, ką C. G. Jungas vadino „dabarties kalba“, kaip kolektyvinės sąmonės išraišką“ (ibid.).

Analizuojant Frieseno kūrinį *Dances of Rasputin* solo violončelei ir paties autoriaus atlikimo įrašą[7], akivaizdžiai matomi iššūkiai, su kuriais susiduria violončelininkas, norėdamas atkurti ir pakartoti šį kūrinį. Galima pastebėti notacijos problematiką, jos perskaitymo sudėtingumą ir būtinybę įvaldyti šiuolaikines multistilistines grojimo technikas. Partitūros ir gyvo atlikimo gretinimas atskleidžia sąsajas tarp akademinės ir neakademinės muzikos stilių, kurie sąveikaudami tampa neatskiriami.

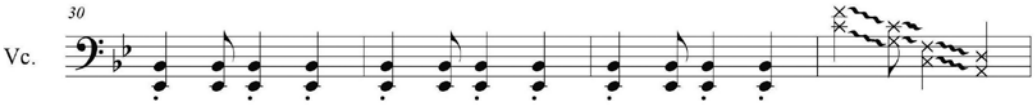
Kūrinys parašytas variacijų forma ir pagrįstas Béla'os Bartóko tema, kuri pristatoma pirmuosiuose devyniuose taktuose (1 pav.). Prie temos matome nuorodą *freely* (laisvai) ir įraše girdime, kad pats autorius tikrai interpretuoja ją gana laisvai – intonacijos nekeičiamos, bet ritmika kitokia nei užfiksuota Frieseno partitūroje.



1 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 1–9 taktai. B. Bartóko tema.

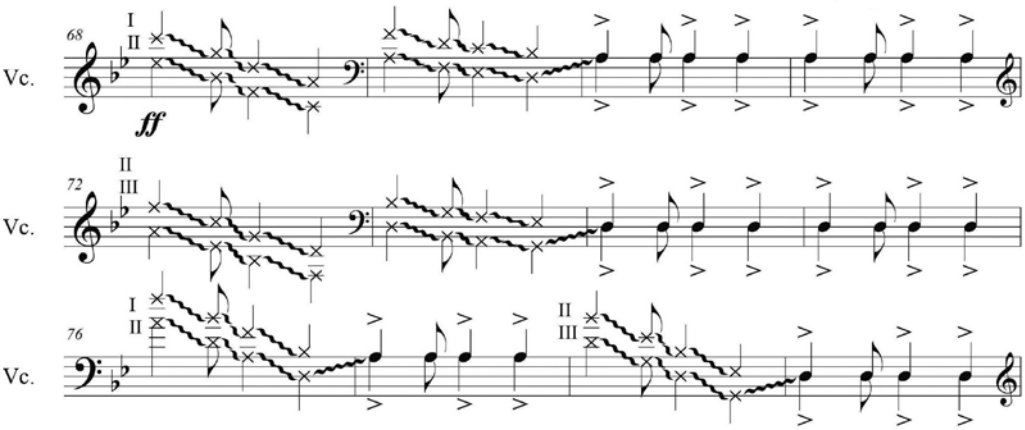
7 Friesen, E. *Dances of Rasputin*. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=LGYLfoPK5S4> [žiūrėta 2022 12 30].

Pirmoji variacija pristatoma greito tempo 7/8 metro motyvu, primenančiu vengrų liaudies šokių muziką. *Glissando* dvigubomis natomis (33 taktas) asocijuojasi su elektrinės gitaros skambesiu roko muzikoje (2 pav.).



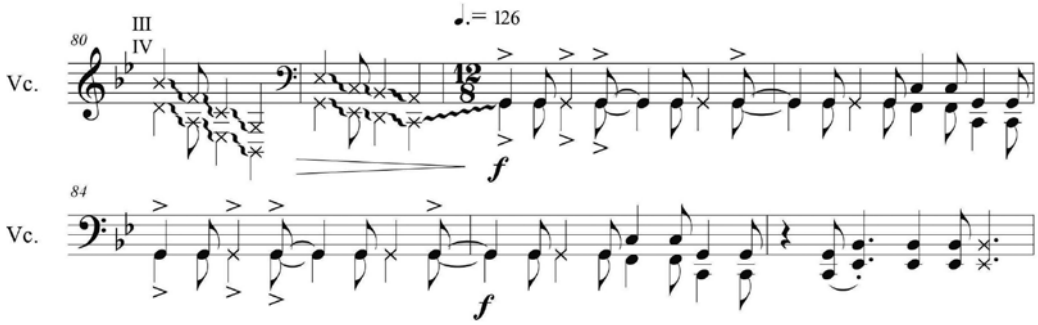
2 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 30–33 taktai. *Glissando* dvigubomis natomis žymėjimas.

Variacijai baigiantis ši priemonė naudojama dar intensyviau. Kartu su *fortissimo* dinamika ji veda į energingą variacijos užbaigimą (3 pav.).



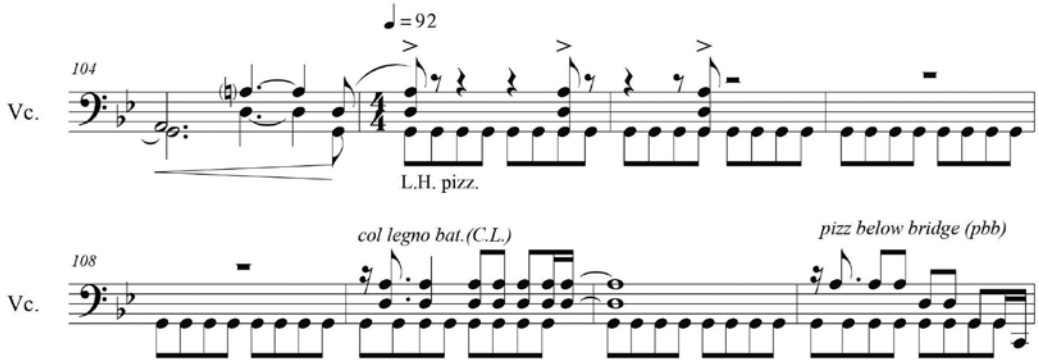
3 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 68–79 taktai. Tiršto *glissando* dvigubomis natomis naudojimas.

Antrojoje variacijoje susiduriame su kirčio (angl. *chopping*) technika (4 pav.). Kadangi kirčiui pažymėti naudojamas universalus ženklas „×“, o ne specialus ženklas ar užrašas, tik pagal įrašą suprantame, kokį garsą autorius tiksliai turi omenyje. 7/8 metrą keičia simetriškesnis 12/8 metras. Periodiškai ant 2-os ar 4-os takto dalies įterpiamas perkusinis kirtis labiau priartina kūrinį prie popmuzikos ar roko skambesio.

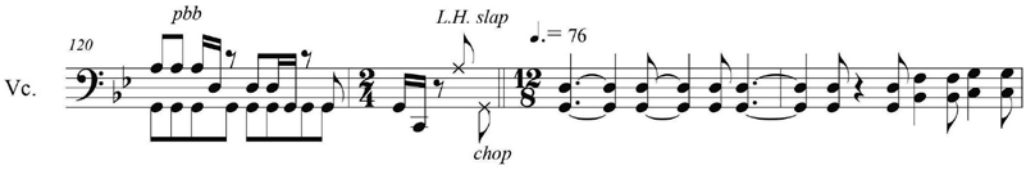


4 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 80–86 taktai. Kirčio (angl. *chopping*) technikos žymėjimas.

Trečiojoje variacijoje pasitelkiamos netradicinės garso išgavimo priemonės, kurias galima aptikti ir šiuolaikinės akademinės muzikos garsiniame žodyne. Pastovus ritmas palaikomas kairės rankos *pizzicato*, o tema skamba dešine ranka grojant *col legno* stryku ar *pizzicato* žemiau atramėlės. Visi šie garso išgavimo būdai partitūroje nurodomi žodžiais (5 pav.). 121 takte paeiliui panaudojami pliaukštelėjimo kaire ranka per postygį (angl. *slap*) ir kirčio (angl. *chop*) garsai, kas sukuria aktyvaus perkusinio prado kūrinyje įspūdį (6 pav.).

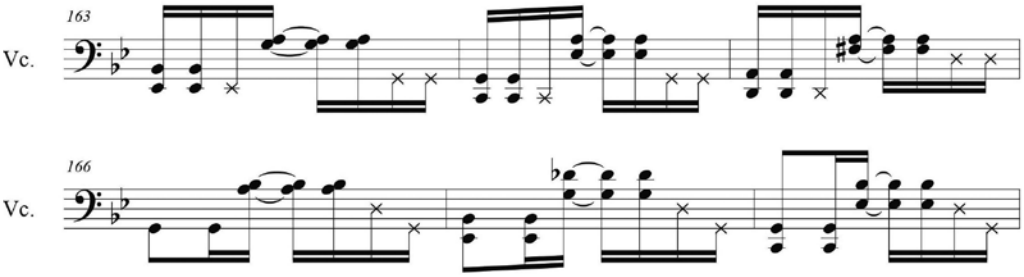


5 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 104–111 taktai. Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo žodžiais pavyzdžiai.



6 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 120–123 taktai. Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo žodžiais pavyzdžiai.

Vėliau muzikinė faktūra intensyvėja. Autorius naudoja kirčio techniką, vienu metu grodamas melodiją ir harmoniją bei pridėdamas perkusinių garsų (7 pav.). Lygindami partitūrą su įrašu girdime, kad gyvo atlikimo metu autorius naudoja dar daugiau perkusinių priemonių, tokių kaip pliaukštelėjimas per postygį (angl. *slap*), dvigubų natų *glissando*, tarsi grotų elektrine gitara. Galima sakyti, kad partitūra nurodoma kaip atlikimo gairės, tačiau griežtai jos nesilaikoma.



7 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 163–168 taktai. Kirčio (angl. *chopping*) technikos žymėjimas.

Anksčiau minėti garso išgavimo būdai naudojami iki pat kūrinio pabaigos. Apibendrinant Frieseno kūrinio *Dances of Rasputin* stilistiką akivaizdu, kad jame galima išgirsti džiazo, folkmuzikos, popmuzikos, roko muzikos elementų. Tačiau be klasikinio akademinio pasirengimo šį kūrinį būtų sunku atlikti, nes jis reikalauja virtuoziškumo. Priskirti šį opusą *crossover* stiliui įmanoma, tik jei vertinsime jį kaip įvairių muzikos stilių lydinį. Tiksliau tariant, tai – hibridinio stiliaus kūrinys.

Interviu metu violončelininkei Jaffei išreiškus nuomonę, kad vis daugiau violončelininkų pastaruoju metu eksperimentuoja su technikomis ir jų notacija, Friesenas užsimena savo mokiniams vis kartojantis, kad „jie yra tai, ką valgo“ (Jaffe 2021). Atsižvelgiant į muziką, kurios atlikėjas klausosi, jis pradeda savo kūryboje ją imituoti. Pats Friesenas

teigia, kad mėgsta klausytis muzikos iš įvairių Afrikos regionų ir savo kūryboje semtis įkvėpimo iš muzikos, atliekamos tradiciniais instrumentais – mbira ir kora. Šie instrumentai turi sudėtingą ritminę sąveiką grojant kaire ir dešine rankomis. Apmąstydamas grojimo jais technikas ir mėgdamas jais atliekamą muziką, autorius eksperimentuoja su violončele, pridėdamas daugiau ritminės energijos grojant kaire ranka ir kuriant stilių, kurį pats Friesenas vadina *Afro–pizz* (Block 2017: 9).

Šio kūrėjo ir atlikėjo kompozicijose susipina įvairūs muzikos stiliai ir skirtingų kultūrų įtaka, o jis pats save laiko niekam „nepriskiriamu menininku iš Bostono" (Jaffe 2021). Frieseno kūryba iliustruoja, kaip muzikos estetika, veikiama hibridizacijos ir kultūrų sandūros, reiškiasi įvairiausiais stiliais. Violončelininkams, norintiems atlikti Frieseno kūrinius, tai reiškia ne tik būtinybę mokytis įvaldyti muzikinį tekstą, bet ir tirti jo kultūrinį kontekstą. Atvejo analizė rodo, kad akademinėje aplinkoje subrendusiam atlikėjui, norinčiam plėsti repertuarą hibridinio stiliaus kūriniais, būtina išmanyti ir neakademinės muzikos stilistiką, o naujoms garso išgavimo technikoms įvaldyti reikia kryptingų pastangų.

Išvados

XXI amžius paženklintas ne tik kultūrų, bet ir muzikos stilių, įvairių muzikinių praktikų (apranga, elgesys scenoje ir kt.) samplaika. Šiam reiškiniui apibūdinti dažnai vartojama *crossover* sąvoka, tačiau aiškių jos apibrėžčių teoriniuose darbuose dar pasigendama.

Apžvelgus žodžio *hibridas* etimologiją ir kitose tyrimų srityse naudojamas šios sąvokos alternatyvas, siūloma kalbant apie dviejų ar daugiau muzikos stilių susiliejimą vartoti sąvoką *hibridinis stilius*. Taip bus galima išvengti klaidinančio *crossover* sąvokos vartojimo, kuris siejamas su neigiamomis konotacijomis, nurodančiomis galimą muzikos supaprastinimą.

Pastarųjų dešimtmečių tendencijos rodo, kad į akademinę muziką vis dažniau skverbiasi neakademinės muzikos elementai. Straipsnyje tai grindžiama vienu iš daugelio atlikėjų praktikoje aptinkamų pavyzdžių – atvejo analize, sudarančia prielaidas numatyti, kad Vakarų klasikinės muzikos atlikėjams teks nuolat plėsti interesų ir kompetencijų spektrą. Hibridiškumas muzikoje yra ryški pastarojo laikotarpio tendencija, reikalaujanti iš atlikėjų naujų technikų įvaldymo ir atverianti platesnes kūrybos bei karjeros galimybes.

Įteikta 2022 11 14
Priimta 2022 11 28

LITERATŪRA

Baltzis, A. G. Globalization and Musical Culture. *Acta Musicologica*, 2005, Vol. 77, No. 1, p. 137–150. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/25071251> [žiūrėta 2022 12 30].

Burkholder, J. Borrowing. *Grove Music Online*, 2001 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918> [žiūrėta 2022 12 30].

Čiubrinskas, V. *Socialinės ir kultūrinės antropologijos teorijos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2005.

Cornelius, S. Issues Regarding the Teaching of Non-Western Performance Traditions within the College Music Curriculum. *College Music Symposium*, 1995, Nr. 35, p. 22–32. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/40374267> [žiūrėta 2022 12 30].

Dawe, K. Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture. *Ethnomusicology Forum*, 2013, Vol. 22, No. 1, p. 1–25. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/43297373> [žiūrėta 2022 12 30].

Diez, L., Hallman, J. Crossing Over with Integrity. *College Music Symposium*, 2013, Nr. 53. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/26564912> [žiūrėta 2022 12 30].

Guilbault, J. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Hannerz, U. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Colombia University Press, 1992.

Hannerz, U. The World in Creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*, 1987, Vol. 57, No. 4, p. 546–559. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2307/1159899> [žiūrėta 2022 12 30].

Herskovits, M. J. *The New World Negro: Selected Papers in Afroamerican Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.

Horowitz, J. Mocartas kaip puskultūrė. Snobiško garbinimo visuotinumas. *Muzikos barai*, 2006, Nr. 11–12, p. 346–347. Prieiga per internetą: <https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-268/mozartas-kaip-puskulture-snobisko-garbinimo-visuotinumas> [žiūrėta 2023 02 13].

Jaffe, N. An Interview with Eugene Friesen: Cellist, Improviser, Composer, and Educator. 2021.05.19. Prieiga per internetą: <https://natashajaffe.com/blogs/stories-of-cellists-and-cello-ensembles/posts/an-interview-with-eugene-friesen-cellist-improviser-composer-and-educator> [žiūrėta 2022 12 30].

Jaunslaviete, B. The Theory of Polystylism as a Tool for Analysis of Contemporary Music in the Postsoviet Cultural Space: Some Terminological Aspects. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje*, 2018, Vol. 44, No. 2, p. 455–465. Prieiga per internetą: <https://hrcak.srce.hr/file/318266> [žiūrėta 2022 12 30].

Guogis, A. Globalizacijos poveikis socialinei apsaugai ir socialinei atskirčiai. *Politologija*, 2004, t. 4, Nr. 36, p. 78–109. Prieiga per internetą: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2004~1367159138779/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [žiūrėta 2022 12 30].

Kapchan, D. A. Hybridization and the Marketplace: Emerging Paradigms in Folkloristics. *Western Folklore*, 1993, Vol. 52, No. 2/4, p. 303–326. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2307/1500092> [žiūrėta 2022 12 30].

Kapchan, D. A., Strong, P. T. Theorizing the Hybrid. *The Journal of American Folklore*, 1999, Vol. 112, No. 445, p. 239–253. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2307/541360> [žiūrėta 2022 12 30].

Kielian-Gilbert, M. Musical Bordering, Connecting Histories, Becoming Performative. *Music Theory Spectrum*, 2011, Vol. 33, No. 2, p. 200–207. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.200> [žiūrėta 2022 12 30].

Kim, J.-A. Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2017, Vol. 48, No. 1, p. 19–32. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/44259473> [žiūrėta 2022 12 30].

Lévi-Strauss, C. The Naked Man. *Mythologiques*, T. 4. New York: Harper and Row, 1971.

Lysloff, R. T. A., Gay, Jr. L. C. *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press / University Press of New England, 2003.

MacDonald, D. *Masscult And Midcult*. United States: Literary Licensing, LLC [1960], 2011.

McLeod, K. A. Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion. *American Music*, 2006, Vol. 24, No. 3, p. 347–63. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2307/25046036> [žiūrėta 2022 12 30].

Neff, S., Schoenberg, L. Juxtaposing Popular Music in Schoenberg's Second String Quartet, Op. 10. *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009, p. 65–96. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt2111f3p.10> [žiūrėta 2022 12 30].

Schnittke, A. Polystylistic Tendencies in Modern Music. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press Bloomington [1971], 2002, p. 87–90.

Taylor, T. D. Some Versions of Difference: Discourses of Hybridity in Transnational Musics. *Global Currents: Media and Technology Now*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2004, p. 219–244. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj9k6.16> [žiūrėta 2022 12 30].

Versekėnaitė, A. Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijų sankirtos. *Lietuvos muzikologija*, 2008, Nr. 9, p. 90–107.

Wood, A. From Klezmer to Dabkah in Haifa and Weimar: Revisiting Disrupted Histories in the Key of D. *The World of Music*, 2018, Vol. 7, No. 1–2, p. 61–80. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/26562975> [žiūrėta 2022 12 30]

AllMusic. Prieiga per internetą: <https://www.allmusic.com/style/classical-crossover-ma0000004504> [žiūrėta 2022 12 30].

Cultural and stylistic aspects of hybridity in the perspective of interpretive possibilities

SUMMARY. Globalisation and the media have a significant influence on the merging and overlapping of different musical cultures. The increasing migration of people and the availability of media open opportunities for music creators to become acquainted with the musical traditions and different musical styles of various cultures. Crossover, hybrid music and other terms are frequently used in musicological discourse even though these are often understood differently.

The synthesis of various musical styles as a compositional tool (polystylistics, intertextuality) was already being used in the second half of the 20th century. While those compositional techniques remain within the boundaries of academic music, jazz players see more and more opportunities to connect classical music with jazz. After reviewing the range of different concepts, we suggest using the term hybrid style when it comes to the fusion of two or more musical styles. In this way, we avoid the negative connotations of the concept of crossover, indicating the possible oversimplification of music.

In the 21st century, new techniques of playing Western instruments are needed to perform music that combines the traditions of various cultures and musical styles (academic, jazz, pop, rock). This poses new challenges for the practicing performer: it is necessary to expand one's field of interests, to be able to read multi-stylistic scores and to master new ways of expression with instruments. The case study reveals the challenges of such work.

KEYWORDS:
cultural hybridisation, cultural appropriation, interpretation, interplay, hybrid style, crossover.

ISSN 2351-4744

Musical signification in Agata Zubel's opera-form *Bildbeschreibung*

Anna GRANAT-JANKI
Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, Poland

ABSTRACT. Discussions of genres are an important aspect of music semiotics. A genre plays a significant role in social communication, being a powerful code that connects the composer with the listeners. This also refers to the opera genre, which underwent profound transformations in the 20th and at the beginning of the 21st century.
Genre transgressions are a characteristic feature of the operatic oeuvre of Agata Zubel, an outstanding Wrocław-based composer and vocalist. Her output includes three works. The most recent one, *Bildbeschreibung*, based on a text by Heiner Müller (2016), is the subject of this article, the aim of which is to discuss the individual way in which Zubel interprets the principles of this long-established genre. The starting point is the analysis of Müller's dramatic work, which the composer used in its entire form to construct the libretto. This is followed by the discussion of the form and structure of Zubel's opera, expression and the relations between the music and the dramatic text, which significantly affect the constituent elements of the operatic work.
My research aim is to reveal the new genre, thematic, structural and aesthetic solutions that Zubel's opera brings, as well as the specific inter-genre nature and hybridity of her work.

KEYWORDS:
opera genre, Polish contemporary music, Agata Zubel, social communication, musical signification.

Discussions of genres are an important aspect of music semiotics. A genre plays a significant role in social communication, being a powerful code that connects the composer with the listeners. This also refers to the opera genre, which underwent profound transformations in the 20th and at the beginning of the 21st century, as it no longer satisfied the expectations of composers and audiences. After the Second World War, opera became a field for numerous experiments, as a new preference for mixed genres and hybrid, ambiguous forms developed.

Genre transgressions are also a characteristic feature of the operatic oeuvre of Agata Zubel, an outstanding Wrocław-based composer and vocalist of the middle generation. The opera genre is particularly close to her heart because of her parallel career as a vocalist of worldwide renown. At the same time, however, she has always found it difficult to

accept the artificial nature of opera.[1] This inner conflict inspired the composer to search for new solutions in her subsequent works, employing stage dramaturgy such as in the opera-ballet *Between* (2008), the drama-opera *Oresteja* [Oresteia] based on Aeschylus (2011) and the opera-form *Bildbeschreibung* based on the text by Heiner Müller (2016). In each composition, Zubel interprets the principles of the long-established genre in a different way. The aim of the article is to present her modern approach to the criteria of operatic style in her most recent work.

Bildbeschreibung is an opera that was commissioned by the Klangforum Wien and the Adam Mickiewicz Institute.[2] It was composed in 2016 for two voices, instrumental ensemble (24 musicians) and electronics. Agata Zubel called it an opera-form. In this work, she synthesised all her previous experiences with the dramatic musical form. It is an elaborate musical composition lasting almost two hours. It was premiered in Bolzano during the Transart Festival in 2018, and then performed at the Warsaw Autumn festival in Warsaw and at the Konzerthaus in Vienna in the same year. The composition has so far only been presented in a concert version, but has not been staged.

The opera was composed based on the text entitled *Bildbeschreibung* (*Description of a Picture*) (Müller 2005) by the outstanding German playwright Heiner Müller.[3] The text, written in 1984, was commissioned by the contemporary art festival Steirischer Herbst

1 The composer has discussed her issues with the opera genre in an interview entitled *Agata Zubel. Mam problem z operą* [I have a problem with the opera], conducted by Anna Skulska for the Polish Radio. Zubel admitted: 'The opera with its artificial nature was a problematic genre to me, and for many years I couldn't come to terms with it. Does it have to be like that, or can it be different? I was constantly searching for answers to these questions in my subsequent works employing stage dramaturgy.' (*Agata…* 2012). See also: Szczecińska (2010a: 3).

2 The work was composed as part of the Polish Music and POLAND 100 Programme – an international cultural programme financed by the Ministry of Culture and National Heritage within the Independent 2017–2021 Multiannual Programme.

3 Heiner Müller (1929–1995) was a playwright, prose writer, poet, editor, and theatre director, considered the most important playwright after Bertolt Brecht. In his dramas, he mostly brings to light the problems and complexes of the former East German society and depicts a world that needs thorough reform and moral revival. His oeuvre, which derives from Brechtian avant-garde, goes through various stages from deconstruction to almost total disintegration of a classical text, showing clear influences of Kafka and the Kafkian world. His most important plays include: *Germania Tod* and *Berlin* (1956), *Der Bau* (1964), *Die Hamletmaschine* (1977), *Philoktet* (1979) and *Quartett* (1981). See: (Heiner 2015). Müller repeatedly expressed his sceptical attitude towards the opera as a stage genre. Ironically, his texts drew the interest of musicians and composers. Before Agata Zubel, they had been adapted by such composers as, e.g., Wolfgang Rihm, Georges Aperghis, and Heiner Goebbels. Müller participated in opera revival projects in the 1980s, formulating, among others, the *Sechs Punkte zur Oper*.

Illustration 1. Emilia Kolewa's drawing (1984). Reproduced from: Lehmann, Primavesi (eds) [2003: 121].

in Graz and inspired by a drawing by a Bulgarian stage design student, Emilia Kolewa, who depicted her own dream (See Illustration 1).[4]

In his autobiography *Krieg ohne Schlacht*, the playwright stated that the drawing inspired his imagination with its imperfection and uncertainty (Müller 1992, Wood 2020). He considered his work to be a kind of 'landscape of imagination' (Harbordt 2010) that could be presented in theatrical form. Repeated attempts to stage performances based on it revealed the interpretive potential it hides (*Warszawska…* 2018). Müller's work does not have the typical features of a dramatic text, as there is no plot, no parts or dialogues, thus any stage adaptation requires that an individual key to its hidden meanings must be found. The drama consists of one complex sentence that takes up as many as eight pages, is divided only by commas, colons and semicolons, and finally ends with a dot like a dropping curtain. This one lengthy sentence turns out to be exactly what the title suggests – a description of the picture drawn by the student. It starts with an enumeration of the figures and objects shown in the picture, then the author presents their possible meanings and presumed relationships between them, giving an extensive list of more or less likely speculations as to what could have led to the situations now frozen in stillness on canvas (Sugiera 2008: 171; Wood 2020). The description breaks down the spatial and temporal framework of the picture, suggesting only possible situations

4 The drawing was included in the book: *Heiner Müller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (Lehmann, Primavesi (eds) 2003: 121).

and sexual abuse. The likelihood of violence is alluded to by almost every aspect of the picture: from a tree whose fruit may be poisonous to a woman's blood-stained fingernail or a broken chair. Violence is related to the main characters presented in the text: a man, a woman and a bird.

Description of a Picture contains a number of intertextual relations. From the author's note at the end of the piece, we learn that the text 'can be read as an overpainting of Euripides' *Alcestis* citing the Noh play *Kumasaka*, the Eleventh Canto of the *Odyssey* and Hitchcock's *The Birds*' (Müller 1985: 71). The text – as we can read further on – 'describes a landscape beyond death. The plot is optional, as its consequences are past, an explosion of memory in an extinct dramatic structure' (Müller 1985: 71).

Müller's *Description of a Picture* is a unique kind of work, as it shows neither a logically progressing development of events nor a theatrical plot building towards a final resolution. The author did not specify the characters' names or indicate their parts, he did not include dialogues or stage directions. What we encounter in his work is a constant process of reinterpretation of the situations shown in the picture and verification of the interpretative guesses. The audience is under the illusion that they understand the text. In this way the author engages into a continuous play with the audience in which they constantly have to make choices between equivalent variants and options. According to Müller, *Description of a Picture* is 'an autodrama, a theatrical play that you stage with yourself and play with yourself (quoted after: Sugiera 2008: 173). It is a text that is primarily about imagination (Szwarcman 2018).

The work by the German playwright proved to be deeply inspiring for Agata Zubel. As she admitted: 'Setting it to music with its senses and meanings, taking up the story, the dramatic situation frozen in time, and retelling it in sound was a great challenge' (Dąbrowska 2018). According to the composer's idea, 'he and she – two singer-actors – are stuck in a picture, constantly commenting on the position they have found themselves in or the supposed path that has led to it. The musicians are also part of the picture. The listener gradually discovers new elements. The path arranged across the musically composed space is a passage through the picture' (Zubel 2018).

The libretto is based on Müller's entire dramatic work and preserves the original German text. In Zubel's version it is presented not only by singers but also by instrumentalist-soloists, as the spoken text has been interlaced into their parts, which allowed the composer to construct a 'garrulous' narration woven of sounds and words (Nowicka 2017), so characteristic of the story being related.

The structure of Zubel's opera is different from that of Müller's drama. The latter constitutes an indivisible whole in terms of form; it contains no plot, no parts or

dialogues, and thus to interpret it, the composer had to find her own key to it. Zubel's opera consists of five parts, analogous to large instrumental and vocal-and-instrumental forms, e.g., a symphony. There is no division into numbers and acts or scenes. Apart from the libretto, which provides dramatic action, this dramatic musical work is made up of vocal musical (solo and ensemble) parts, recitation and instrumental parts. The solo parts include arias for soloist-vocalists (the man and the woman) and 'arias' (solo parts) for musician-actors as well as spoken fragments which they recite (speak); there are also sections performed by an ensemble consisting of several solo voices. An important element of the opera-form – as Agata Zubel called her work – are the instrumental parts including a tape-recorded introduction and separate fragments played by individual instruments. As for stage setting, the performances to date (in Bolzano, Warsaw and Vienna) did not provide for this element since the work was presented in a concert form. Thus, the only elements of theatricalisation were the play of light and the spatial arrangement of the musicians (eight soloists playing flutes, bass and contrabass clarinets, alto saxophone (tubax), double trumpet, cello, double bass and keyboard), who were seated on platforms around the audience, while the rest of the chamber orchestra was placed at the front, with the two singers – Agata Zubel (soprano) and Frank Wörner (baritone) – and the conductor before them (See Illustration 2).

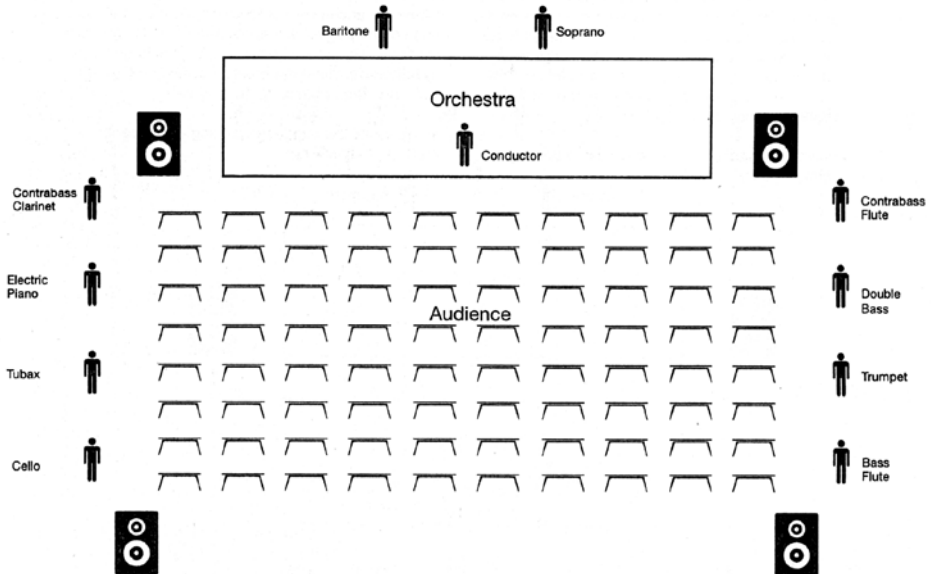


Illustration 2. A. Zubel, *Bildbeschreibung* – arrangement of performers. Reproduced from Zubel [2017: IX].

In the score the composer gives yet another suggestion for the arrangement of musician-actors in the first part of the opera (See Illustration 3).

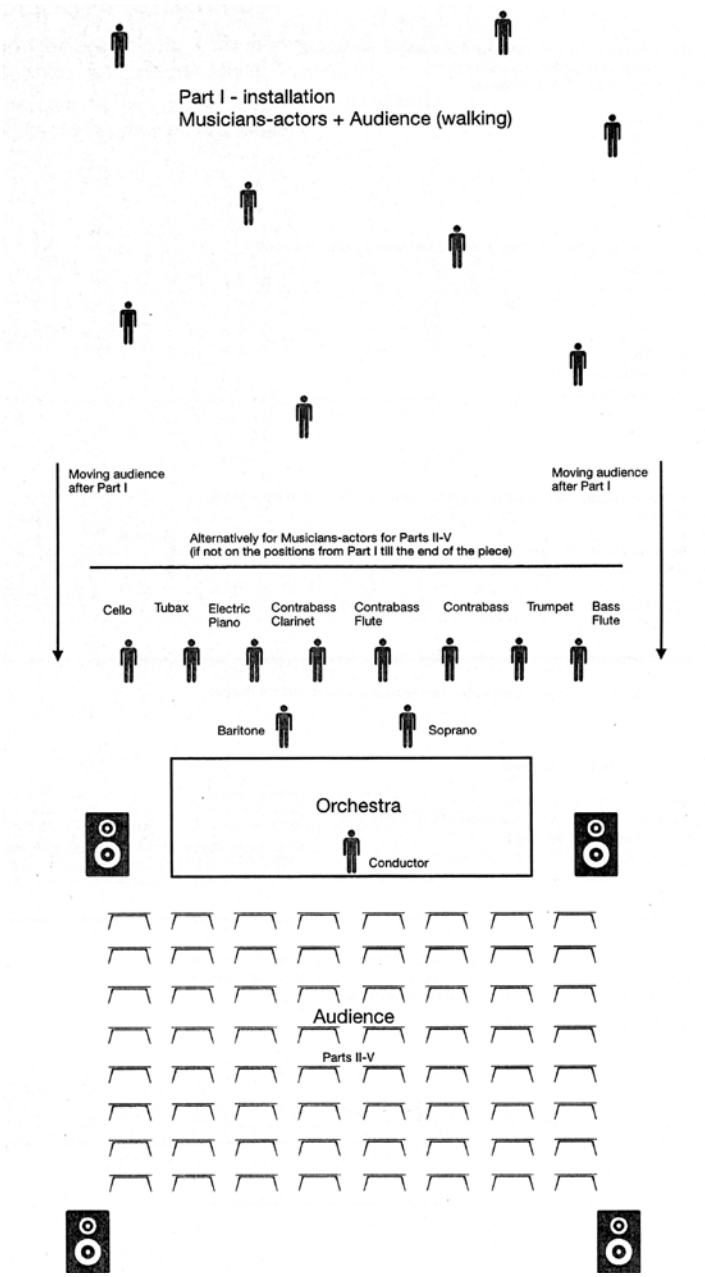
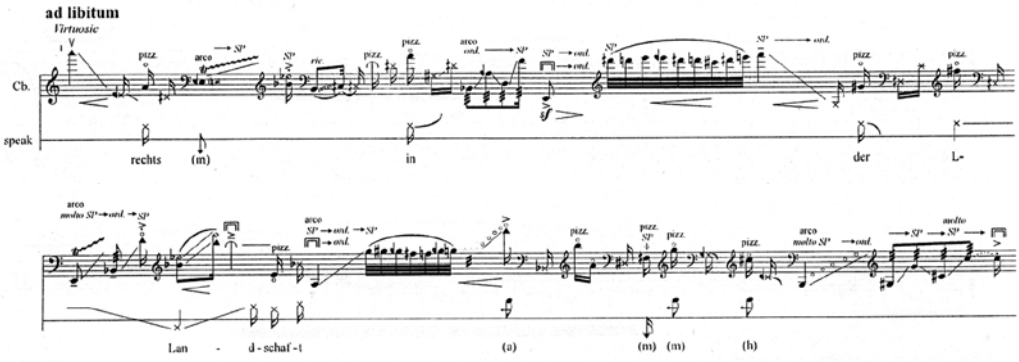


Illustration 3. A. Zubel, *Bildbeschreibung* – alternative arrangement of performers in Part I. Reproduced from Zubel [2017: XI].

This would see the musician-actors positioned across a large space behind the orchestra so that the audience could stroll between them. The first part would then consist of eight 'arias' performed by instrumentalist-soloists, which the audience could listen to in any order, thus forming a kind of installation.[5] Zubel's opera-form has been enriched with an acting element, thanks to which it gained an attractive and dynamic character. The stageability of the work, even in its concert version, determines its theatrical nature.

The five-part composition follows a dramatic structure consisting of: exposition, inciting event, rising action, climax, falling action and resolution. This model and the structure of Müller's dramatic text, which has no plot, are different in this sense. Zubel's work begins with a recitation of the text by the man ('A landscape between steppe and savannah, the sky Prussian blue'[6]), which is followed by virtuosic solo passages performed by the musician-actors, who not only play but also speak or blow the words of the text, sometimes divided into syllables, into (wind) instruments between the sounds (See Example 1).



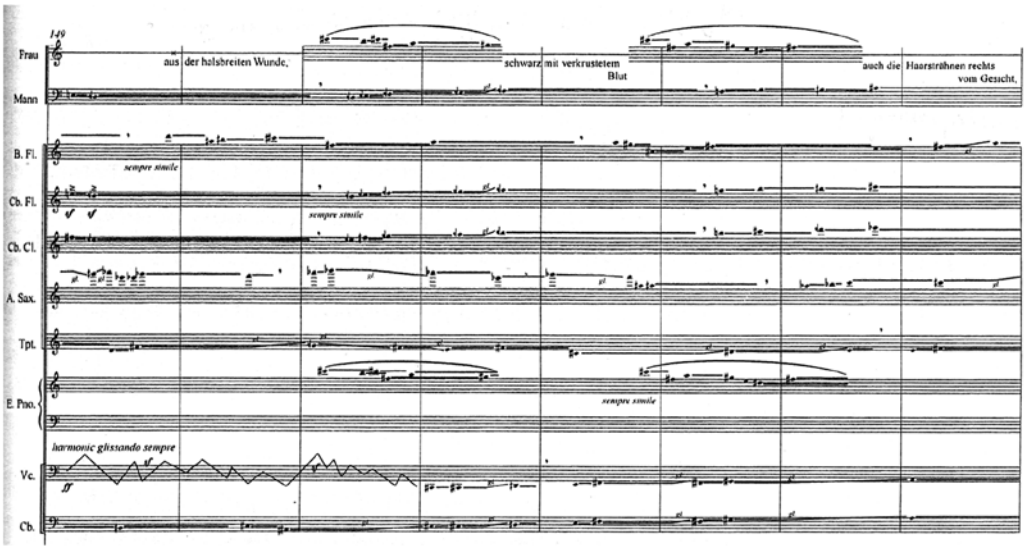
Example 1. A. Zubel, *Bildbeschreibung*, Part I – a virtuosic passage by the double bassist-actor. Reproduced from: Zubel (2017: 6).

The listener discovers the elements of the picture: the table and chairs, the bird, the tree, the clouds, the sun, the sky, etc., which reveal some mystery, evoke dread and cruelty. In Part II we get to know new characters – the man and the woman, and questions arise: What is going on? What has happened to them? Part III reveals the supposed circumstances that have led to the characters' present situation depicted in the picture.

5 For the arrangements of performers, see the score (Zubel 2017: IX–XI).

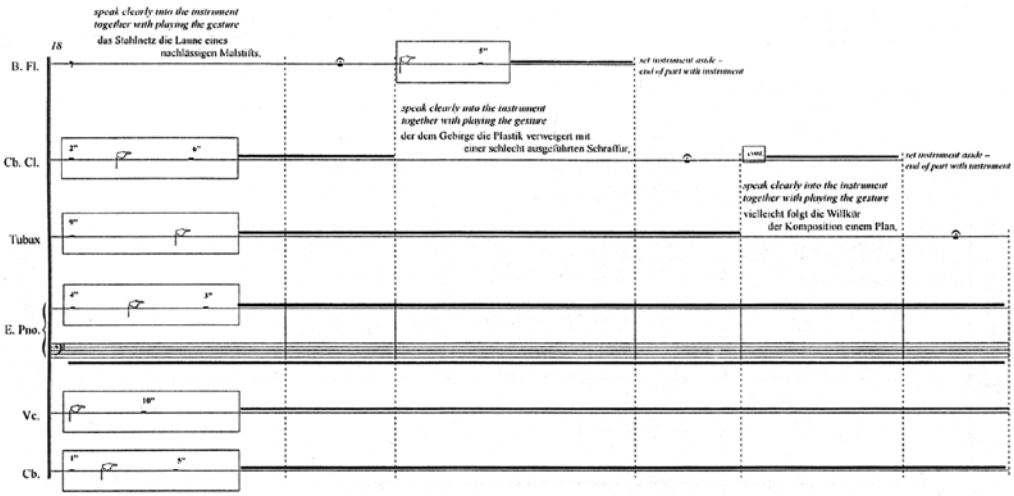
6 'Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preussisch blau' (Müller 2005: 478).

What follows is a moment of reflection on the meaning of the individual elements of the picture and the situations being described, however, due to the ambiguous expressions used in the text, it is impossible to grasp its sense, one may only presume what has happened. Such moments of reflection coincide with fragments containing long rhythmic values in instrumental parts, which separate the sections of text presentation. In this entire part, the composer consistently builds up the tension, the dramatic effect increases until an emotional culmination is reached featuring a duet by the woman and the man (See Example 2).



Example 2. A. Zubel, *Bildbeschreibung*, Part III, b. 141–148 – expressive culmination, duet by the woman and the man. Reproduced from: Zubel (2017: 88).

Part IV includes a few more dramatic twists. In the middle, there is an elaborate aria by the woman accompanied by electronics, there are also several minor culminations, and just before the pause, the instrumentalist-soloists speak the words 'or maybe' (*oder vielleicht*) and 'probably' (*warscheinlich*) alternately, hinting only at the possibility of sexual abuse and murder having been committed. The final, fifth part starts with theatrical gestures performed by the musician-actors, which are not accompanied by any sound. Then, the same musicians speak to their instruments, whilst simultaneously gesturing (See Example 3).



Example 3. A. Zubel, *Bildbeschreibung*, Part V, b. 18–23 – soundless gestures performed by the musician-actors and speaking to their instruments. Reproduced from: Zubel (2017: 176).

A duet by the woman and the man follows, and then the text presented by the instrumentalist-soloists is gradually deconstructed – broken down into individual words. The drama has already been played out, but questions remain: Is everything different? Who ponders over the picture? Are the man and the woman in the picture us? These questions are asked in the final aria by the man and in the coda. The listeners are constantly under the illusion that they understand the content of the drama. Everything is played out in their imagination.

A distinctive feature of Zubel's opera is its emotional intensity. This expressiveness is achieved through articulation, timbre and breaking with established vocal production conventions. The composer broadens considerably the expressive potential of the human voice, often employing quasi-realistic means of expression, such as speech, whisper, tongue slapping or sighing during exhalation; she also uses avant-garde measures, e.g., *Sprechgesang*, vocalisation and speech polyphony, yet without renouncing classical singing. Another technique she employs is the frequent change of vocalisation method used, e.g., singing (vocalise), which includes microtonal deviations, is followed by speech (p. 87 or 102). The composer's experiments with the human voice are an attempt at finding a kind of expression that would correspond to contemporary reality (Nowicka 2017). Articulation plays an important role in constructing the opera's expression and timbral aspect, just as in Zubel's other vocal and instrumental works, being diverse and different

for each group of instruments. The composer often employs non-conventional methods of sound production, e.g., muted sounds, preparation with the use of a pencil rubber or screws, soundless glissando on white keys in the case of the piano, or producing air noise only, striking the keys, tongue ram and a jet-like sound in the case of wind instruments. The sophisticated sound of traditional instruments is enhanced by the use of electronics.

Zubel's opera is characterised by a rich timbre which she achieves, among other things, thanks to the use of numerous percussion instruments including both traditional ones and those more rarely used (cajón, boobams, udu, lion, peng-pong bells, mokubios, ratchest), as well as non-conventional ones, e.g., everyday objects like sticky tape, spring drum thunder tube and sand papers. They are the source of original sounds produced with the use of various means of articulation and different mallets.

When analysing Zubel's opera in terms of word-music relations, it should be noted that the music complements the text, which is the source of dramatic effect. The composer tries to bring out the expression of the word and emphasise the ambiguity of the text. Sometimes she underscores single words carrying meanings and senses. Her music harmonises perfectly with the complexity of thoughts and emotions that Heiner Müller wished to convey, marking its presence where the message cannot be expressed by words.

The opera by Agata Zubel, which has been discussed here, brings up new genre, thematic, structural and aesthetic solutions. This is an example of a genre hybrid. *Bildbeschreibung* incorporates elements of instrumental music genres such as symphony and concert, as well as experimental theatrical forms such as instrumental theatre or installation. The specifically inter-genre nature and hybridity of Agata Zubel's work gives the opera a chance to be freed from restraining patterns and conventions. *Bildbeschreibung* is an attempt to modernise the genre in order to get better contact with a contemporary listener. This composition stems from the need to adjust opera to the times in which we live.

Submitted 15 06 2022
Accepted 06 09 2022

REFERENCES

Agata Zubel. Mam problem z operą. Z Agatą Zubel rozmawia Anna Skulska [Agata Zubel. I have a problem with the opera. Agata Zubel interviewed by Anna Skulska], 2012, http://www.polskieradio.pl/6/1020/Artykul/525533,Agata-Zubel-Mam-problem-z-opera (accessed on 04 08 2020).

Biernacki, Tomasz, Pasiecznik, Monika (2012), *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych* [After dusk. Essays on modern operas]. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Danuser, Hermann (1984), *Die Musik des 20. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber-Verlags.

Dahlhaus, Carl (1973), "Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert", in: W. Arlt, E. Lichtenhan, H. Oesch, M. Haas (eds), *Gattungen der Musik in einzeldartstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern und München: Francke, 392–406.

Dąbrowska, Anna S. (2018), *Agata Zubel. Kompozytorka, która* śpiewa [Agata Zubel. A composer who sings], http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/263932,druk.html (accessed on 03 08 2020).

Derkowska, Aneta (2013), "Opera polska drugiej połowy XX wieku. Hybrydy gatunkowe" [Polish opera in the second half of the 20th century. Genre hybrids], *Meakultura*, 13.08. http://meakultura.pl/drukarka/662 (accessed on 04 08 2020).

Granat-Janki, Anna (2015), *A conversation with Agata Zubel*, unpublished. Wrocław, 1.07.

Harbordt, Nanni (2010), *Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' und die Rollen von Bildbetrachter*, *Autor und Rezipient*, München, https://www.hausarbeiten.de/document/157574 (accessed on 04 08 2020).

Heiner, Müller (2015), entry in: *Encyklopedia Teatru Polskiego* [Encyclopaedia of Polish theatre], http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/1429/heiner-mller (accessed on 04 08 2020).

Lehmann, Hans-Thies, Primavesi, Patrick (eds) (2003), *Heiner Müller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Malatyńska-Stankiewicz, Agnieszka (2012), "I Put an Equals Sign Between a Piece of Paper and a Violin", *Quarta*, no. 6: 8–9.

Mika, Bogumiła (2008), *Kategoria 'nowości' a zagadnienie przemian gatunkowych w muzyce* [The category of 'novelty' and the issue of genre changes in music], *Muzykalia III* http://www.demusica.pl/pdf/mika_muzykalia_3.pdf (accessed on 03 08 2020).

Müller, Heiner (1985), "Opis obrazu [Description of a picture]", trans. by J. S. Buras. *Dialog*, no. 10: 68–71.

Müller, Heiner (1992), *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen – Eine Autobiografie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Müller, Heiner (2005), "Bildbescheibung", in: Ulrike Hass (ed.) *Heiner Müller 'Bildbeschreibung', Ende der Vorstellung* [series:] Recherchen, vol. 29. Berlin: Theater und Zeit: 478–484.

Nowicka, Magdalena (2017), "W operze współczesnej zachwycająca jest jej różnorodność. Rozmowa z Agatą Zubel" [The diversity of contemporary opera is delightful. A conversation with Agata Zubel], *Meakultura*, 17 October, http://meakultura.pl/artykul/w-operze-wspolczesnej-zachwycajaca-jest-jej-roznorodnosc-rozmowa-z-agata-zubel-1651 (accessed on 03 08 2020).

Sugiera, Małgorzata (2008), Przeciwko autorytetowi tekstu I: 'Opis obrazu' Heinera Müllera jako negacja teatralności tekstu [Against the authority of text I: 'Description of a picture' by Heiner Muller as a negation of the theatricality of text], *Przestrzenie Teorii*, no. 9: 165–177.

Szczecińska, Ewa (2010a), "In the Beginning, There Was Rhythm and Colour. A Conversation with Agata Zubel", *Quarta*, no. 3 (10): 1–4.

Szczecińska, Ewa (2010b), *Polska opera współczesna* [Modern Polish opera] http://www.dwutygodnik.com/artykul/939-polska-opera-wspolczesna.html (accessed on 03 08 2020).

Szwarcman, Dorota (2018), *Domyślanie się najgorszego* [Guessing the worst], 28.07., https://szwarcman.blog.polityka.pl/2018/09/28/domyslanie-sie-najgorszego/ (accessed on 04 08 2020).

Warszawska Jesień. Przejście przez obraz Agaty Zubel [Warsaw Autumn. A passage through Agata Zubel's picture], 2018https://www.polskieradio.pl/8/5343/Artykul/2193428,Warszawska-Jesien-Przejscie-przez-obraz-Agaty-Zubel (accessed on 01 08 2020).

Wood, Michael (2020), *Bildbeschreibung; Description of a Picture* https://sites.google.com/site/germanliterature/20th-century/heiner-mueller/bildbeschreibung-description-of-a-picture (accessed on 10 07 2020).

Zubel, Agata (2015), the composer's statement in: *Sudden Rain and Between*, http://culture.pl/pl/wydarzenie/sudden-rain-i-between (accessed on 04 07 2015).
Zubel, Agata (2017), *Bildbeschreibung, forma operowa na dwa głosy, zespół instrumentalny i elektronikę do tekstu Heinera Müllera Müllera* [Bildbeschreibung, opera-form for two voices, instrumental ensemble and electronics, text by Heiner Müller]. Kraków: PWM.
Zubel, Agata (2018), commentary to: *Bildbeschreibung*, http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2018/program-i-bilety-2018/utwory/1628377367 (accessed on 04 08 2020).

Muzikos signifikacija Agatos Zubel operoje-formoje „Bildbeschreibung"

SANTRAUKA. Diskusija apie žanrus yra svarbus muzikos semiotikos aspektas. Žanras atlieka reikšmingą vaidmenį socialinėje komunikacijoje, nes yra galingas kodas, jungiantis kompozitorių su klausytojais. Tai pasakytina ir apie operos žanrą, kuris XX a. ir XXI a. pradžioje patyrė esminių transformacijų. Opera tapo daugybės eksperimentų lauku, nes atsirado naujas mišrių žanrų ir hibridinių, įvairialypių formų pasirinkimas.

Žanro transgresijos taip pat būdingos žymios Vroclavo kompozitorės ir vokalistės Agatos Zubel operinei kūrybai. Jos kūrinių sąraše – trys šio žanro opusai. Naujausias iš jų, „Bildbeschreibung" pagal Heinerio Müllerio tekstą (2016), nagrinėjamas šiame straipsnyje. Jame siekiama atskleisti, kaip savitai autorė interpretuoja nusistovėjusio žanro principus. Libreto atskaitos taškas – Müllerio drama, kurią kompozitorė, kurdama libretą, panaudojo visą ištisai. Straipsnyje taip pat aptariama operos forma ir struktūra, išraiška bei muzikos ir dramos teksto santykiai, reikšmingai veikiantys operos sudedamąsias dalis.

Žodžio ir muzikos santykio analizė parodė, kad muzika papildo tekstą, o jis savo ruožtu lemia kūrinio dramaturgiją. Kompozitorė siekia išryškinti žodžio ekspresiją ir sustiprinti teksto dviprasmiškumą. Kartais ji paryškina atskirus žodžius, turinčius specifinę reikšmę ir prasmę. Jos muzika puikiai dera su visa sudėtinga H. Müllerio dramos minčių ir emocijų sfera, ir žymi jų buvimą ten, kur mintis negali būti perteikta žodžiais.

Agatos Zubel operos formoje atsiskleidžia nauji žanriniai, teminiai, struktūriniai ir estetiniai sprendimai. Tai žanrinis hibridas, jungiantis instrumentinės muzikos žanrų (simfonijos, koncerto) elementus su eksperimentinio teatro formomis (instrumentiniu teatru ar instaliacijomis). Susitelkusi į tarpžanrinį operos pobūdį ir hibridiškumą, Agata Zubel sugebėjo išlaisvinti ją nuo varžančių šablonų ir konvencijų. „Bildbeschreibung" – tai bandymas modernizuoti žanrą siekiant priartinti jį prie šiuolaikinės publikos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: operos žanras, šiuolaikinė lenkų muzika, Agata Zubel, socialinė komunikacija, muzikos signifikacija.

ISSN 2351-4744

Nuotolinio mokymosi iššūkiai muzikos studijų kontekste: LMTA studentų patirties aspektas

Giedrė GABNYTĖ
Laura DUBOSAITĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Barbora BIZEVIČIŪTĖ
Vilniaus universitetas

ANOTACIJA. Straipsnyje pristatomas LMTA Muzikos fakulteto studentų patirčių, įgytų studijuojant nuotoliniu būdu COVID-19 pandemijos metu, tyrimas. Tyrimo objektas – nuotolinio mokymosi iššūkiai LMTA studentų patirties aspektu, tyrimo tikslas – atskleisti ir išanalizuoti nuotolinio mokymosi iššūkius LMTA studentų patirties aspektu. Tyrimo duomenys rinkti anketinės apklausos būdu, apdoroti naudojant statistinį *chi* kvadrato kriterijų ir kokybinės turinio (*content*) analizės metodą. Gauti tyrimo rezultatai atskleidė, kad mokantis nuotoliniu būdu smarkiai krito studentų mokymosi motyvacija, pasireiškė nerimas, stresas, studentai taip pat susidūrė su techninėmis kliūtimis, kompiuterinio raštingumo gebėjimų stoka, mokymosi būdų ir vertinimo metodų kaitos poreikiu.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: nuotolinių muzikos studijų organizavimo iššūkiai, LMTA studentų nuotolinio mokymosi patirtys, emocinė studentų ir dėstytojų savijauta COVID-19 pandemijos sąlygomis.

Įvadas

2020 m. UNESCO pranešė, kad mokymo įstaigų uždarymas dėl COVID-19 pandemijos paveikė apie 1,5 mlrd., arba 91,3 proc., visų besimokančiųjų 195 pasaulio šalyse (Daubney ir Fautley 2020). 2020 m. kovo 16 d. dėl COVID-19 pandemijos karantinas paskelbtas ir Lietuvoje – sustabdyta kontaktinė švietimo įstaigų veikla, o tai lėmė staigų perėjimą į nuotolinį mokymą (Lietuvos Respublikos Vyriausybė 2021). Nors dauguma aukštųjų mokyklų (taip pat ir Lietuvos muzikos ir teatro akademija, LMTA) jau turėjo nuotolinio mokymo patirties, tačiau niekada nebuvo viso studijų proceso perkėlusios į elektroninę erdvę. Nustatyta, kad dar gerokai iki pandeminio laikotarpio – 2008–2011 m. – Europoje vidutiniškai nuotoliniu būdu studijavo tik 7 proc. studentų. Skirtingose šalyse buvo fiksuoti studijuojančių nuotoliniu būdu studentų skaičių skirtumai: Estijoje studijavo 23 proc., Švedijoje – 16 proc., Anglijoje – 10 proc., o Lietuvoje – tik 8 proc. studentų (Orr, Gwosc ir Netz 2011). Todėl labai staigus visuotinis perėjimas vien į nuotolinį mokymą tapo išbandymu studentams, dėstytojams ir ugdymą organizuojančioms mokymo įstaigoms. Nustatyta, kad dar pandemijos laikotarpio pradžioje dauguma

universitetų patyrė ir turėjo spręsti labai panašias problemas – likviduoti profesionaliai sukurtų nuotolinio mokymosi programų trūkumą, užtikrinti pakankamą finansavimą, patenkinti dėstytojų kvalifikacijų tobulinimo nuotoliniam darbui su studentais poreikį (Sultanova ir kt. 2021).

2020 m. balandį Studijų kokybės vertinimo centro (toliau – SKVC) atliktoje 35 Lietuvos aukštųjų mokyklų apklausoje buvo išsiaiškinta, kad didžiausi iššūkiai, su kuriais susidūrė aukštosios mokyklos, pereidamos prie studijų nuotoliniu būdu vykdymo, buvo šie:

- praktika ir su praktiniais įgūdžiais susiję darbai;
- aprūpinimas IT ištekliais, geru interneto ryšiu;
- akademinis sąžiningumas.

SKVC tyrimas atskleidė, kad buvo ir teigiamų nuotolinio mokymo aspektų:

- pagerėjo studentų motyvacija dirbti savarankiškai;
- padidėjo paskaitų lankomumas;
- buvo aktyviau naudojamasi elektroninėmis duomenų bazėmis.

SKVC atkreipė dėmesį, kad didesnių sunkumų patyrė tos aukštosios mokyklos, kuriose vykdomos studijos reikalauja daug individualaus darbo, tiesioginio dėstytojo ir studento kontakto realiu laiku ir toje pačioje vietoje, kur studijoms naudojama sudėtinga laboratorinė įranga ar specifinis inventorius (menų, sveikatos priežiūros, inžinerinių mokslų studijos). SKVC nurodo:

> Didžiausias ir neišsprendžiamas iššūkis meno studijoms – praktiniai užsiėmimai. Nuotolinis šių dalykų mokymas galimas tik *force majeure* sąlygomis, kokias turime dabar. Tai galima pavadinti tik „gyvybės palaikymu“ – teigė vienos tyrime dalyvavusios aukštosios mokyklos atstovai. (2020)

Pastebėta, kad nuotoliniuose praktiniuose užsiėmimuose studentams itin problemiška suprasti, ką aiškina ir ko tiksliai reikalauja pedagogas instrumento dalyko ar dainavimo pamokoje, nes nuotolinio mokymo procese studentai ir dėstytojai apribojami nestabilaus interneto ryšio, garso, vaizdo vėlavimo ir kitų trikdžių (Octaviani 2021). Akivaizdu, kad esant nuotoliniam pedagogo ir studento kontaktui keičiasi garso perdavimo kokybė, tad muzikos atlikėjui tampa sunku aiškiai ir įtaigiai interpretuoti muzikos kūrinį, o klausytojui holistiškai suvokti kūno judesių, laikysenos ir atlikimo emocijų ryšį (Rosset ir kt. 2021). Per pandemiją taip pat buvo apribota galimybė praktikuotis ansambliuose, choruose, orkestruose, pasirodyti koncertuose, tad studentai nebegalėjo bendrauti tiesiogiai, patirti muzikavimo džiaugsmo ir bendrystės su scenos partneriais. Kai kuriose muzikinio ugdymo įstaigose instrumento dalyko ir įvairių ansamblio sudėčių kontaktinės pamokos apskritai nebuvo vykdomos, jas pakeitė muzikos atlikimo įrašų peržiūros ir vaizdo konferencijos, skirtos įrašams aptarti, refleksijai. Remiantis šiuo

požiūriu, kiek mažiau nukentėjo teorinės muzikos disciplinos – joms dėstyti pasitelktos informacinės technologijos leido naudoti įvairias mokytis skirtas internetines platformas, kompiuterių programas ir pan. (Calderón-Garrido ir kt. 2021). Tačiau išryškėjo dar viena problema – muzikos pedagogų informacinių technologijų taikymo gebėjimų stoka, trukdžiusi greitai ir išmaniai prisitaikyti prie pandemijos sąlygų, veikti efektyviai ir kūrybiškai (Palau ir kt. 2020).

Muzikinės praktinės veiklos stygius sukėlė ir tam tikrų psichologinių problemų. Ištirta, kad susidūrus su specifiniais stresoriais – izoliacija, nerimu dėl pandemijos, radikaliai pakitusiu mokymosi būdu – studentams padaugėjo stresinių minčių, negatyvių emocijų, buvo dažniau išgyvenamas nusivylimo jausmas (Rosset ir kt. 2021). Studijuojant pandemijos sąlygomis buvo išgyvenamas ir komunikacinių technologijų sukeliamas stresas (pasak nuotolinio darbo organizacijoje ypatumus tyrusios Rasos Grigonienės (2020), jį būtų galima vadinti technostresu). Tyrėjų (Habe ir kt. 2021) atliktas empirinis tyrimas leidžia daryti prielaidą, kad į COVID-19 sukeltas pasekmes itin jautriai reagavo kaip tik muzikos specializacijų studentai: lyginant jų išgyventas pandemines patirtis su studijuojančiais sporto srities dalykus, nustatyta, kad šie patyrė didesnį teigiamą ir ne tokį neigiamą pandemijos poveikį nei būsimi muzikai, nors pandemijos grėsmę abi tiriamųjų grupės suvokė labai panašiai. Autorių manymu, studentai, pripažinę, kad yra lankstūs prisitaikyti ir turi reikiamų įgūdžių susidoroti su netikėtai kylančiais sunkumais, tikėtina, galėjo neigiamą poveikį kontroliuoti sėkmingiau nei studentai, turintys ilgalaikius, nekintančius studijų tikslus ir siekiantys jų kryptingai bei nesiblaškydami. Kiti tyrėjai pastebėjo, kad mokydamiesi nuotolinio ugdymo sąlygomis muzikos specializacijų studentai dažnai aptingsta, praranda entuziazmą ir tikslą studijuoti, sumažėja jų mokymosi motyvacija, apima apatija, abejingumas (Özer ir Üstün 2020).

COVID-19 pandemijos laikotarpiu (2020–2021 m.) LMTA, kaip ir daugelyje Europos menų mokyklų, buvo reorganizuotas studijų procesas – įvestas mišrus mokymo(si) būdas (jį ilgainiui pakeitė visuotinis nuotolinis ugdymas), sukėlęs radikalių studijų organizavimo pokyčių ir su jais susijusių mokymosi, meninės veiklos ir asmeninės raiškos trikdžių. Staigus ugdymo sąlygų aukštojoje mokykloje pasikeitimas paskatino šio straipsnio autores atlikti empirinį tyrimą, kurio **objektu** buvo pasirinkti nuotolinio mokymosi iššūkiai LMTA studentų patirties aspektu. Daryta prielaida, kad įgyvendintas **tyrimo tikslas** – atskleisti ir išanalizuoti nuotolinio mokymosi iššūkius LMTA studentų patirties aspektu – padės geriau suprasti studentų preferencijas, lūkesčius, jų emocinius išgyvenimus, o tai leis tobulinti studijų proceso organizavimą ir užtikrins gerą studijų proceso dalyvių psichoemocinę savijautą, susiklosčius ekstremalioms mokymosi sąlygoms ateityje.

Tyrimo metodologija ir rezultatų aptarimas

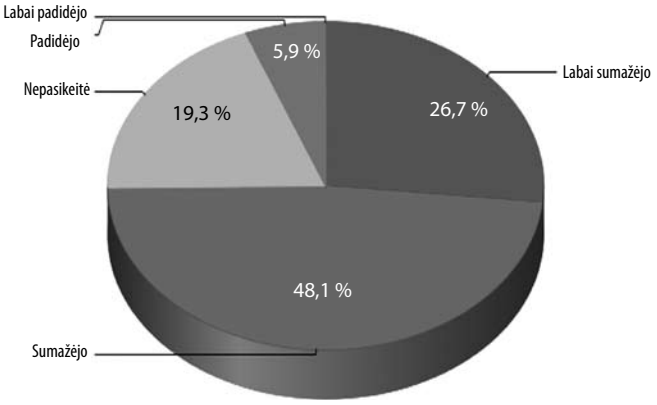
Siekdamos informatyvių ir objektyvių, studentų patirtį atskleidžiančių tyrimo rezultatų, tyrimo autorės sukūrė internetinę **anketą-klausimyną**, sudarytą iš 18 klausimų (3 atvirų, 5 pusiau uždaro ir 10 uždaro tipo klausimų). 4 iš 18 klausimų buvo skirti tyrimo dalyvių demografinėms charakteristikoms (lyčiai, amžiui, studijų krypčiai, studijų pakopai) nustatyti. LMTA studentų asmeninių patirčių vertinimo klausimyną sudarė keturi diagnostiniai blokai: 1) *studentų mokymosi motyvacija ir emocinė savijauta* (1 uždaras, 1 pusiau uždaras kl.), 2) *studentų ir dėstytojų komunikacijos ypatumai* (2 uždari kl.), 3) *nuotolinio / kontaktinio mokymosi privalumai / trūkumai* (4 uždari, 3 pusiau uždari kl.), 4) *studentų mokymosi preferencijos* (2 uždari, 1 atviras kl.). Sudarant klausimyną taikyta *Likerto* skalės metodika (5 galimų teiginių vertinimo formatas su neutralia vidurine kategorija), *plataus atsakymų pasirinkimo* tipo skalė, *arba–arba atsakymų* tipo skalė, *skaitmeninė* skalė (prašyta balais įvertinti gaunamų žinių kokybę, mokantis nuotoliniu būdu). Tyrimo duomenys buvo **apdoroti naudojant IBM SPSS VU 26 programinį paketą ir kokybinės turinio (*content*) analizės metodą**. Siekiant apskaičiuoti atsakymų į klausimus procentinę dalį, tyrimo dalyvių amžiaus vidurkį ir standartinį nuokrypį, buvo pasitelkti aprašomosios statistikos metodai. Siekiant ištirti sąsajas tarp respondentų lyties ir pageidautino studijų būdo (kontaktinis / nuotolinis / mišrus), taip pat respondentų motyvacijos pokyčių (labai sumažėjo / sumažėjo / nepasikeitė / padidėjo / labai padidėjo) sąsajas su pageidautinu paskaitų tipu (grupinės / individualios), studijų būdu bei dėstytojų pagalbos trūkumu (niekada netrūksta / labai retai / retai / dažnai / labai dažnai), buvo taikytas *chi kvadrato* kriterijus. Kokybinės turinio analizės metodas buvo grindžiamas kategorijų, gautų rezultatų pagrindu, konstravimu, kai tarpusavyje lyginami turimi tyrimo duomenų elementai, o kategorijoms suteikiami duomenų turinį apibendrinantys pavadinimai (Charmaz 2006). Kategorijos sudarytos remiantis respondentų paminėtais faktais, nuostatomis, motyvais.

Tyrimo dalyvių paieška buvo atliekama vykdant netikimybinę patogiąją tikslinę atranką. Toks atrankos tipas pasirinktas dėl to, kad šiuo tyrimu nesiekta apibendrinti visų Lietuvos studentų patirčių ir kad buvo taikomas papildomas kriterijus (tyrime galėjo dalyvauti tik LMTA studentai). Jame dalyvavo Muzikos fakulteto 118 pirmosios (bakalauro 87,4 proc.) ir 17 antrosios (magistro 12,6 proc.) studijų pakopų studentų (N = 135); iš jų 31,1 proc. vyrų ir 68,9 proc. moterų. Tyrimo dalyviai – akordeono, dainavimo, fortepijono, styginių, pučiamųjų, mušamųjų instrumentų, vargonų, choro dirigavimo, kompozicijos, muzikologijos specializacijų studentai, jų amžiaus vidurkis – 21 m. (standartinis nuokrypis – 3,44).

Anketinėje apklausoje studentams buvo pateiktas klausimas apie jų preferencijas esant galimybei rinktis studijavimo būdą. Nustatyta, kad daugiau nei pusė studentų

(50,4 proc.) rinktųsi kontaktinį, 43 proc. – mišrų ir tik 5,9 proc. respondentų – vien nuotolinį būdą. Galima teigti, kad muzikos dalykus studijuojantys studentai mano, jog vien nuotolinis mokymasis jų studijų lūkesčių iki galo nepatenkina. Įdomu, kad daugiau nei 80 proc. respondentų pritaria nuotoliniam studijavimo būdui, bet tik tuo atveju, jei naudojamas grupinių paskaitų tipas, o kiek daugiau nei 11 proc. teigė, kad nuotolinis būdas tinka ir grupinėms, ir individualioms paskaitoms, ir 4,4 proc. nurodė, kad nuotolinis būdas tinka tik individualiai dėstomiems dalykams studijuoti.

Bendras studentų motyvacijos rodmuo matyti 1 paveiksle: tyrimas parodė, kad daugumos studentų (iš viso 74,8 proc.) motyvacija mokantis nuotoliniu būdu sumažėjo ir tik 5,9 proc. studentų motyvacija padidėjo. Pastebėta, kad studentų motyvacijos pokyčiai siejasi su jų preferencijomis renkantis mokymosi būdą ($\chi^2 = 43{,}3$; df = 9, $p < 0{,}01$). Studentai, kurių motyvacija sumažėjo, buvo labiau linkę rinktis kontaktinį mokymo būdą nei tie, kurių motyvacija išliko nepakitusi, padidėjo arba labai sumažėjo. Taigi neatmestina, kad studentų motyvacijos mažėjimą lėmė kontaktinio mokymosi pakeitimas į nuotolinį. Reikšmingų skirtumų tarp studijų būdo (kontaktinis / nuotolinis / mišrus) pasirinkimo lyties aspektu tyrėjos nenustatė ($\chi^2 = 4{,}1$; df = 3, $p = 0{,}25$). Pastebėta, kad studentų motyvacijos pokyčiai karantino metu taip pat siejasi su preferencijomis paskaitų tipui (grupinėms / individualioms) ($\chi^2 = 20{,}01$; df = 9, $p = 0{,}02$). Studentai, kurie teigė, kad jų motyvacija karantino metu sumažėjo arba labai sumažėjo, buvo linkę rinktis grupines paskaitas nei tie, kurių motyvacija išliko nepakitusi arba padidėjo.

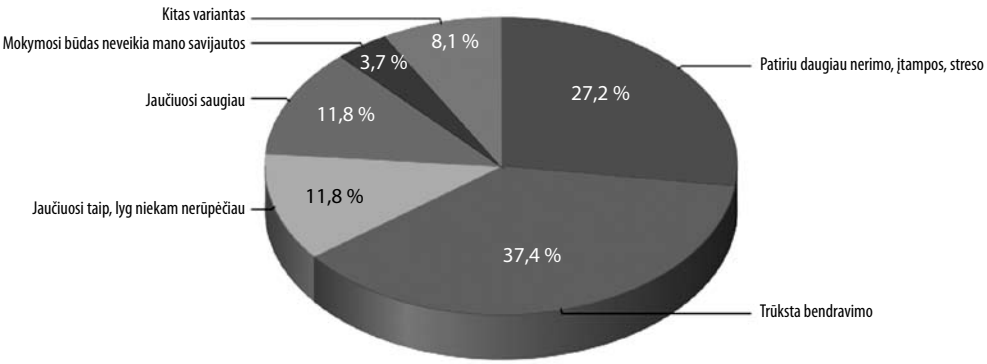


1 pav. Studentų mokymosi motyvacija mokantis nuotoliniu būdu

Akivaizdu, kad pandemijos laikotarpis labai paveikė daugelio žmonių savijautą, tikėtina, taip pat ir studijuojančiųjų, jie patyrė kasdienę nuotolinio mokymosi realybę. Tad

anketoje studentų prašyta pasidalyti, kaip studijos nuotoliniu būdu veikė emocinę jų savijautą. Kaip matyti 2 pav., perėjus į nuotolinį mokymą, didžiausia problema studentams tapo bendravimo trūkumas (37,4 proc.), jausmas, kad jie niekam nerūpi (11,8 proc.), patiriamas nerimas, įtampa ir stresas (27,2 proc.). Saugiau, mokydamiesi nuotoliniu būdu nei kontaktiniu, jautėsi 11,8 proc. studentų ir tik 3,7 proc. pažymėjo, kad mokymosi būdas jų savijautos nepaveikė niekaip. Kai kurie respondentai savo emocinės savijautos pokyčius pakomentavo plačiau[1]:

> „Patiriu nerimą, įtampą ir stresą visada, bet kai viskas vyksta nekontaktiniu būdu, tai tie jausmai tampa tuštesni ir sunkesni“ (Respondentas nr. 30, toliau žymima R); „Mano mokymosi savijauta išlieka ta pati pozityvi, nepatiriu nerimo nei liūdesio, tačiau sakau, kad nuotolinis studijavimas nesiskaito kaip studijavimas“ (R 49); „Jaučiu mažiau įtampos, esu ramesnis“ (R 102); „Jaučiu, kad produktyviau praleidžiu savo laiką, darbus atlieku greičiau, tad turiu daugiau laisvo laiko“ (R 125); „Manau, kaip ir visiems norėtųsi daugiau psichologinės paramos. Kalbėjimo apie baimes, patiriamą nerimą, paniką“ (R 100).



2 pav. Nuotolinio mokymo(si) poveikis studentų savijautai

Tyrimo metu siekta išsiaiškinti, kiek mokymasis nuotoliniu būdu keitė studento ir dėstytojo santykį: ar įvyko / neįvyko akivaizdžių bendravimo ir bendradarbiavimo pokyčių, ar iškilo dėstytojo pagalbos studentui poreikis ir kaip sėkmingai / nesėkmingai jis buvo realizuojamas? Vertinant šiuos pokyčius išaiškėjo, kad nors, daugumos studentų nuomone (46,7 proc.), bendravimas nepasikeitė, vis dėlto nemažai (35,6 proc.) nurodė, kad jis tapo oficialesnis, o pasak 17,8 proc. respondentų, nuotolinis bendravimas su

1 Respondentų atsakymai pateikiami neredaguoti.

dėstytojais pasirodė nuoširdesnis, artimesnis. Respondentai išsakė studentų ir dėstytojų bendravimo ir bendradarbiavimo lūkesčius (žr. 1 lentelę). Iš gautų atsakymų matyti, kad studentams aktualus dalykinis bendradarbiavimas paskaitų metu, pavyzdžiui, studentams trūksta dažnesnio ir nuoširdesnio kontakto su dėstytojais ir dėstytojų supratingumo aiškinantis studijų dalykų teorinę medžiagą. Studentų atsakymuose išryškėja ir emocinės savijautos reflektavimas, pavyzdžiui, poreikis, jog dėstytojai labiau rūpintųsi studentų savijauta ir atvirkščiai.

1 lentelė*. Studentų ir dėstytojų bendradarbiavimo lūkesčiai: studentų nuomonės aspektas (N = 135)

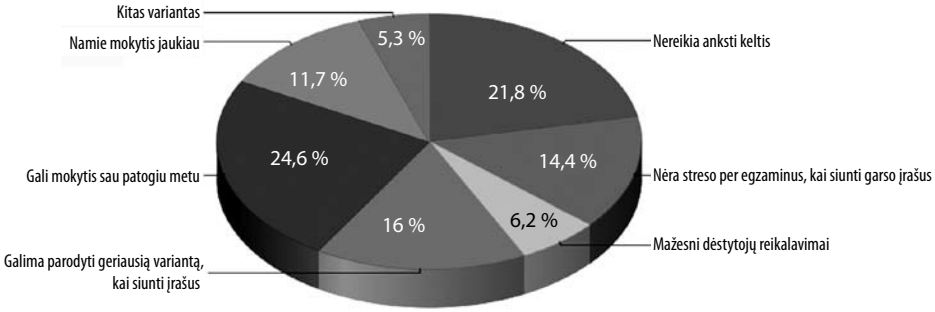
Kategorija	Subkategorija	Iliustruojantis teiginys	Ats. sk.
Dalykinis bendradarbiavimas	Produktyvesnio studentų ir dėstytojų bendravimo per nuotolines paskaitas lūkestis	„Manau, jog galbūt net dėstytojai galėtų skirti karts nuo karto užduočių grupėse, patys pabandyt kažkaip pažinti studentus, daugiau komunikuoti“ (R 13)	14
	Individualių konsultacijų poreikis	„Daugiau laiko skirti konsultacijoms su dėstytoju“ (R 75)	12
	Dėstytojų supratingumo poreikis	„Norėtųsi, kad dėstytojai būtų supratingesni. Viską darome savarankiškai, ne visada pateikiamą teorinę informaciją suprantame iki galo, tad norėtųsi, kad jie būtų kantresni tol, kol pasieksime norimų rezultatų“ (R 6)	5
Emocinės savijautos reflektavimas	Dialogo apie studentų savijautą poreikis	„Skatinti dėstytojus daugiau kalbėtis apie studentų savijautą, rūpintis, jei studentas kartais blogai jaučiasi, o ne krauti dar daugiau darbo“ (R 109)	10
	Dialogo apie dėstytojų savijautą poreikis	„Manau, studentus reiktų supažindint su dėstytojų psichologine būkle, jie lygiai tokie patys žmonės, išgyvenantys tas pačias problemas kaip ir studentai. Kartais atrodo, kad studentai pamiršta, jog jiems irgi reikia pailsėti ar galbūt netgi motyvuoti save dirbti tokiomis sąlygomis“ (R 41)	3

* Kiekvienai subkategorijai pagrįsti pasirinktas tik vienas, geriausiai pasisakiusiųjų mintis atspindintis sakinys ir pateiktas panašiai manančių respondentų skaičius.

Vertinant dėstytojų pagalbos studentams nuotolinių studijų metu poreikį nustatyta, kad didesnei daliai (60,7 proc.) studentų pagalbos pakako, bet 39,3 proc. studentų jos pritrūko. Statistinė analizė taip pat parodė, jog studentų motyvacijos pokyčiai siejasi su tuo, ar užtenka dėstytojų pagalbos ($\chi^2 = 42{,}7$; $df = 12$, $p < 0{,}01$). Studentai, kurie nurodė, jog jiems trūko dėstytojų pagalbos, buvo labiau linkę teigti, kad jų motyvacija sumažėjo arba labai sumažėjo, nei studentai, kurių motyvacija nepasikeitė arba padidėjo.

Studentų prašyta suminėti nuotolinio mokymo privalumus ir trūkumus. Kaip matyti 3 pav., vienu svarbiausių nuotolinio mokymo privalumų studentai laiko galimybę mokytis sau patogiu metu (24,6 proc.), galimybę ilgiau pamiegoti ryte (21,8 proc.). Taip pat nemažai respondentų įvertino ir garso įrašų privalumus – gali išrinkti ir nusiųsti geriausią įrašo variantą (16 proc.), nėra streso per egzaminus, kurie vyksta perklausant įrašus (14,4 proc.). 11,7 proc. respondentų pažymėjo, kad namuose jiems mokytis yra jaukiau, o 6,2 proc. studentų džiaugėsi tuo, kad mokantis nuotoliniu būdu sumažėjo dėstytojų reikalavimai. Respondentai įžvelgė ir daugiau mokymosi nuotoliniu būdu privalumų:

„Labai patogu nuotoliniu būdu dalyvauti grupinėse paskaitose, tokia galimybė galėtų išlikti visada“ (R 9); „Manau, kad mokymo turinys visiškai nenukenčia, jei dėstytojas moka naudotis technologijomis, o mes, studentai, visad pasiruošę pagelbėti“ (R 49); „Sutaupau laiko, kurį skirdavau kelionėms į Akademiją ir atgal“ (R 17); „Namie galiu dažniau valgyti šilto maisto pietums“ (R 111).



3 pav. Nuotolinio mokymosi privalumai

Išsakydami nuotolinio mokymosi trūkumus, studentai teigė, kad visko, ko reikalaujama studijų metu, nuotoliniu būdu išmokti neįmanoma. Kaip jau pastebėta kituose tyrimuose, nuotolinis mokymas ypač netinka menų specializacijoms, kur daug dalykų turi būti atliekami praktiškai čia ir dabar ir kur reikia specifinių sąlygų. Tai – ansamblinis muzikavimas, orkestro, choro repeticijos, vieši pasirodymai, koncertai ir kt. Galbūt todėl 17,4 proc. studentų mano (žr. 4 pav.), kad nuotolinis mokymas vertintinas kaip žemesnės kokybės, jį lyginant su kontaktiniu. Nustatyta, kad 13 proc. respondentų negatyviai atsiliepė apie mokymąsi namie, kur yra daug dėmesį atitraukiančių ir mokytis trukdančių veiksnių. 17 proc. studentų pripažino, kad nebeturi motyvacijos mokytis, 19,1 proc. jaučiasi izoliuoti, 4,9 proc. nesulaukia pakankamai pagalbos, o 8,7 proc. pripažino, jog tenka daug ką daryti patiems. 4,3 proc. respondentų neturėjo reikiamos įrangos, tad teigė, kad

nebuvo tinkamų sąlygų studijuoti nuotoliniu būdu. Kai kurie respondentai akcentavo, kad studijuoti nuotoliu neretai trukdė ir asmeninės iniciatyvos stoka:

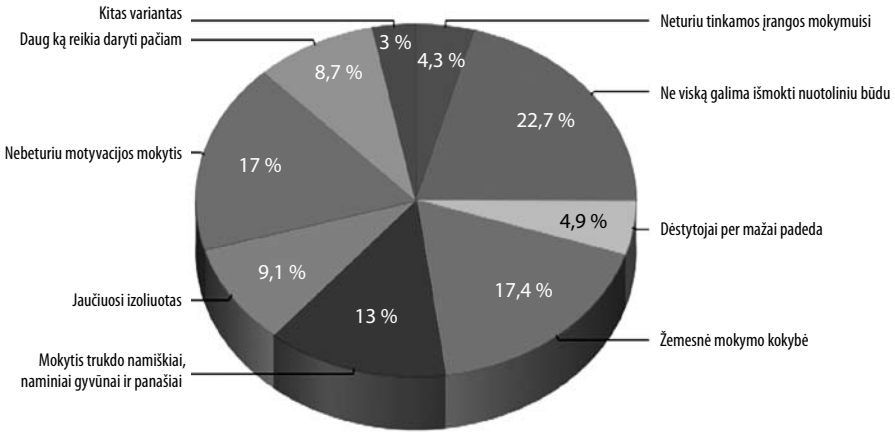
„Kartais netgi sunkiau išlipti iš savo saugaus burbulo, ypač pačiam inicijuoti komunikaciją ar paprašyti pagalbos. Nuotoliniu būdu žymiai lengviau pasyviai stebėti viską iš šono, o ne įsitraukti“ (R 12).

Kritikuotas ir nuotolinių paskaitų formatas:

„Per daug spoksojimo į ekraną, sudėtingi ir neveikiantys paskaitų formatai“ (R 82).

Atkreiptas dėmesys, kad nepatogu studijuoti, kai studijų būdas nuolat kinta:

„Vieną mėnesį reikia eiti į Akademiją, kitą jau ne. Tai labai sutrikdo gyvenimo ritmą. Geriau išlauktume ilgiau ir tada grįžtume jau visam laikui“ (R 89).



4 pav. Nuotolinio mokymo(si) trūkumai

Tyrėjos darė prielaidą, kad studijuoti nuotoliniu būdu itin trukdo techninės problemos, tad respondentų prašyta pasidalyti, su kokiomis jų susiduriama dažniausiai. Kaip didžiausią techninę problemą, trukdančią mokytis nuotoliniu būdu, studentai minėjo blogą garso kokybę (21,1 proc.) ir blogą interneto ryšį (21,1 proc.). Akivaizdu, kad mokantis muzikos šie du veiksniai kartu tampa didele kliūtimi siekti aukštų profesinių rezultatų. Taip pat labai aktuali problema mokantis nuotoliniu būdu – geros kokybės garso įrašymo aparatūros stoka. Ją nurodė net 19,8 proc. apklaustųjų. Studentų teigimu, bloga dėstytojams siunčiamų garso ir vaizdo įrašų kokybė (ją nurodė 11,8 proc. respondentų) ne tik trukdė visam studijų procesui, bet ir galėjo lemti žemesnius egzamino įvertinimus, nes studentų pasiekimai buvo vertinami iš įrašų. Pildydami anketą studentai buvo savikritiški ir pažymėjo, kad tinkamai studijuoti trukdė ir jų pačių negebėjimas naudotis

nuotolinio mokymo įranga (13,4 proc.), o kartais ir kitos techninės priežastys, trukdžiusios laiku prisijungti prie paskaitų (6,4 proc.). Pastebėta, kad IT srityje kompetencijų trūksta ir studentams, ir dėstytojams:

„Ypač vyresnio amžiaus dėstytojams reikia apmokymų, kaip naudoti *smart* įrenginius, *zoom*, na, bent vieną platformą, amžius neturi būti priežastis kažko nemokėti, jeigu esi darbe...“ (R 16); „Reikia ne tik mokytis paskaitos medžiagą, bet ir kaip naudotis vis kita programa“ (R 81).

Pasak studentų, siekiant nuotolinių studijų kokybės, IT srities kompetencijas būtina stiprinti:

„Organizuočiau mokymus mažiau informacinių technologijų srityje pažengusiems dėstytojams“ (R 46); „Turėtų būti plačiau skatinami kompiuterinio raštingumo mokymai, skatinama pasinaudoti prieinamos pagalbos ištekliais Akademijoje tiems dėstytojams, kuriems kyla problemų prisitaikant prie nuotolinio dėstymo“ (R 32).

Studentų prašyta įvertinti gaunamų žinių kokybę studijuojant nuotoliniu ir nenuotoliniu būdu. 2 lentelėje matyti, kad žinios, įgytos nuotoliniu būdu, vertinamos daugiau nei 2 balais prasčiau nei žinios, įgytos mokantis kontaktiniu būdu: nuotolinio studijų vertinimo vidurkis siekia apie 6,54 balo, nenuotolinio – apie 8,75 balo. Miglės Černikovaitės atlikto studentų įsitraukimo į nuotolines studijas Mykolo Romerio universitete COVID-19 pandemijos metu tyrimas atskleidė, kad šio universiteto studentų pasitenkinimas nuotolinėmis studijomis įvertintas 8,5 balo (Černikovaitė 2021). Vadinasi, muzikos specializacijos studentams nuotolinis mokymo būdas yra ne toks tinkamas ir priimtinas kaip kitų specializacijų studentams.

2 lentelė. Gaunamų žinių kokybės, mokantis nuotoliniu / nenuotoliniu būdu, įverčiai

	1*	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10***
Nuotolinis būdas	2 (1,5 %)	3 (2,2 %)	6 (4,4 %)	11 (8,1 %)	24 (17,8 %)	20 (14,8 %)	16 (11,9 %)	29 (21,5 %)	11 (8,1 %)	13 (9,6 %)
Nenuotolinis būdas	1 (0,7 %)	1 (0,7 %)	1 (0,7 %)	0 (0,0 %)	0 (0,0 %)	3 (2,2 %)	6 (4,4 %)	29 (21,5 %)	57 (42,2 %)	37 (27,4 %)

* 1 balas – žemiausia kokybė, * 10 balų – aukščiausia kokybė

Tyrimo metu studentų buvo prašoma pateikti siūlymus, kaip būtų galima pagerinti nuotolinio mokymo organizavimą. Išsakytos nuomonės atskleidė labai platų studijų tobulinimo galimybių spektrą, tad siekdamos aiškumo ir informatyvumo tyrėjos gautus duomenis sugrupavo pagal skirtingas studijų aktualijas ir dalį svarbiausių rezultatų pateikė 3 lentelėje.

3 lentelė. Nuotolinio mokymosi tobulinimo būdai: studentų nuomonės aspektas (N = 135)

Kategorija	Subkategorija	Iliustruojantis teiginys	Ats. sk.
Nuotolinių ir kontaktinių studijų reikmė ir dermė	Tik nuotolinių studijų poreikis	„Esant pandemijai, nenoriu rizikuoti aplinkinių sveikata. Palikčiau nuotolinį mokymą iki pat semestro galo“ (R 2)	2
	Tik kontaktinių studijų poreikis	„Studijos privalo būti gyvos – tiek grupinės paskaitos, tiek individualios“ (R 101)	3
	Mišraus studijų būdo poreikis	„Specialybinius dalykus mokyčiausi gyvai, o grupines paskaitas – per nuotolį“ (R 57)	24
Studijų metodų tobulinimas	Įrašytų paskaitų peržiūros galimybė	„Paskaitos turi būti įrašinėjamos, kad būtų galimybė peržiūrėti dar kartą“ (R 24)	15
	Mokymo metodų įvairovės galimybė	„Galbūt paįvairinčiau paskaitą naujais mokymo-dėstymo metodais, tinkamais būtent nuotoliniam mokymuisi“ (R 90)	10
	Papildomos medžiagos savarankiškam mokymuisi pateikties poreikis	„Norėtųsi daugiau informacijos apie studijuojamą dalyką, papildomos medžiagos (pvz.: straipsnių, vaizdo įrašų)“ (R 67)	9
	Teorinių paskaitų pateikties skaidrių formatu poreikis	„Per teorines paskaitas informacija būtų pateikiama tiksli ir aiški, geriausia skaidrėmis, nes kartais nutrūkinėja ryšys ir nebeaišku, apie ką kalbama“ (R 132)	8
	Alternatyvų muzikos garso įrašams klausyti nuotoliniu būdu paieškų galimybė	„Per *Teams* ar *Zoom* programas garso įrašų kokybė yra negailestingai iškraipoma ir muzikos pavyzdžių ar kolegų grojimo klausymasis yra ne malonumas, o kančia“ (R 44)	2
Nuotolinių atsiskaitymų tobulinimas	Nuotolinių koncertų galimybė	„...organizuočiau nuotolinius koncertus ar kažką panašaus, kad grojimas netaptų grojimu dėl egzaminų, kai nėra galimybių koncertuoti“ (R 21)	5
	Aukštos studijų reikalavimų kartelės išsaugojimo poreikis	„Norėčiau, kad reikalavimai išliktų tokie pat aukšti kaip ir mokantis kontaktiniu būdu“ (R 71)	6
	Alternatyvų testams paieškos poreikis	„Nedaryčiau testo pavidalo atsiskaitymų, gal leisčiau mokiniams atsakyti / parašyti patiems į klausimus“ (R 12)	3
	Atsiskaitymų skaičiaus mažinimo galimybė	„Mažiau atsiskaitomų darbų nuotoliniu būdu“ (R 18)	2
Studentų komunikacija ir veikla paskaitose	Nuotolinio mokymosi taisyklių ir sąlygų laikymosi poreikis	„Būtų gerai, kad visi studentai be išlygų būtų įsijungę savo kameras. Tiek kitiems studentams, tiek pačiam dėstytojui būtų žymiai smagiau darbuotis ir dėstyti“ (R 106)	7
	Aktyvaus studentų dalyvavimo paskaitose skatinimas	„Reikėtų labiau įtraukti studentus dalyvauti, diskutuoti, klausinėti paskaitose“ (R 49)	7
	Kontaktinio mokymosi imitavimo poreikis	„Bandymas daryti viską, kuo galima panašiau į gyvą mokymąsi, nuotolinės paskaitos būtų dėstomos su vaizdu ir garsu, tada tai labiau primintų gyvą, kontaktinį mokymą“ (R 7)	10

Kaip matyti lentelėje, vertindami nuotolinių ir kontaktinių studijų santykį kai kurie studentai mano, kad geriausia teorines grupines paskaitas ir toliau skaityti nuotoliniu būdu, o su specializacija susijusios individualios paskaitos turi būti tik kontaktinės. Kai kuriuose atviruose studentų atsakymuose išreikštas pageidavimas iš viso atsisakyti nuotolinių studijų ir pereiti vien prie kontaktinio mokymo. Užfiksuota nuomonių, kuriose pasisakoma už nuotolinį mokymą dėl baimės užsikrėsti COVID-19 virusu ir taip pakenkti artimųjų ir aplinkinių sveikatai.

Studentai savo atsakymuose išsakė mokymo metodų kaitos poreikį. Pasak respondentų, labai svarbu paskaitas, vykstančias nuotoliniu būdu, įrašyti, tai leistų nevaržomai rinktis patogų mokymosi laiką ir erdvę. Taip atsirastų galimybė derinti mokymąsi su darbu, pomėgiais ar grojimo saviruoša. Kai kurie studentai norėtų įvairesnių nuotolinio mokymo metodų, daugiau papildomos medžiagos savarankiškam mokymuisi, skaidrių, elektroninių laiškų grįžtamajam ryšiui stiprinti. Išsakytas poreikis atsisakyti garso įrašų klausymo metodo per nuotolines paskaitas dėl netinkamos garso kokybės ir svarstyti, kuo tokį mokymosi metodą būtų galima pakeisti.

Tyrimo dalyviai turėjo pastabų ir dėl atsiskaitymų, vykstančių nuotoliniu būdu. Kai kurie studijuojantieji susidūrė su techninėmis problemomis spręsdami egzamino testus ar buvo netinkamai įvertinti dėl sistemoje įsivėlusių klaidų. Pasak respondentų, kitais atvejais testas tiesiog neatitiko dalyko specifikos, tad atsiskaitymo nuotoliu įvertinimai būdavo neobjektyvūs. Studentų nuomone, mokantis per nuotolį pasigesta tokio atsiskaitymų būdo, kuris leistų vertinti ne vienkartinį rezultatą, o nuolat vykstantį praktinės veiklos procesą, tad buvo siūloma nuotolinius atsiskaitymus organizuoti kuo rečiau. Išsakytas pasiūlymas dažniau suteikti technines galimybes organizuoti nuotolinius pasirodymus – atvirąsias pamokas, koncertus ir kt.

Respondentų atsakymai atskleidė, kad studentams rūpi studijų kokybė, todėl buvo paminėti pageidavimai nuosekliau tikrinti įgytas žinias ir išlaikyti tokio pat lygio reikalavimus, kaip ir mokantis kontaktiniu būdu. Tačiau buvo ir tokių studentų, kurie norėjo, kad nuotolinių paskaitų būtų mažiau ir jos būtų trumpesnės.

Dalydamiesi nuotolinio mokymosi patirtimis, studentai buvo savikritiški. Išsakytas pastebėjimas, kad studijuojant nuotoliniu būdu ne visuomet nuoširdžiai įsitraukiama į veiklas, vykstančias paskaitoje: vengiama diskutuoti arba dalyvavimas paskaitoje tik imituojamas, dirbami pašaliniai darbai, paskaitos metu keliaujama viešuoju transportu ir pan. Kai kurie studentai pažymėjo, kad drausminti padėtų reikalavimas paskaitoje įsijungti kameras. Taip nuotolinis mokymas taptų atraktyvesnis, padėtų kurti bendravimui palankią atmosferą, labiau būtų justi žmogiškas kontaktas.

Išvados

Tyrimo rezultatai atskleidė, kad muzikos studijose kontaktinis darbas yra svarbi ir nepamainoma sąlyga, užtikrinanti tinkamą studijų kokybę. Ši įžvalga akivaizdžiai sutampa su užsienio tyrėjų rezultatais, kad studijuojant su muzikos atlikimu susijusius dalykus kontaktinis darbas yra kone vienintelė ir nepakeičiama mokymosi alternatyva. Nors, studentų nuomone, nuotolinis ir mišrus studijų būdas turi teigiamų aspektų ir galėtų būti naudotinas pandemijai pasibaigus, bet išimtinai tik grupiniuose ir su muzikavimu / muzikine veikla nesusijusiuose užsiėmimuose. Studijuojant tik nuotoliniu būdu, iškreipiama esminė muzikos studijų idėja – tiesiogiai dalyvauti muzikos vyksme, kurti ir mokytis iš natūralios ir autentiškos aplinkos, profesiškai tobulėti ir siekti išbaigto meninio rezultato.

Tyrimo rezultatai atskleidė, kad mokantis nuotoliniu būdu smarkiai krito studentų mokymosi motyvacija. Nustatyta, kad studentams neretai trūko ne tik pagalbos, bet ir psichologinio palaikymo, padrąsinimo – tie, kuriems trūko dėstytojų pagalbos, buvo linkę nurodyti, jog jų motyvacija sumažėjo arba labai sumažėjo. Studentų teigimu, dėstytojų parama būtų padėjusi spręsti kylančias psichologines problemas, valdyti tvyrančios nežinios ir neapibrėžtumo jauseną. Nors nustatyta, kad daliai studentų nuotolinio mokymosi būdas suteikė saugumo, ramybės jausmą, vis dėlto daugiau studentų konstatavo akivaizdų nerimo ir stresinių situacijų dominavimą.

Nustatyta, kad dažniausia techninė kliūtis, su kuria susiduriama studijuojant nuotoliniu būdu, yra reikiamos aparatūros trūkumas, nes pandeminiu laikotarpiu išryškėjo poreikis profesionaliai įrašyti studentų pasirodymus, fiksuoti jų meninės saviruošos procesą ir rezultatus. Tyrimo dalyvių nuomone, ir dėstytojams, ir studentams stinga kompiuterinio raštingumo gebėjimų, o tai trukdo produktyviai ir kokybiškai veikti nuotoliniuose užsiėmimuose. Tad išsakydami nuotolinių studijų tobulinimo pasiūlymus, studentai akcentavo minėtų kompetencijų stiprinimo būtinybę. Tyrimo dalyviai taip pat išsakė mokymo metodų, atsiskaitymų tvarkos kaitos poreikį, atkreipė dėmesį į studentų ir dėstytojų tarpusavio komunikacijos paskaitose galimybę, pabrėžė nuotoliniam mokymui tinkamų vertinimo kriterijų svarbą.

Nereprezentatyvi atlikto tyrimo dalyvių imtis darbo autorėms neleido gautų empirinio tyrimo rezultatų interpretacijos išplėsti visai LMTA studentų populiacijai, o tai vertintina kaip tyrimo ribotumas. Pasikartojus nuotolinių studijų sudėtingomis pandemijos sąlygomis situacijai, studentų patirtis būtų tikslinga tyrinėti pasitelkiant reprezentatyvų tyrimo dalyvių skaičių, ir tai leistų gautus duomenis ne tik analizuoti, bet ir plačiau

apibendrinti. Gautų rezultatų apibendrinimas taip pat leistų palyginti LMTA studentų nuotolinio mokymosi patirtis su kitų Lietuvos aukštųjų mokyklų studentų nuotolinio mokymosi patirtimis.

Įteikta 2022 08 01
Priimta 2022 09 19

LITERATŪRA

Calderón-Garrido, D., Gustems-Carnicer, J., Faure-Carvallo, A. Adaptations in Conservatories and Music Schools in Spain during the COVID-19 Pandemic. *International Journal of Instruction*, 2021, Vol. 14 (4), p. 451–462. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/353764105_Adaptations_in_Conservatories_and_Music_Schools_in_Spain_during_the_COVID-19_Pandemic> [žiūrėta 2022 07 27].

Charmaz, K. *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis.* London: SAGE publications, 2006.

Černikovaitė, M. E. *Studentų įsitraukimo veiksniai į nuotolines studijas COVID-19 pandemijos metu*, 2021. Prieiga per internetą: <http://repository.mruni.eu/handle/007/18347> [žiūrėta 2022 07 30].

Daubney, A., Fautley, M. Editorial research: Music education in a time of pandemic. *British Journal of Music Education*, 2020, Vol. 37 (2), p. 107–114. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1017/s0265051720000133> [žiūrėta 2022 06 03].

Grigonienė, R. *Technologijos ir darbuotojų apsauga: nuotolinio darbo iššūkiai*, 2020. Prieiga per internetą: <https://repository.mruni.eu/bitstream/handle/007/17773/Darbo_teises_issukiai-83-112.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [žiūrėta 2022 07 28].

Habe, K., Biasutti, M., Kajtna, T. Wellbeing and flow in sports and music students during the COVID-19 pandemic. *Thinking Skills and Creativity*, 2021, Vol. 39, 100798. Prieiga per internetą: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33589864/> [žiūrėta 2022 07 01].

Lietuvos Respublikos Vyriausybės 2020 metų veiklos ataskaita, 2021. Prieiga per internetą: https://www.lrs.lt/sip/getfile?guid=688c7b32-9cb6-41d2-bf98-47d714c34aa4 [žiūrėta 2022 07 01].

Nuotolinės studijos studentų akimis – ar Lietuvos aukštasis mokslas įveikė pandemijos mestą iššūkį? Studijų kokybės vertinimo tinklalapis, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.skvc.lt/default/lt/naujienos/nuotolines-studijos-studentu-akimisar-lietuvos-aukstasis-mokslas-iveike-pandemijos-mesta-issuki> [žiūrėta 2022 06 03].

Octaviani, S. K. *Music Education in the COVID-19 Pandemic: Challenges of Distance Learning and Digital Platforms*, 2021. Prieiga per internetą: <https://dx.doi.org/10.2991/assehr.k.210602.028> [žiūrėta 2022 07 22].

Orr, D., Gwosc, C., Netz, N. *Social and Economic Conditions of Student Life in Europe: Synopsis of indicators – Final report – Eurostudent IV 2008–2011*. Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 2011. Prieiga per internetą: <https:// doi.org/10.3278/6001920aw> [žiūrėta 2022 05 01].

Özer, B., Üstün, E. *Evaluation of students' views on the COVID-19 distance education process in music departments of fine arts faculties*, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/344838549_Evaluation_of_Students'_Views_on_the_Covid19_Distance_Education_Process_in_Music_Departments_of_Fine_Arts_Faculties> [žiūrėta 2022 07 23].

Palau, R., Mogas, J., Jose Ucar, M. *How Spanish music conservatories managed pedagogy during the COVID-19 pandemic*, 2020. Prieiga per internetą: https://pesquisa.bvsalud.org/global-literature-on-novel-coronavirus-2019-ncov/resource/pt/covidwho-1000562 [žiūrėta 2022 05 02].

Rosset, M., Baumann, E., Altenmüller, E. Studying Music During the Coronavirus Pandemic: Conditions of Studying and Health-Related Challenges. *Frontiers in Psychology*, 2021, 08 March. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.651393> [žiūrėta 2022 04 02].

Sultanova, L., Milto, L., Zheludenko, M. The Impact of the COVID-19 Pandemic on the Development of Higher Education. *Acta Paedagogica Vilnensia*, 2021, Vol. 46, p. 132–147. Prieiga per internetą: https://www.journals.vu.lt/acta-paedagogica-vilnensia/article/view/24720 [žiūrėta 2022 05 02].

Challenges of distance learning in the context of music studies: LMTA students' experiences

SUMMARY. The article presents a study on the experiences of students of the Faculty of Music at the LMTA in distance learning, which reveals how students perceived their studies during the COVID-19 pandemic. The chosen object of the study – challenges of distance learning from the perspective of LMTA students' experiences – implied the aim of the study to analyse, reflect and summarise the aforementioned experiences, assuming that students' preferences and expectations, as well as the highlighting of the expressions of their emotional experiences will allow for the future improvement of the organisation of the study process. The student questionnaire survey revealed that contact work is an important and indispensable prerequisite for ensuring the quality of music studies. It was found that distance learning significantly decreased students' motivation to learn, and that students lacked not only subject-specific, but also psychological support and encouragement to overcome the challenges of distance learning. While distance learning provided a sense of security and calm for some students, a larger number of students reported a clear predominance of anxiety and stressful situations. According to the students, the pandemic showed that distance learning has both positive and negative features, but the negative features are clearly more pronounced. Studying by distance learning alone deprives students of the opportunity to participate in a unique creative process, to learn from an authentic environment and to achieve high professional results. The students who took part in the study gave suggestions on what could be changed and improved in case distance learning needed to be adopted again, they also expressed their expectations for more productive cooperation between lecturers and students based on mutual support and understanding.

KEYWORDS: challenges of organising distance music studies, distance learning experiences of LMTA students, emotional well-being of students and lecturers under the conditions of the COVID-19 pandemic.

ISSN 2351-4744

Aistė PRANCIULYTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Vytautė MARKELIŪNIENĖ
Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ veikla Lietuvos muzikinio paveldo atodangų kontekstuose

ANOTACIJA. Muzikos įrašai ir jų leidyba – reikšminga kultūros paveldo fiksavimo, įamžinimo ir sklaidos priemonė. Lietuviškų muzikos įrašų istorija Lietuvoje trunka daugiau kaip šimtmetį, per šį laikotarpį ji patyrė skirtingų fazių, schematiškai sietinų su istoriniais politiniais laikotarpiais. Viena jų prasidėjo po 1990 m., atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, ir trunka ligi šių dienų. Straipsnyje atskleidžiama ir nagrinėjama 1996 m. muzikologės Rūtos Skudienės įkurtos nepriklausomos muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ veikla. „Semplice“ gyvavo 25 metus, buvo išleisti 24 leidiniai, profesionaliai apgalvoti, turintys išliekamąją vertę, pasižymintys aukšta įrašų kokybe, griežta atlikėjų ir kūrinių atranka. Ši veikla įvertinta ir oficialiai – 2009 m. Skudienė apdovanota Vytauto Landsbergio premija už Lietuvos muzikos paveldo atodangas. Ir tai vienintelis atvejis tarp lietuvių muzikologinių darbų, kai apdovanojimas skirtas už muzikos įrašų leidybinę veiklą. Muzikos įrašų leidybos tema Lietuvoje apskritai nėra plačiai tyrinėjama. Šios publikacijos tikslas – aptarti „Semplice“ veiklą kaip reikšmingą muzikos paveldo įamžinimo darbą, kaip stiprią muzikologinės leidybinės veiklos apraišką.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
muzikos įrašai, muzikos leidyba, leidykla „Semplice“, Rūta Skudienė, muzikos paveldas.

Įvadas

Lietuviškų muzikos įrašų istorija trunka daugiau kaip šimtmetį – 1907 m. Rygoje įrašyta ir išleista pirmoji lietuviška plokštelė, kurios istorinės vertės suvokimas sietinas su XX a. pradžios tautiniu atgimimu, reikšmingu garso paveldo fiksavimo ir įamžinimo būdu. Nuo Thomo Alvos Edisono (1877 m.) ir Emilio Berlinerio (1887 m.) atliktų išradimų XIX a. pabaigoje garso įrašas ir jo kaip dokumento tiražavimas nuosekliai lydi pasaulio muzikinį gyvenimą iki mūsų dienų, įvairių žanrų muziką, kompozitorių ir atlikėjų meną. Per tą „ilgąjį“ šimtmetį muzikos įrašų industrija patyrė ne vieną kaitos fazę, laikmenų pokyčius, skaitmeninę revoliuciją. Pastaraisiais metais vis dažniau prabylama apie muzikos įrašų laikmenų mirtį, apie įrašų kompanijų egzistavimo šiuolaikinėmis sąlygo-

mis saulėlydį, kai jas vis labiau ima stelbti išpopuliarėjusios tinklalaidės (angl. *podcast*), jų platformos – greitai, paprastai ir nebrangiai pasiekiamos.

Vis dėlto muzikos įrašai kompaktinių plokštelių formatu tebėra nenudilusi ir savaip lyderiaujanti laikmena, tokie įrašų leidiniai reprezentuoja, tarkime, kompanijų „Sony Classical“, „Naxos“ ar „Deutsche Grammophon“ veiklos visumą[1], o žurnalai „Gramophone“ ar „Opera“[2] reguliariai skelbia naujausių leidinių recenzijas, įrašų kokybės parametrų vertinimus. Garsiuose užsienio operos teatruose vykstant išskirtiniams spektakliams ar festivaliams tų teatrų fojė melomanai visada gali rasti su konkrečiu spektakliu, solistais ar dirigentu susijusį pardavimo stendą – nedidelį, bet rinktinį. Jo turinį sudaro įvairūs praeities ar šiuolaikiniai įrašai (daugiausia kompaktinių plokštelių formatu), kai kurie netgi kolekcinės vertės – nutolusį laiką rekonstruojančios istorinės atodangos. Tai užsienio praktikos pavyzdžiai, tačiau panašių, bent iš dalies, rasime ir Lietuvoje. Kompaktinės plokštelės (kompaktinių diskų serijos[3]) kaip konkretusis leidybos formos liudijimas byloja ir apie Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centro vieną iš būdingųjų veiklų.[4] O ir kai kurios muzikos institucijos – tokios kaip Lietuvos nacionalinė filharmonija, Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, Lietuvos valstybinis simfoninis orkestras – kompaktiniais diskais, nors ir nereguliariai leidžiamais, papildo koncertinės veiklos sklaidą, įamžina labiau pavykusius, reprezentatyvius vienkartinius muzikinius įvykius ar monografines koncertų serijas. Kompaktiniai diskai dargi randami kaip žurnalo priedas, susijęs su konkrečiame numeryje straipsniais pažymima aktualija – turimas galvoje žurnalo „Muzikos barai“ atvejis.[5]

Kadangi šioje publikacijoje labiau orientuojamasi į akademinės muzikos paveldą, tapusį leidyklos „Semplice“ prioritetu, dera glaustai apžvelgti kompaktinių plokštelių leidybą Lietuvoje kaip atskirų muzikos atlikėjų, ansamblių įrašų įamžinimo procesą. Deja, sistemingai tuo besirūpinančios leidyklos per pastaruosius 30 metų neatsirado – paminėtini nebent sporadiški pavieniai atvejai kaip asmeninės projektinės iniciatyvos – solistų, chorų, kamerinių ansamblių, folkloro ansamblių etc. Tarp jų yra ir viena išimtis – pianisto

1 https://www.sonyclassical.com/news, https://www.naxos.com/, https://www.deutschegrammophon.com/en [žiūrėta 2022 12 21].

2 https://www.gramophone.co.uk/reviews, https://www.opera.co.uk/issues/ [žiūrėta 2022 12 22].

3 Kompaktinės plokštelės ir kompaktiniai diskai arba CD – tapačios sąvokos, kurios įvairiuose muzikiniuose kontekstuose vartojamos kaip sinonimai, tad šioje publikacijoje šios sąvokos vartojamos irgi kaip sinonimai.

4 https://www.mic.lt/lt/apie-mus/#4 [žiūrėta 2022 12 22].

5 http://parduotuve.muzikusajunga.lt/cd-kompaktines-ploksteles [žiūrėta 2022 12 21].

Daumanto Kirilausko interpretuojamos muzikos serija, kurią nuo 2006 m. sistemingai leidžia pats pianistas savo lėšomis. Šią seriją sudaro 15 CD albumų.[6]

Eskiziškai apžvelgus Lietuvos muzikos įrašų leidybos situaciją per pastaruosius 30 metų, norisi iškelti probleminių klausimų – kodėl muzikos įrašai ir jų įamžinimas pas mus netapo savaime suprantama konstanta, natūraliu imperatyvu organizuojant tokio pobūdžio sklaidos procesą? Kodėl savaime suprantamu dalyku netapo pirkti originalius mūsų atlikėjų ir kompozitorių autorinius kompaktinius diskus? Kodėl šiam tikslui įgyvendinti neatsirado stiprių leidyklų? Kodėl nesusiformavo muzikos kritika, specialiai vertinanti garso įrašo (ne)kokybę? Pagaliau kodėl, tarkime, Vilniuje nėra knygyno, visavertiškai prekiaujančio plataus spektro lietuvių ir užsienio akademinės muzikos įrašais? Juk muzikos įrašus, panašiai kaip knygas, natas, nebūtinai privalu tik užsisakyti ir nusipirkti, norisi juos tiesiog pavartyti, su jais susipažinti ir taip sekti šios srities pulsą. Kodėl lietuviškoje „Muzikos enciklopedijoje“ neaptinkame straipsnių temomis, tarkime, „Garso įrašai Lietuvoje“ (ar panašiai) arba „Vilniaus plokštelių studija“, arba „Leidykla „Semplice“? Šie klausimai nėra atviri kaltinimai, jie skamba retoriškai ir driekiasi kaip kontekstinė aplinkybė, kurios supamas ryžtingai formavosi muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ turinys, konkrečioji veikla.

Muzikos įrašų leidybos raida Lietuvoje iki 1990 m.

Kaip minėta, lietuviškos plokštelės istorija Lietuvoje prasidėjo 1907 m., kai Aleksandro Kačanausko suburti Rygos lietuvių inteligentai kultūrininkai per parą „įdainavo ir įkalbėjo daugiau kaip 10 atskirų dalykėlių“ (Marčėnienė 2002: 203). 1902 m. Rygoje buvo įsteigtas Londone įsikūrusios bendrovės „The Gramophone Co LTD“ filialas „Zonophone Record“, su kuriuo sietinas pirmasis lietuviškos šelako plokštelės proveržis. Šios „Zonophone Record“ plokštelės tuo būdu skatino tolesnę lietuviškų plokštelių leidybą, lietuvių atlikėjus, kitas Europos firmas tęsti pradėtą darbą. 1912 m. leidybos iniciatyvą perėmė Amerikos lietuviai, plokšteles įrašinėję Amerikos plokštelių įrašų firmose „Columbia“, „Victor“, „Okeh“. Iki 1940 m. jose išleista apie 1000 lietuviškų plokštelių (Marčėnienė 2009: 684). Nuo 1920 m. į leidybos procesą įsitraukė ir kitos Europos firmos, tokios kaip „Odeon“, „VOX“, „Parlaphon“, „Polydor“, „His Master's Voice“, „Homocord“, „Bellaccord“, „Kristall“, „Pathe“ ir kt. Iki 1940 m. lietuviškų šelako plokštelių išleista apie 2000 vienetų, įskaitant ir pakartotus leidinius (ibid.: 693). Jose vyravo operos solistų balsai. Nemažai leidinių skirta ir „mažosios scenos“ atstovams.

6 https://daumantaskirilauskas.com/discography/, https://daumantaskirilauskas.com/about/biografija/ [žiūrėta 2022 12 20].

Ilgas ir reikšmingas muzikos įrašų raidos etapas sietinas su sovietmečiu. Garso įrašai tuo laiku tapo ideologizuota „strategine“ sritimi, į kurią buvo nemažai investuota (Skudienė 2017), tačiau be sistemos, be leidyklos Lietuvoje jų plitimas buvo negarantuotas. Ir štai 1958 m. rugsėjo 10 d. tuometinės SSRS kultūros ministrės Jekaterinos Furcevos įsakymu buvo įkurta įrašų studija, vėliau žinoma kaip Vilniaus plokštelių studija. Iki tol lietuviai savo įrašus rengdavo iš Maskvos atvykus „garso užrašymo brigadai“, o plokštelės buvo leidžiamos Rygos plokštelių fabrike. 1964 m. įkurta sąjunginė firma „Melodija“, o jos padaliniu kartu su 7 panašiomis studijomis kituose SSRS miestuose (Maskvoje, Leningrade, Almatoje, Rygoje, Taline, Taškente ir Tbilisyje) tapo Vilniaus plokštelių studija, tuo padaliniu buvusi ligi tol, kol buvo atkurta Lietuvos nepriklausomybė. 1991 m. Vilniaus plokštelių studija atsisakė firmos „Melodija“ priklausomybės ir pradėjo dirbti savarankiškai, tą aktyviai darė iki 2004 m. Vis dėlto esant laisvosios rinkos sąlygoms, neturint organizuoto specialaus statuso, ilgiau išsilaikyti buvo neįmanoma.

1958–1990 m. laikotarpiu nuveikta daug darbų, stebinančių žanrų įvairove. Štai per pirmuosius kelerius metus pasirodė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos rinkinys, paskui „Tarybų Lietuvos rašytojų balsai“, ansamblio „Lietuva“ suvenyras, Justino Marcinkevičiaus poema „Kraujas ir pelenai“, „Lietuvių liaudies dainų antologija“, ansamblio „Lietuva“ programos „Laimės Nemunėlis“ ir „Amžių vėjas“, „Lietuvių liaudies instrumentai ansamblyje „Lietuva“, restauruotos Kipro Petrausko plokštelės, Juozo Gruodžio simfoniniai ir kameriniai kūriniai etc. (Pocevičius 2017). Šis sąrašas gana išsamiai paliudija, kokiomis kryptimis buvo plėtojama studijos veikla. 1969 m. Vilniaus studija pirmoji iš visų „Melodijos“ padalinių išleido stereofoninę plokštelę (Rimanto Sipario įdainuoti „Romansai“), 1972 m. Valstybiniame akademiniame dramos teatre įrašytas pirmasis spektaklis – Justino Marcinkevičiaus „Kraujas ir pelenai“, 1974 m. plokštele virto pirmasis miuziklas – Viačeslavo Ganelino „Velnio nuotaka“, 1988 m. išleista pirmoji lietuvių roko grupės „Antis“ plokštelė, 1990 m. pasirodė pirmasis skaitmeninis įrašas – operos „Borisas Godunovas“ fragmentai (ibid.). Vilniaus plokštelių studija sovietų okupacijos metais buvo vienintelė organizacija, kuri rūpinosi lietuviškos muzikos bei žodžio fiksavimo tiražavimu ir platesne sklaida, ji dirbo gana autonomiškai, nepaisant sovietmečio suvaržymų, cenzūros (tuo laiku radijo ir televizijos programos buvo nepalyginti griežčiau kontroliuojamos). Be jau išvardytų įrašų, išleistos garsiausių to meto kompozitorių rinktinės: serija „Tarybų Lietuvos kompozitoriai“, 8–9 dešimtmečių jaunųjų kompozitorių plokštelės, serijos „Lietuvos vargonai“, Lietuvos kamerinio orkestro, styginių kvartetų, lietuvių folkloro rinkiniai, ansambliai, poeto Justino Marcinkevičiaus dramos spektakliai, Maironio, Vytauto Mačernio poezija. Restauruoti 3–4 dešimtmečių operos solistų, tarpukario mažosios scenos artistų įrašai. Įrašyti pirmojo džiazo festiva-

lio „Jaunystė-68“ Elektrėnuose, konkursų „Vilniaus bokštai“, Birštono džiazo festivalių koncertai etc. (Skudienė 2017).

Vilniaus plokštelių studijoje buvo įrašyta ir leidybai parengta įvairialypė to meto muzikos panorama, kurios didžiąją dalį drąsiai dera vertinti kaip reikšmingą muzikinį Lietuvos kultūros paveldą. Parengta leidinių visuma ir jų katalogai, sukaupta profesinė patirtis – visa paliudija Vilniaus plokštelių studiją dirbus sistemingą, nuoseklų, profesionalų darbą, kurio rezultatai tapo neatsiejama mūsų muzikos istorijos dalimi, garso metraščiu.

Įrašų studijos „Semplice“ ištakos

Rūta Skudienė, nepriklausomos įrašų studijos „Semplice“ įkūrėja, buvo Vilniaus plokštelių studijos auklėtinė. Tačiau dar iki tol klostėsi reikšmingi jos asmeninės ir profesinės tapatybės užnugariai. Skudienės, tuo metu Rūtos Žalnieriūtės, gimtasis miestas buvo Kaunas, Pirmosios respublikos tvirtovė. Jame prabėgo jos vaikystė ir jaunystė. Muzikės kelią ji pradėjo Juozo Naujalio meno mokykloje (dabartinėje Juozo Naujalio muzikos gimnazijoje), fortepijono mokėsi pas mokytoją Birutę Karosienę. Mokytis muzikos skatino tėvai, mama dirbo mokytoja toje pačioje Juozo Naujalio meno mokykloje. Rimtą požiūrį į fortepijono pamokas liudija baigiamajam fortepijono egzaminui rengtas Roberto Schumanno Koncertas fortepijonui ir orkestrui op. 54 (I dalis). Rūtos klasės draugas ir geras bičiulis buvo ir vėliau liko kompozitorius Vidmantas Bartulis (šis draugiškas autobiografinis momentas bus matyti ir vėlesnėje „Semplice“ leidybinėje veikloje). Štai fragmentas iš straipsnio, kuriame Rūta dalijasi prisiminimais:

> Suplanuotų Kalantos laidotuvių dieną trise su klasės draugais – buvome tokia grupelė: aš, dabar žymus kompozitorius Vidmantas Bartulis ir dar vienas bičiulis, – pasiskynėm gėlių iš darželio, ėjom prie Kalantos namo Vilijampolėje, žygiavom per tiltą iki tuometinių Saugumo rūmų. Ėjome ir pro Dramos teatrą. Atsisukusi pamačiau, kokio dydžio tai buvo minia, – neįtikėtina. Nežinau, kodėl mes nebijojome. Prie saugumo visus apsupo milicijos mašinos, Bartulį susėmė. Kelias dienas jo nebuvo mokykloje. Kai grįžo, klasėje parodė nugarą – visa buvo mėlyna. Sakė, tardydami saugume rodė demonstracijos nuotraukas, jose užfiksuotus draugus, mus taip pat, liepė atpažinti… Nuo mamos grįžusi iš demonstracijos gavau barti. Ji žinojo, ką reiškia sovietinė santvarka. Giminėje buvo tremtinių. Vėliau tądien manęs iš viso neišleido iš namų – gyvenome Žaliakalnyje. Girdėjau beprotišką, bauginantį gaudesį iš Laisvės alėjos! Ir po to nebeliko nieko. Jokių judėjimų, grupių, iniciatyvų. Žmonės buvo persekiojami, jie bijojo. (Dubauskaitė 2017)

Dar mokykloje Rūta susidomėjo roko muzikos skambesiu, sąlygojusiu norą pabandyti ir pačiai savarankiškai išmokti groti gitara. Kiek vėliau su bendraklasėmis ji įkūrė mergaičių grupelę be pavadinimo, kurioje grojo savo kūrybos dainas. Vis dėlto ansamblis didelio pasisekimo nesulaukė. 1970 m. bigbito grupės „Eglutės“ narės Rasa Matukonytė, Rita Gembickaitė, Jūratė Paukštytė ir Violeta Romanovaitė pasikvietė Žalnieriūtę prisijungti prie grupės kaip solo gitaristę. Grupės sudėtis buvo panaši į „The Beatles“ – trys gitaros, mušamieji, klavišiniai, o repertuarą sudarė savos kūrybos kompozicijos, lietuvių ir užsienio kompozitorių kūriniai. Grupės stilius nebuvo grynas vakarietiškas rokas, kokį dabar būtų galima įsivaizduoti, tačiau jis buvo interpretuojamas pagal galimybes, merginų repertuare buvo ir keli Žalnieriūtės sukurti kūriniai (ibid.).

Tęsiant profesinės tapatybės temą, matyti, kad kitas žingsnis būsimos „Semplice“ įkūrėjos kelyje – studijos Lietuvos valstybinėje konservatorijoje. 1978 m. ji baigė doc. Adeodato Tauragio muzikos istorijos specialybės klasę ir apgynė diplominį darbą „Užsienio klasika lietuviškose plokštelėse“. „Paskutinius studijų metus rašiau vien tik apie įrašus, daugybę jų išklausiau, išanalizavau. Atsitiko taip, kad tuometinėje Plokštelių studijoje trūko muzikos redaktoriaus. Taigi tada ten ir patekau“, – taip atsiminė savo darbo pradžią 1978 m. Skudienė (Markeliūnienė 1998). Dabar pateikiame tai, ką viename spaudoje nepublikuotame interviu pati muzikologė pasakoja apie „Semplice“ atsiradimą.

> Prasidėjus Nepriklausomybės metams, po truputį ėmė byrėti muzikos įrašų firma „Melodija“ ir visos jai priklausiusios studijos pradėjo dirbti savarankiškai. Kai kurios, deja, bankrutavo, kitos savo fonotekas išpardavė užsienio leidykloms. Ne išimtis ir Vilniaus plokštelių studija, kuri pamažu pradėjo skursti, kadangi nebuvo rimtesnio vadovavimo, nebuvo strategijos nei vizijos, o mūsų egzistencija klostėsi labiau iš inercijos. Tuo metu man teko nuvažiuoti į Paryžiuje vykstančią muzikos mugę „Musicora“, kurioje lietuvių dalyvavimą organizavo pianistė Mūza Rubackytė. Būtent šioje mugėje pajutau, kad atėjo laikas ir man kažką savarankiškai daryti. Supratau, kad žmogus pats turi stengtis daryti tai, ką moka, o šioje mugėje pajutau, kad kitų leidėjų mintys sutampa su manosiomis. Savo stendą turėjo ir Vilniaus plokštelių studija, jį parengė Rubackytės pagalba, ir šis stendas sulaukė japonų firmos „King Records“ bei vienos prancūzų firmos dėmesio. Japonai pamatė, jog mes turime gerus plokštelių įrašus ir iš studijos už simbolinę kainą juos nusipirko, kuriuos užsienyje išleido kompaktinėse plokštelėse. <...>
>
> Kai atidariau „Semplice“, Lietuva jau buvo nepriklausoma valstybė, kūrėsi labai daug visokių naujų bendrovių, įstaigų, bet tais laikais dar nebuvo viešųjų įstaigų mados, tad aš tąsyk įsiregistravau kaip individuali įmonė, tokia išlikau ir iki šiandienos. Įregistruojant „Semplice“ teisiniais klausimais man padėjo pažįstamas juristas, kad nekiltų jokių

problemų. Gavau mažos įmonės statusą, kuri buvo registruota namų adresu. Tad pati buvau ir steigėja, ir savininkė, nereikėjo man nei patalpų, nei ypatingų sąlygų, nes namuose turiu kampelį, kur stovi spinta, rašomasis stalas ir kompiuteris – tai ir viskas, ko man reikėjo. Dabar nuotoliniu būdu dirbantys žmonės pastebi, jog dažnai nereikia jokių patalpų, kad įmanoma dirbti labai patogiai iš namų. O aš – kaip tada, taip ir dabar, – vis dar sėdžiu prie to paties stalo.

Įsteigus individualią įmonę namų adresu, man atpuolė kai kurios išlaidos, tarkim, patalpų nuomos, – tereikėdavo susimokėti už elektrą, telefoną bei kitus administracinius mokesčius. Visą tai sutvarkyti man kartais padėdavo finansininkė, o kai kuriuos dalykus ir pati mokėjau – išrašyti sąskaitas-faktūras. Dirbant su konkrečiu leidiniu turėdavau parengti sutartis su atlikėjais (pasibaigus darbui, su jais atsiskaitydavau), įrašus registruoti LATGA, rasti studiją bei pagal poreikius suburti žmonių, bendradarbių komandą – tarp jų garso režisierius, dizaineris, vertėja ar kiti, su kuriais taip pat po darbo turi atsiskaityti. Plokštelių parduotuvės, knygynai noriai priimdavo mano prekes ir paskui pervesdavo uždarbį, iš kurio su visais atsiskaitydavau. Tada dar nebuvo jokių fondų, kurie skirtų lėšas tam tikram leidiniui. Pirmieji mano leidiniai gimė iš užsidegimo ir man labai pasisekė, kad aš juos visus pardaviau, nes jie buvo tikrai paklausūs.

Leisdama pirmuosius leidinius jokio rėmimo neprašiau ir tai buvo grynai mano idėja, kurią pati ir realizavau. Kai atsirado Kultūros ir sporto rėmimo fondas (1999 m.), pradėjau rašyti paraiškas, kad gaučiau dalinį rėmimą. Dalinis rėmimas suteikė pagrindą, kaip tam tikrą platformą, kurios dėka tu gali laisviau planuoti savo darbus. Kai pradėjau savo veiklą, Lietuvoje nebuvo jokios plokštelių gamyklos, tad savo plokšteles leidau austrų įmonėje „Sony“, – labai gera gamykla, kuri tebegyvuoja ir dabar. Prisiminkime ir tai, kad tuo metu Lietuva dar nepriklausė Europos Sąjungai (ES), tad prekėms ne iš ES buvo taikomas muitas. Atsimenu, reikėdavo važiuoti į muitinę, sutvarkyti popierius, sumokėti mokestį, kad gautume savo leidinius ir galėtume pateikti į prekybą.

Visi „Semplice“ leidiniai yra mano pačios sugalvoti ir nebuvo užsakyti, o juos išleisti dažniausiai inspiruodavo tuo metu vykdomi įvairus muzikologiniai darbai ar minėtinos datos. Tokiu būdu atėjo mintis išleisti senosios Lietuvos muzikos kompaktinę plokštelę. Kaip tik tuo metu ėmėme bendradarbiauti su muzikologe Jūrate Trilupaitiene, kuri man patarė dėl repertuaro. Taip pat radau atlikėjus, kurie geba atlikti kūrinius autentišku istoriniu stiliumi. Pati ėjau į muziejus, archyvus ir ieškojau medžiagos, kuria pasiremdama galėčiau apipavidalinti leidinį. Tuomet aptikau labai gražią Barboros Radvilaitės graviūrą – ji puošia vienos plokštelės viršelį. Ir apskritai, dėl visų šių istorinių leidinių galiu tik pasidžiaugti – jie visi pasiteisino: buvo išparduoti, neliko nei vieno egzemplioriaus.

Muzikos įrašų leidyba – grynas verslas, o mano kartos žmonės, užaugę sovietmečiu – nei ragavę, nei žinoję, kas tai yra. Kol dirbau Vilniaus plokštelių studijoje, viskas vyko kitaip. Darbuotojų misija buvo sudaryti leidinių planus, paskui parinkti atlikėjus, parašyti ano-

tacijas, sutvarkyti apipavidalinimą ir galiausiai atiduoti gamybai. Čia jų misija baigdavosi, jiems nebuvo svarbu, kiek egzempliorių buvo parduota ar neparduota, kadangi, visa tai buvo ne jų galvos skausmas, jiems finansavimą teikė Maskva, kuri mokėjo algas.

O dirbant „Semplice“ viskas pasikeitė. Tu turi sekti procesą nuo pat pirmo žingsnio iki galutinio realizavimo – plokštelės. Prieš leidžiant turi apsvarstyti ir žinoti, ar tau apsimoka, ar neapsimoka leisti, kur reikės platinti. Kitaip tariant, prieš leidžiant tu turi žinoti visus faktorius. O kalbant apie mano pagalbininkus, tai aš tik prie kompiuterio sėdžiu viena, tačiau net kai rašau anotaciją, man reikalingi žmonės, kurie galėtų pakoreguoti, patarti. Plokštelių tekstus irgi versdavau ne pati, siųsdavau tekstus vertėjai. Su manimi dirba visas būrys žmonių, su kuriais aš sudarydavau sutartis konkrečiai sumai ir po darbo atsiskaitydavau. <...>

Mano leidybinė veikla sustojo, greičiausiai ir nebeatsinaujins, kadangi pasikeitė visa struktūra ir nebematau, kur reikėtų viską realizuoti, o talpinti į platformas aš nematau prasmės, taip pat ir temos dabar nematau, kurią galėčiau iškristalizuoti. Pastaruoju metu esu labiau įnikusi į muzikologinę veiklą, t. y. sudarinėju virtualią džiazo istoriją – tai tarytum tęsinys bei papildymas mano jau anksčiau išleistų džiazo kompaktinių plokštelių, tik kitu formatu. Taip pat kartas nuo karto parašau straipsnių, jei kas užsako. Be to, dalyvauju konferencijose. (Pranciulytė 2021: 58–61)

Būtų prasminga pridėti dar vieną Skudienės autentišką veiklos paliudijimą, bylojantį apie leidybinės ir muzikologinės veiklos sutapimą, atskleidžiantį skirtingų veiklos etapų kaitą. Pridursime, kad muzikologinė veikla džiazo tema neliko nepastebėta – 2017 m. Skudienė buvo apdovanota „Už nuopelnus Lietuvos džiazui“ ir tapo trečiąja iš muzikologų, kuriai atiteko šis garbingas džiazo prizas (iki tol šį apdovanojimą buvo gavę Liudas Šaltenis ir Jūratė Kučinskaitė). Kaip muzikos įrašų leidyklos įkūrėja Skudienė dalyvavo 1999, 2004, 2007–2012 m. bendrame Lietuvos muzikos leidėjų stende Vilniaus knygų mugėje, 2005 m. – Baltijos šalių stende, 2007–2012 m. Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos ir MXL stende – pasaulinėje muzikos įrašų leidėjų mugėje „Midem“ Kanuose.

Paprašyta pakonkretinti dar kai kuriuos faktus, susijusius su „Semplice“ ir muzikologine veikla, Skudienė atsakė į kelis papildomus lakoniškus šios publikacijos autorės klausimus:

Mano veikla visada buvo susijusi su muzikologija. Plokštelių studijoje teko užsakinėti anotacijas, jas redaguoti, tikslinti duomenis. Rimtesnis darbas buvo žurnale „Kultūros barai“, ten gavau profesionalias tekstų redagavimo pamokas, darbo su autoriais patirtį, kuri, tiesą sakant, buvo tikrai sudėtinga. Įsteigus 1996 m. individualią leidybos įmonę, krūvis buvo milžiniškas – nuo finansinių įsipareigojimų, apie kuriuos neturėjau žalio

supratimo, iki įrašo skambesio kokybės, tekstų redagavimo, vizualiosios leidinio pusės ir dar daugelio kitų dalykų, tokių kaip įrašų organizavimas ir pan. Buvo atvejų, kai CD anotacijas rašiau pati (pvz., 3, 4 deš. Kauno mažosios scenos artistai, Lietuvos džiazo rinkiniai). Tai buvo labai naudinga patirtis, tam tikra temų studija, kuri išsiplėtojo į straipsnius įvairiuose leidiniuose, dalyvavimą tarptautinėse konferencijose, medžiagą mic.lt skyriui „Senoji estrada“. Išskirčiau straipsnį knygoje apie Lietuvos džiazą „The History of European Jazz“ (Equinox, 2018, UK), parengtą straipsnį rinkiniui „Oxford History of Jazz in Europe“, vol. 1 „Arrival and Early Reception 1918–1940. Lithuania“. Šiems darbams pasitarnavo bemaž dešimtmečiais kaupta medžiaga, įrašų atranka CD rinkiniams. Šiuose leidiniuose atsidūriau, rekomendavus kolegoms muzikologams iš Estijos, Latvijos. Labai įpareigojanti patirtis buvo dalyvavimas tarptautinėse konferencijose „Rhythm Changes“ Amsterdame ir Grace.

Pirmiesiems savarankiškiems „Semplice“ leidiniams lėšas skolinausi iš giminaičių. Vėliau supratau, kad negaliu leisti CD, kurie neatsipirktų. Pati rūpinausi jų sklaida ir distribucija. Tuomet, apie 1996 metus, tokiai veiklai dirva buvo palanki, nes CD formatas buvo naujovė. Vėliau atsirado galimybė teikti paraiškas įvairiems rėmimo fondams ir tai buvo pagrindinis finansavimo šaltinis.

Mano leidybiniai planai visada buvo gana spontaniški. Atkūrus nepriklausomybę labai viliojo laisvosios rinkos galimybės, nauja patirtis. Norėjosi įrašyti, išleisti dalykus, susijusius su Lietuvos istorija, aktualijomis, išskirtinėmis asmenybėmis. Branginu profesinę pažintį su Jūrate Trilupaitiene, atvėrusią LDK muzikos lobyną, su plokštelių kolekcininku Algirdu Motieka ir kitais, esu dėkinga Vilniaus plokštelių studijai už galimybę įrašinėti jų patalpose, leisti bendrus CD komplektus (pvz., Čiurlionio 4 CD). Keletą kartų tiesiog tarpininkavau, parengiant leidinius kaip įmonė.[7]

„Semplice“ veiklos kontekstai

Konkrečioji „Semplice“ veikla klostėsi sinchroniškai reikšmingiems kontekstams, rado veikimo kryptį, tiksliau – modeliavo keletą vertybinių krypčių, dirbo sistemingai, paliudydama ne kiekybinio, bet kokybinio faktoriaus svarbą. Kokie gi buvo tie XX a. 10-ojo dešimtmečio kontekstai? Tuo metu, kai muzikologė Skudienė įkūrė leidyklą „Semplice“ (1996 m.), Lietuvos muzikinės kultūros lauke vyko daug svarbių, net lemtingų dalykų: štai 1996 m. veiklą pradėjo Muzikos informacijos ir leidybos centras, kuris 1997 m. jau ėmė leisti muzikos įrašus, 1995 m., minint Čiurlionio 120-ąsias gimimo metines, Vilniuje atidaryti Čiurlionio namai – memorialinis kultūros centras, kiek vėliau – 1998 m. vasarą – startavo Trečioji Lietuvos radijo programa, transliuojanti vien klasikinę muziką

7 Rūtos Skudienės 2023 m. sausio 2 d. elektroninis laiškas Vytautei Markeliūnienei.

(Markeliūnienė 1998). 1995 m. pradėtas rengti Kristupo vasaros festivalis, 1996 m. įvyko pirmasis Pažaislio festivalis, 1997 m. įkurtas Vilniaus festivalis. 1995 m. Nidoje įkurtas Thomo Manno kultūros centras, o 1997 m. pradėtas rengti Tarptautinis Thomo Manno festivalis. Šis sąrašas galėtų ir dar plėstis, tačiau minimų faktų pakaktų norint įsitikinti, jog pirmojo atkurtos Lietuvos gyvavimo dešimtmečio vidurys tapo reikšminga startine pozicija ambicingoms, nevienadienėms iniciatyvoms, išaugusioms į nuolatinę tęstinę veiklą, kuri tebėra matoma ir svarbi šių dienų muzikinės kultūros dalis. Panašiu metu aktyvėjo akademinės muzikos įrašų leidyba apskritai, todėl paminėtini kai kurie šio proceso dalyviai – mažesnių apimčių leidybą plėtoję dariniai.[8]

Lietuvos muzikų sąjungos (LMS) muzikos įrašų leidybos veikla prasidėjo 1997 m. ir tęsiasi iki dabar. Išleistų leidinių skaičius – apie 160 skirtingų kompaktinių plokštelių. Neišsamus leidinių sąrašas pateikiamas LMS internetinėje parduotuvėje. LMS kompaktinės plokštelės buvo leidžiamos ir pasirodydavo kartu su žurnalu „Muzikos barai“, kuris anksčiau eidavo kas antrą mėnesį, dabar – rečiau, 3–4 leidiniai per metus, tad nuo žurnalo leidybos priklauso ir muzikos įrašų leidinių skaičius. Išsikelta leidybinė misija – viešinti Muzikų sąjungos narių kūrybinę veiklą, įamžinti „Auksinio disko“ laureatus. Leidybiniame turinyje galima išskirti šiuos prioritetus: vokalinė muzika (solistų ar choro atliekama), lietuvių kompozitorių klasikų muzika, Vienos klasikų kūriniai, operų, baletų ar jų fragmentų įrašai. LMS leidybos tikslas – atlikėjų interpretacijos užfiksavimas. Dėl didelio LATGOS mokesčio LMS neleidžia šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūrybos.

Studija „Tembras“ (Donatas Katkus, Valdemaras Kiršys) leidybinę veiklą pradėjo kaip rusų „Art and Electronics“ padalinys. 1988 m. Lietuvai atgavus nepriklausomybę, įkurta JAV ir Lietuvos firma tuo pačiu pavadinimu „Art and Electronics“. Nežinoma, kiek išleista leidinių, nes leidiniai nesukataloguoti ir tikslaus sąrašo nėra. Leidybinė misija – įamžinti anksčiau gyvenusių ir kūrusių lietuvių kompozitorių kūrybą. Studijos repertuare – kompozitorių Juozo Gruodžio, Balio Dvariono, Čiurlionio kūrinių įrašai, taip pat atlikėjų Astos Krikščiūnaitės, Kornelijos Kalinauskaitės, Kipro Petrausko, Juozo Mažeikos ir kitų įrašai kasetėse.

Lietuvos radijas (LRT radijas) leidybinę veiklą pradėjo apie 1996 m. Iš pradžių šią veiklą kuravo Stasys Liupkevičius, vėliau perėmė Jonas Korys. Pagrindinis tikslas – populiarinti LRT archyvų turinį ir to meto Lietuvos radijo kolektyvų kūrybinę veiklą. Žanriniu požiūriu susidarė margas repertuaras, aprėpiantis tiek akademinės, tiek populiariosios muzikos įrašus, taip pat ir literatūrą, tarpukario kompozitorių įrašų reproduk-

8 Toliau pateikiamas sąrašas ir aprašai, remiantis Aistės Pranciulytės bakalauro darbu „Muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ veikla Lietuvos muzikos leidybos kontekstuose“. Šiame darbe plačiau galima susipažinti ir su Vilniaus plokštelių studijos, Muzikos informacijos ir leidybos centro konkrečia veikla.

cijas. Svarbiu stimulu aktyvinti leidybinę veiklą tapo Vilniaus knygų mugė – kiekvienais metais buvo stengiamasi stendą papildyti naujais leidiniais. Svarbiausias įrašų šaltinis – LRT archyvas, jame įrašai kaupiami maždaug nuo 1948 m. Lietuvos radijo leidybinė veikla sustojo 2012 m., kai administracija nusprendė jos nebetęsti. Išleista 46 CD, 41 kasetė, 7 DVD. Viešo leidinių sąrašo nėra.

„Bonifa“ – muzikos įrašų leidykla, kuri veikė ir kaip garso įrašų studija. Leidybinė veikla klostėsi 1996–2004 m. Veikla nutrūko, nes įkūrėjas paliko šį pasaulį ir niekas nesiėmė tęsti šios veiklos. Atrinkti atlikėjus ir juos įrašyti kviesdavosi pats.

UAB „Bomba“ – Lietuvos muzikos leidybos ir platinimo įmonė, veikusi 1992–2012 m. Lietuvoje ji turėjo muzikos parduotuvių tinklą, pagal leidžiamos produkcijos pobūdį naudojo skirtingus prekių ženklus, tokius kaip „Bomba Records“, „33 Records“, „Juosta Records“ ir kt.

Lietuvos valstybinio simfoninio orkestro (LVSO) muzikos įrašų leidybos veikla prasidėjo 1998 m., tačiau nuosekliau ir aktyviau imta veikti 2002 m., veikla tęsiasi iki dabar. Išleista apie 20 kompaktinių plokštelių. Neišsamus leidinių sąrašas pateikiamas LVSO interneto puslapyje. Leidybos strategija – įrašyti orkestro parengtus simfoninės muzikos ciklus. Išleistos visos Gustavo Mahlerio simfonijos, o dabartinis projektas – atlikti ir išleisti visas Antono Brucknerio ir Dmitrijaus Šostakovičiaus simfonijas. Leidybinės veiklos pradžioje išleista Sergejaus Rachmaninovo kūrinių fortepijonui kompaktinė plokštelė – fortepijonu skambino Petro ir Luko Geniušų duetas, taip pat Giuseppe'ės Verdi'io operos „Otello“ koncertinio atlikimo įrašas, be to, ir baritono Vytauto Juozapaičio su LVSO atliekamų arijų CD.

Lietuvos nacionalinės filharmonijos (LNF) muzikos įrašų leidybos veikla prasidėjo 2011 m. ir tęsiasi iki dabar. Išleista per 20 leidinių, tikslaus skaičiaus nepavyko nustatyti, nes leidiniai nekataloguoti. Vienintelis chronologinis sąrašas pateikiamas LNF 80-mečiui skirtoje knygoje „Čia gyvena muzika“, tačiau čia leidinių sąrašas datuojamas iki 2020 m. Dalis leidinių pateikiama ir LNF interneto svetainėje. LNF leidybinę veiklą inicijuoja ir užsienio leidyklos. Išsikelta leidybinė misija – pristatyti LNF kolektyvus Lietuvoje ir užsienyje. Repertuarą lemia tai, ką Lietuva gali pasiūlyti užsienio kompanijoms bei atvirkščiai – užsienio kompanijos stengiasi išsiaiškinti, kas joms būtų aktualu. Užsienio kompanijos vis dar daug dėmesio teikia Čiurlionio kūrybai. Pagrindinis LNF leidybinės veiklos repertuaro prioritetas – lietuvių kompozitorių muzika.

„Semplice“ leidinių sąrašas ir aprašai

1. **Kalėdos Kalėdos... (VSMK009), 1995.**
   Kalėdų giesmės, aranžuotos K. Daugėlos.
   Atlieka: Klaipėdos varinių pučiamųjų kvintetas: V. Bružas (trimitas), A. Maknavičius (trimitas), A. Ulteravičius (valtorna), S. Sugintas (trombonas), J. Dargis (tūba); P. Vyšniauskas (sopr. saksofonas), D. Kalavinskaitė, Gediminas Kviklys (vargonai), K. Daugėla (varpeliai).
2. **Kalėdų giesmės (VSMK011), 1996.**
   J. Naujalio (iš lietuviškų bažnytinių giesmynų), J. Siniaus, J. Čiurlionytės, G. Šukio, B. Budriūno, T. Brazio giesmės.
   Atlieka: berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“, dirigentas V. Miškinis.
3. **M. K. Čiurlionis / 1875–1911 / Kūriniai fortepijonui (SECD003), 1996.**
   Čiurlionio fortepijoninė muzika.
   Atlieka: A. Juozapėnaitė-Eesmaa (fortepijonas).
4. **Laužo šviesa. BIX MIX. Lopšinė (SEMC004), 1997.**
   Atlieka: A. Mamontovas (balsas), V. Ramoška (trimitas), K. Stonkus (akordeonas), V. Bartulis (klavišiniai, balsas).
5. **Senoji Lietuvos muzika XVI–XVII a. (SECD004), 1998.**
   G. B. Cocciola, V. Bakfark, D. Cato, F. Maffon, M. Scacchi, A. Rohaczewski ir kt. vokalinė, instrumentinė muzika.
   Atlieka: kamerinis choras „Aidija“ (dirigentas R. Gražinis), rinktinis lietuvių–latvių senosios muzikos ansamblis „Banchetto musicale“ ir „Ludus“; J. Bundzaitė (vargonai).
6. **Tu, tik tu. Valsai, tango, fokstrotai (SECD005), 1999.**
   Populiarioji muzika, įrašyta 1929–1938 m.
   Atlieka: dainininkai D. Dolskis, A. Šabaniauskas, A. Dvarionas, S. Graužinis, Metropolio orkestras (dirigentas M. Hofmekleris), D. Pomeranco orkestras ir kt.
7. **Hommage à Čiurlionis – Vidmantas Bartulis (SECD007), 2000.**
   Atlieka: P. Vyšniauskas (sopr. saksofonas, altinis ir bosinis klarnetas), V. Bartulis (fortepijonas, kanklės).
8. **M. K. Čiurlionis 1875–1911 [4 CD] (VSSECD003), 2000.**
   1 CD Simfoninės poemos: „Miške“ ir „Jūra“
   Atlieka: Lietuvos valstybinis simfoninis orkestras, G. Rinkevičius (dirigentas).
   2 CD Fugos, Styginių kvartetas c-moll
   Atlieka: J. Landsbergytė (vargonai), Čiurlionio kvartetas
   3 CD Kūriniai fortepijonui

Atlieka: A. Juozapėnaitė-Eesmaa (fortepijonas)
4 CD Liaudies dainos chorams
Atlieka: choras „Jauna muzika“, V. Augustinas (dirigentas)

9. **M. K. Čiurlionis – Liaudies dainos chorams (VSSECD006), 2000.**
Atlieka: choras „Jauna muzika“, V. Augustinas (dirigentas).
10. **Olivier Messiaen Vingt regards sur l'enfant-Jésus [Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų] (SECD008–009), 2001.**
Atlieka: A. Juozapėnaitė-Eesmaa (fortepijonas).
11. **Cantica Sacra Lituanica (SECD010), 2002.**
J. Naujalio motetai (15), J. Gaubo, Č. Sasnausko, J. Kačinsko giesmės.
Atlieka: kamerinis choras „Cantemus“, L. V. Lopas (dirigentas).
12. **Lietuvos džiazas 1929–1980 [3 CD] (SECD011), 2003.**
1 CD D. Pomeranco orkestro, J. Tiškaus orkestro įrašai, ankstyvieji pianisto V. Ganelino įrašai, O. Molokojedovo kvinteto, Klaipėdos džiazo ansamblio „Žėrutis“ kompozicijos.
2 CD XX a. 8 deš. Lietuvos džiazo panorama: studijiniai Klaipėdos fakultetų džiazo orkestro įrašai ir festivalio „Baltijos jaunystė“ (1980) koncertiniai įrašai.
3 CD 1975–1980 m. koncertų Palangoje, Nacionalinėje filharmonijoje, Maskvoje, Vakarų Berlyne įrašai, V. Ganelino trio LP *Con anima* fragmentai, 1971 m. V. Čekasino įrašai Prahos Mozarteumo studijoje.
13. **Išlėk, Sakale. Veronika Povilionienė, Petras Vyšniauskas (SECD012), 2005.**
Atlieka: V. Povilionienė (balsas), P. Vyšniauskas (sopr. saksofonas, bosinis klarnetas).
Pritaria ansamblis: Z. Stirneckaitė, V. Matulienė, V. Liubinienė, V. Liubinas, V. Matulis, J. Bakutis, V. Meškinis.
14. **M. K. Čiurlionis (1875–1911). Preliudai, kanonai, fugos (SECD013), 2005.**
Atlieka: J. Landsbergytė (vargonai).
15. **Lietuvos džiazas 1980–1990 / Lithuanian Jazz 1980–1990 3CD (SECD014), 2005**
Festivalio „Vilnius jazz“ koncertų fragmentai, Lietuvos džiazo panorama.
16. **Saga (SECD015), 2006.**
Atlieka: Saga kvartetas: A. Pabarčiūtė (balsas), L. Mockūnas (pučiamieji), V. Nivinskas (kontrabosas), M. Aleksa (mušamieji).
17. **Cantate Domino. XVII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės muzika (SECD016), 2006.**
Muzika iš Sapiegų albumo, Kražių vargonininko sąsiuvinio.
Atlieka: B. Vaitkus (vargonai), G. Lukšaitė-Mrazkova (klavesinas), V. Pigagaitė (sopranas), N. Masevičius (bosas), „Schola Gregoriana Vilnensis“ (vad. Ž. Stonytė).

18. **Tyliąją naktį (A Voice in the Night), Kalėdų giesmės (SECD017), 2007.**
Atlieka: berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“, V. Miškinis (dirigentas), A. Kesada (diskantas), B. Vasiliauskas (vargonai), Klaipėdos varinių pučiamųjų kvintetas: V. Bružas (trimitas), A. Maknavičius (trimitas), A. Ulteravičius (valtorna), S. Sugintas (trombonas), J. Dargis (tūba); P. Vyšniauskas (sopr. saksofonas), D. Kalavinskaitė (vargonai), B. Vaitkus (vargonai).
19. **Kęstutis Vaiginis. Unexpected choices (SECD018), 2008.**
Atlieka: K. Vaiginis (tenor. ir sopr. saksofonas), A. Becker (alt. saksofonas), T. Greenblatt (trimitas, fliugelhornas), A. Hunter (trombonas), D. Berkman (fortepijonas), J. Saylor (mušamieji), D. Gray (mušamieji) ir kt.
20. **Moišė Hofmekleris, Danielius Dolskis, Danielius Pomerancas. Legendiniai mažosios scenos artistai. XX a. 3–4 deš. 2 CD (SECD019), 2009.**
1924–1938 m. įrašai iš Algirdo Motiekos rinkinių. Sudarytojai R. Skudienė ir A. Motieka.
21. **Iš Braunsbergo vargonų tabulatūros. XVII a. pirmieji dešimtmečiai (SECD021), 2010.**
G. B. Cocciola, D. Cato ir kt. kūriniai.
Atlieka: choras „Jauna muzika“, V. Augustinas (dirigentas), G. Lukšaitė-Mrazkova (klavesinas, vargonai), ansamblis „Suonatori del granduca Ensemble“.
22. **Veronika Povilionienė. Lietuvių liaudies dainos (SECD020), 2010.**
Dainos ir raudos išmoktos iš Kapčiamiesčio, Barčių, Viktarinos, Buciniškių, Rudnios, Puodžių, Mardasavo, Puvočių, Marcinkonių, Kašėtų, Mitraukos, Gervėčių ir Adutiškio dainininkų.
Atlieka: V. Povilionienė (balsas).
23. **Balsovaizdžiai (SECD022), 2012.**
Atlieka: L. Mockūnas (sopr., ten., bos. saksofonas, bos. klarnetas, fortepijonas), A. Bumšteinas (sintezatorius, elektroakustinė improvizacija, smuikas).
24. **XVII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės muzika. Giovanni Battista Cocciola (SECD023), 2015.**
Atlieka: senosios muzikos ansamblis „Canto Fiorito“ (meno vadovas Rodrigo Calveyra).[9]

9 Remtasi „Semplice“ interneto svetainėje pateiktu Rūtos Skudienės parengtu sąrašu, http://www.semplice.lt/Default.aspx?tabid=2784 [žiūrėta 2022 12 01].

„Semplice“ leidinių aptarimas ir vertinimas

Žvelgiant į šį „Semplice“ leidinių sąrašą, aprašą, išryškėja kelios kategorijų grupės: lietuvių kompozitorių kūryba (pirmosios tautinių kompozitorių kartos, ypač Čiurlionio, paskui Naujalio, Sasnausko ir kt.), senoji XVI–XVII a. Lietuvos muzika, tarpukario Lietuvos estrada, Kalėdų giesmės ir jų aranžuotės, taip pat džiazas, lietuvių liaudies dainos, improvizacija (Nr. 10, 13, 16, 19, 22, 23 – žr. „Semplice“ leidinių sąrašas ir aprašai“). Tai pagrindinės kryptys, kurioms prioritetą skyrė Skudienė ir kurios akivaizdžiai iki tol kitų leidėjų nebuvo taip nuovokiai ir kryptingai plėtotos. Nuoseklumas, tam tikrų muzikinių temų sugrįžimas „Semplice“ veikloje randasi ne kaip pasikartojimo, idėjų trūkumo ženklas, o kaip muzikos istorikės žvilgsniu vertinama situacija, visuomenei atskleidžiant svarbų muzikinį paveldą. Štai Kalėdų giesmių ar jų instrumentinių aranžuočių leidiniai ir šiandien išlieka kaip „grynuoliai“, autentiškai atliepiantys šios šventės prasmę, paprastumą, rimtį ir jaukumą, o jų kompozicijų visumą vienija tie patys atlikėjų ansambliai (varinių pučiamųjų kvintetas, saksofonas ir vargonai, choras), skoningos aranžuotės, išvengiančios saldaus populiarumo atspalvių. Šie leidiniai primena XX a. 10 deš. (ir kiek ankstesnių laikų) aktualiją – klausytis tokios muzikos namuose, patiriant visapusišką šventę, malonų, lietuvišką Kalėdų muzikinį atliepą.

Ypač svarbios buvo „Semplice“ išleistos Čiurlionio muzikos kompaktinės plokštelės, pasirodžiusios dar tuo laiku, kai šio kompozitoriaus muzika buvo aktyviau leidžiama užsienyje, o Lietuvoje buvo žinomi įrašai tik iš seniau leistų vinilo plokštelių.[10] Tad „Semplice“ leidiniai tapo savalaike aktualija, kuriai tuo metu nebuvo lygių. Dar 2000-aisiais (tai buvo jubiliejiniai Čiurlionio metai – 125-osios gimimo metinės) pasirodęs 4 CD Čiurlionio kūrybos leidinys atskleidė šio asmens kūrybos visumą kaip bemaž išsamų kompozitoriaus muzikos dokumentą: simfoninė kūryba, muzika fortepijonui, styginių kvartetui, lietuvių liaudies dainos chorui. Šio straipsnio autorė, tuo metu ir dabar dirbanti Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje, puikiai prisimena Čiurlionio 4 CD rinkinio vertę muzikos istorijos pamokose, vėliau paskaitose Muzikos ir teatro akademijoje, kai bent jau šis kompozitorius muzikiniais pavyzdžiais buvo deramai atstovaujamas, pristatomas ir išklausomas. Minimas 4 CD rinkinys dar bent dešimtmetį atliko išskirtinį vaidmenį, įvairiapusiškai atskleidžiant Čiurlionio kūrybą, ir dargi geros kokybės įrašais. Panašiai nutiko ir su Juozo Naujalio motetais ar Česlovo Sasnausko bažnytiniais kūriniais. Sutelkti į CD „Cantica Sacra Lituanica“, jie iki šių dienų tėra bene vienintelis leidinys, išsiskiriantis tokia nuosekliai sudaryta bažnytinių giesmių visuma ir interpreta-

10 https://ciurlionis.eu/lt/siandien/muzikos-irasai/sarasas/page/3/ [žiūrėta 2022 12 10].

cine bei įrašo kokybe. Tai vienintelis šio repertuaro leidinys, kuriuo irgi patikimai galima visada remtis mokyklinio ugdymo ar studijų procese. Po šių teiginių galima įsivaizduoti dabartinių internetinių talpyklų entuziastus teigiant, kad šiandien juk viskas pasiekiama. Deja, ne. Lietuvių klasikų kompozitorių muzika per pastaruosius 3 dešimtmečius įrašinėta gana retai ir stichiškai, o esamų įrašų ar interpretacijų kokybė šiandienos gausybėje nėra tapusi įpareigojančiu rodikliu, kurio visada laikėsi leidykla „Semplice“.

Senosios Lietuvos muzikos įrašai (XVI–XVII a.) – tai ne tik konkretaus repertuaro įamžinimas, bet ir jo preambule tapęs didžiulis parengiamasis darbas, pradedant natų paieška, jų šifravimu, repertuaro surinkimu ir baigiant konkrečių atlikėjų paieškomis (Nr. 5, 17, 21, 24, žr. „Semplice“ leidinių sąrašas ir aprašai“). Toks kompleksiškas darbas, įrašinėjant CD, tapo unikalus mūsų muzikos įrašų praktikoje. Į šį darbą buvo įtraukta senosios muzikos tyrinėtoja, muzikologė Trilupaitienė (tyrinėjimai, CD tekstai), istorinio atlikimo žinovė, klavesinininkė Giedrė Lukšaitė-Mrázková (istorinė interpretacija), tuo metu dirbusi Prahos Mūzų menų akademijoje. Šie įrašai CD laikmenose ligi šių dienų yra visiškai unikalūs Lietuvos istorinio muzikinio paveldo dokumentai. Atskirai tektų akcentuoti kompozitorių Giovanni'į Battista'ą Cocciola'ą, iki tol nežinomą LDK muziką, kurio muzika šiuose įrašuose atsivėrė kaip konkreti istorinė atodanga, galinti tapti ne tik klausymo objektu, bet ir muzikologinių darbų impulsu.

Įdomu pastebėti dar ir tai, kad „Semplice“ leidiniuose plėtojosi ne vien tam tikros horizontalės (konkrečių autorių muzikinė kūryba), bet ir vertikalės. Štai įamžindama Čiurlionio kūrybą, Skudienė, vedama muzikologinio nuovokumo, pasitelkė vieną nuosekliausių Čiurlionio muzikos atlikėjų[11] – Estijos muzikos akademijoje kelis dešimtmečius dirbusią lietuvių pianistę Aleksandrą Juozapėnaitę-Eesmaą (1943–2012), ir šis CD liko vienas iš nedaugelio, išsamiai pristatantis aukštų kriterijų muzikos interpretacinę kultūrą puoselėjančią pianistę. Apie tai byloja ir unikalus lietuvių pianistų praktikoje Messiaeno muzikos leidinys (Nr. 10, žr. „Semplice“ leidinių sąrašas ir aprašai“). Juk Juozapėnaitė-Eesmaa Messiaeno ciklą studijavo „iš pirmų lūpų“ – stažuodama Paryžiuje, į Messiaeno muziką gilinosi vadovaujama pianistės, pedagogės Yvonne'os Loriod, Messiaeno žmonos.

Kaip ypatingas darbas Skudienės veikloje radosi Lietuvos džiazo antologija – daugel asmenų, reiškinių iš užmaršties prikėlęs, atrinkęs, susisteminęs ir įamžinęs šio žanro istoriją leidinys Lietuvoje. Jis toks vienintelis. O tai, kad tokiu būdu taip kruopščiai garso

11 Aleksandra Juozapėnaitė-Eesmaa buvo Antrojo Čiurlionio konkurso I premijos laureatė (1968 m.), pelniusi prizą už geriausią Čiurlionio kūrinių interpretaciją. Ji nuolat skambino, gludino Čiurlionio kūrybą, plėtė šio kompozitoriaus repertuarą, https://lt.wikipedia.org/wiki/Aleksandra_Juozap%C4%97nait%C4%97 [žiūrėta 2022 12 17].

laikmenose buvo atkurta Lietuvos džiazo istorija, sąlygoja ir kitus rimtesnius šio žanro tyrimus, kuriuos, kaip suprantama iš Skudienės dabartinės veiklos, ji ir atlieka.

Svarbu pažymėti dar ir tai, kad Skudienės leistas CD plokšteles visada lydėjo rimtas muzikologinis tekstas: ne bet koks, ne formalus, o kaip įprasta pasaulinėje praktikoje, profesionalus, informatyvus, kompaktiškas, lietuvių ir anglų kalbomis (kaip ir dera tokiems leidiniams). Reikėtų priminti, kad tekstai kompaktinėms plokštelėms, kaip ir muzikos kritikos straipsniai, yra ne publicistikos, žurnalistikos sritis, o muzikologijos teritorija, jiems reikalingos specifinės muzikologinės žinios. Gaila, kad Lietuvos leidybinėje praktikoje tokie tekstai nebuvo tinkamai vertinami ir netapo savaime suprantama garso įrašų leidinių svorį įprasminančia kokybe.

Muzikologinė sąžinė, profesinė tapatybė ir ištakos Skudienę skatino atsidėti ne vien akademinės muzikos įamžinimui. Dar jaunystėje susiformavęs polinkis padžiazuoti, paimprovizuoti atvėrė „Semplice“ visumos paveiksle ir kitokius potėpius – Liudo Mockūno ir Arturo Bumšteino „Balsovaizdžius“ ar Veronikos Povilionienės bei Petro Vyšniausko lietuvių liaudies dainų versijas, taip pat brangaus moksladraugio Bartulio improvizacijas. Stambiu formatu atsivėrė ir tarpukario Kauno „mažosios scenos“ meistrai – tai vėlgi labai svarbi susisteminta istorinė atodanga. Visa tai paliudija „Semplice“ veiklą, viena vertus, kaip tam tikrą Rūtos Skudienės muzikinį dienoraštį ir kaip, antra vertus, Lietuvos praėjusio šimtmečio muzikinės tapatybės aidų metraštį.

Išvados

1. Lietuviškos plokštelės istorija trunka jau per šimtmetį, jos pradžia – 1907 m. Tuo metu ji tapo tautinio savitumo sklaidos priemone ir išeivijoje, ir Lietuvoje. Apibendrinant šio bemaž 4 dešimtmečius trukusio laikotarpio (iki 1944 m.) muzikos įrašus galima teigti, kad šis leidybos procesas buvo veikiau sporadiškas, neturintis aiškesnio plano ar programos. Vis dėlto jame ryškėja aiškūs prioritetai – lietuvių kalba ir lietuviška muzika. Daugiausia dėmesio buvo skirta liaudies dainoms, kompozitorių sukurtoms dainoms ir giesmėms, operos solistų atliekamoms arijoms, estradinei „mažosios scenos“ muzikai.
2. 1944 m. prasidėjusi didžioji sovietų okupacija daugiau nei dešimtmečiui sustabdė lietuviškų įrašų plėtrą. Tik 1958 m. įsteigta Vilniaus plokštelių studija aktyviai veikė iki tol, kol buvo atkurta Lietuvos nepriklausomybė. Bemaž 5 dešimtmečius dirbusi Vilniaus plokštelių studija, buvusi vienintelė tokia kūrybinė organizacija Lietuvoje, tiražavimui ir sklaidai fiksavusi lietuvišką žodį ir muziką, dirbo gana autonomiškai, nepaisant sovietmečio suvaržymų, cenzūros. Joje buvo įrašyta ir leidybai pareng-

ta įvairialypė to meto muzikos panorama, kurios didžiąją dalį drąsiai dera vertinti kaip reikšmingą muzikinį Lietuvos kultūros paveldą. Parengta leidinių visuma ir jų katalogai, sukaupta profesinė patirtis – visa tai liudija Vilniaus plokštelių studiją dirbus sistemingą, nuoseklų, profesionalų darbą, kurio rezultatai tapo reikšminga mūsų muzikos istorijos dalimi. Viena jos auklėtinių buvo ir Rūta Skudienė, leidyklos „Semplice“ įkūrėja.

3. Atkūrus 1990 m. nepriklausomybę Lietuvoje, pradėjo kurtis įvairios nepriklausomos muzikos įrašų leidyklos – „Bomba“, „Bonifa“, „Tembras“ ir kt., leidybinės veiklos ėmėsi ir kitos organizacijos – Lietuvos muzikos informacijos centras, Lietuvos muzikų sąjunga, Nacionalinė filharmonija ir kt. Geriausiai muzikos įrašų leidybinį gyvenimą atspindi kasmet Vilniaus knygų mugėje vykstanti „Muzikos salė“, kurioje leidėjai, atlikėjai, kompozitoriai pristato ir pardavinėja savo leidinius. Vis dėlto peržvelgus nekomercinių muzikos leidyklų panoramą, svarstant apie akademinės muzikos sklaidą ar pastangą ją skleisti, konstatuojant faktą, kad net Vilniuje nebeliko specialių muzikos įrašus sistemingai ir nuosekliai platinančių parduotuvių, knygynų (kokių kad ir šiais elektroninės prekybos laikais randame Europos sostinėse), kyla klausimas, ar galime kalbėti apie visavertę muzikos įrašų industrijos būseną? Suprantama, interneto kanalais viskas yra prieinama. Vis dėlto muzikos įrašų leidiniai – taip kaip ir knygos, parodų katalogai, dailės albumai etc. – yra svarbūs kultūros dokumentai, fiksuojantys ir įamžinantys ne tik sukurtą muziką, bet ir jos atsiradimo kontekstą, ne tik atlikėjų meno parametrus, bet ir jų indėlį į tos muzikos gyvavimą, ne tik norą įsiamžinti, bet ir pateikti muzikos įrašo kokybę, ne tik fiksuoti interpretacinio meno būseną, bet ir atverti istorinę atodangą. Muzikos įrašo laikmeną lydi ir profesionalo komentaras knygelėje, dailininko parinktas viršelis, bendras apipavidalinimas. Tai reikšminga visuma, įteisinanti leidinio visavertiškumą. Atkreiptinas dėmesys dar ir į tai, kad Lietuvoje, galima sakyti, taip ir nesusiklostė poreikis muzikos įrašų leidinių vertinimui, šiai muzikos kritikos atšakai, reikalaujančiai specifinių žinių. Muzikos įrašo ir interpretacijos kokybė, CD lydintis profesionalus tekstas, apgalvotas repertuaro turinys tapo „Semplice“ leidiniams būdingu matmeniu ir taip suteikė šiai leidyklai solidų išskirtinumą.
4. Didžiausia kliūtis, tyrinėjant muzikos įrašų sritį, yra nesutvarkyti katalogai (šis teiginys netaikytinas leidyklai „Semplice“), tinkamai nepaskelbta informacija, nesusisteminta leidybinė medžiaga. Labai daug „baltų dėmių“.
5. Muzikos leidykla „Semplice“, 1996 m. pradėjusi savo veiklą, ėmėsi aktualiausių temų – lietuvių kompozitorių kūrybos (pirmosios tautinių kompozitorių kartos, ypač Čiurlionio, paskui Naujalio, Sasnausko ir kt.), senosios XVI–XVII a. Lietuvos

muzikos, tarpukario Lietuvos estrados, Kalėdų giesmių ir jų aranžuočių, taip pat džiazo, lietuvių liaudies dainų, improvizacijos.

6. Formuodama savo leidinių kolekciją, „Semplice“ vadovavosi muzikologine sąžine, nuojauta ir nuovoka. Ir tie leidiniai, viena vertus, savaip sujungė visą lietuviškos plokštelės istoriją – nuo liaudies dainų, Čiurlionio, Naujalio kūrybos iki „mažosios scenos“ meistrų, šiuolaikinių improvizacijų, tapo įamžinta aktualia garsine medžiaga. Kita vertus, tai atsiskleidė kaip muzikologės Skudienės muzikinis dienoraštis, kuriame atsiveria ir jos profesinės tapatybės procesą supusi aplinka, prioritetai ir vertybinės pozicijos. „Semplice“ leidiniai tapo reikšminga Lietuvos muzikos istorijos dalimi.

Įteikta 2022 11 10
Priimta 2022 12 01

LITERATŪRA

Dubauskaitė, D. *Nuo „Eglučių“ iki „Semplice“*. Pokalbis su Rūta Skudiene. Kaunas: Kaunas pilnas kultūros, 2017. Prieiga per internetą: http://pilnas3.kaunas.lt/nuo-egluciu-iki-semplice-pokalbis-su-ruta-skudiene/ [žiūrėta 2022 11 12].

Marčėnienė, E. Pirmieji muzikos įrašai plokštelėse. *Lietuvos muzikos istorija.* I knyga: *Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2002.

Marčėnienė, E. Lietuviškų plokštelių leidyba. *Lietuvos muzikos istorija.* II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940.* Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.

Markeliūnienė, V. Lietuvos radijo III programoje – tik klasikinė muzika. Pokalbis su III radijo programos direktoriumi Remigijumi Merkeliu. *Lietuvos aidas*, 1998 06 17, p. 5.

Markeliūnienė, V. Vilniaus plokštelių studija: kaip išsilaikyti lietuviškų įrašų rinkoje. Pokalbis su Rūta Skudiene. *Lietuvos aidas*, 1998 01 16, p. 5.

Pocevičius, D. Ką mena stalaktitų lubos Vilniaus plokštelių studijoje. *Literatūra ir menas*, 2017, Nr. 19. Prieiga per internetą: https://literaturairmenas.lt/atmintis/darius-pocevicius-ka-mena-stalaktitu-lubos-vilniaus-plokstelіu-studijoje-ii [žiūrėta 2020 12 20].

Pranciulytė, A. Pokalbis su Rūta Skudiene, 2021 05 03 (pokalbis publikuotas kaip bakalauro darbo „Muzikos įrašų leidyklos „Semplice“ veikla Lietuvos muzikos leidybos kontekstuose“ Priedas Nr. 2, p. 58–61).

Pranciulytė, A. *Muzikos įrašų leidyklos Semplice veikla Lietuvos muzikos leidybos kontekstuose*. Bakalauro darbas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.

Skudienė, R. (Ne)Pamiršta „Melodija“: Vilniaus plokštelių įrašų studijai 60, 2017. Prieiga per internetą: https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-20-2017-sausis-gruodis/ruta-skudiene-nepamirsta-melodija-vilniaus-plokstelіu-irasu-studija/#_ftn2 [žiūrėta 2022 12 01].

Aistė PRANCIULYTĖ
Vytautė MARKELIŪNIENĖ

Activities of the Semplice record label and publishing company in the context of the preservation of Lithuania's musical heritage

SUMMARY. Music recordings and their publishing play a significant role in the documentation, preservation and dissemination of cultural heritage. In Lithuania, the history of recordings of Lithuanian music covers a period of more than one hundred years and has undergone a number of phases that schematically can be related to different historical and political periods. One such phase started in 1990, after the restoration of Lithuanian independence, and has continued into our present days. This article deals with the activities of the independent record label and publishing company Semplice, founded in 1996 by musicologist Rūta Skudienė. During the 25 years of its existence, Semplice has issued 24 releases noted for their professionally focused approach and significant enduring value, high quality recording, as well as the rigorous selection of musical works and performers. These activities have been acknowledged with the granting of an official award: in 2009, Skudienė received the Vytautas Landsbergis Award for Revelations in Musical Heritage, which still is the only case when a musicological award has been given for publishing activities. As such, the subject of the publishing of music recordings has not been widely investigated in Lithuania. The aim of this article is to discuss the activities of Semplice, focusing on the role played in the preservation of musical heritage, as well as the significance of musicological input in the field of music publishing.

KEYWORDS:
music recordings,
music publishing,
publishing company
Semplice, Rūta Skudienė,
musical heritage.

ISSN 2351-4744

Agnė RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Bendradarbiavimo fenomenas akompanuojančio pianisto veikloje

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: akompanuojantis pianistas, bendradarbiavimas, kamerinis ansamblis, muzikinis bendradarbiavimas, kūrybiškumas, komunikaciniai režimai.

ANOTACIJA. Komandoje (ansamblyje) muzikuojant skirtingiems individams, susipindami veikia skirtingi intenciniai elementai – konstrukcinės idėjos, kūrybiško darbo konstanta ir tikslinių atlikimo įrankių parinktys. Straipsnyje tiriamas bendradarbiavimo akompanuojant fenomenas, kai iš anksto suponuojamas lyderio pozicijos perkėlimas solistui, o ne kameriniam ansambliui įprastas lygiavertiškumo aspekto deklaravimas. Analizei pasitelkiami skirtingi bendradarbiavimo režimai, lygiai, kuriais komandos nariai atskleidžia savo kūrybinį potencialą. Straipsnio tikslas – procesinės bendradarbiavimo eigos akompanuojant peržvalga: kiekvienąkart kitokia ir unikali, įvardijama kaip procesinio produkavimo forma atlikime. Taip pat – *amatomeniškumo* meistrystės koncepto formulavimas ir taikymas.

Bendradarbiavimo kategorijos

Dviejų ir daugiau partnerių tarpusavio bendradarbiavimo specifika[1], funkcinių veiklos domenų įvardijimas komandoje, savita bendros veiklos eiga, nukreipta į konstruktyvų kolektyvinio produkto kūrimą kameriniame ansamblyje – subalansuotą ir darnų atlikimą, – vis didesnio tyrėjų dėmesio sulaukiantis analizės objektas. Bendrai kuriamame ansamblio partnerių atlikime svarbi ne vien tik galutinė meninių sprendimų išdava, strateginė darbo realizacija ar vertinamas gamybinis rezultatas, paprastai tariant, produktas, – koncertinis atlikimas. Komandiniame darbe, laike vykstančiame informacijos dalijimesi,

1 Fortepijoninis akompanavimas gali būti funkciškai diferencijuojamas pagal pritarimo skirtingoms instrumentų ar atlikėjų grupėms pobūdį. Tradiciškai susiformavęs ir plačiausiai paplitęs – vokalinis ir instrumentinis akompanavimas. Tačiau paties muzikinio atlikimo įvairovė ir kintančios raiškos formos atitinkamai sufleruoja ir akompanavimo funkcinę plėtrą (turima mintyje Kurto Alderio knygos pradžioje pateikiama pianisto veiklos diagrama; Adler 1965: 4). Savita specifika pasižymi korepetitoriaus (*coacher*), baleto (šokio) akompanuotojo, choro akompanuotojo, improvizacinio akompanimento darbo metodai. Toks *asambliažinis* darbo specifikos skirstymo principas rodo profesijos funkcinio pritaikomumo įvairovę ir žymi kintančios prasminės aprėpties lauką. Klasifikavimas yra svarbi mokslinio sisteminimo priemonė, tačiau funkcinį pastovumą (muzikiniame atlikime jis gana santykinis) lemia nuolatinis praktinių tyrimų plėtojimas ir tikslinimas.

koncentruojamasi į bendradarbiaujančių kolegų linijinį procesiškumą arba strateginę produkcinę grandį. Bendru atlikimu laikytinas ir prerezultatinis partnerių darbas, prasidedantis nuo pat pirmųjų repertuaro pasirinkimo, techninių, meninių elementų įveiklinimo akimirkų, to, kas suvokiama kaip motyvacija, įžvalgos, suvokimas, mokymasis, mąstymas ir esminė sąlyga – partnerių tarpusavio komunikacija.

Analitinėje literatūroje tarpusavio bendradarbiavimo, koprodukciniams santykiams įvardyti naudojami atskirybių per bendrybes ir *vice versa* tyrimo modeliai.[2] Bendradarbiavimo atvejo analizės ir tipologiniai tyrimų metodai konstatuoja bendrą tendenciją – bendradarbiavimo praktikos plėtrą.[3] Kita vertus, bendradarbiavimo praktikos apibrėžimui priskiriamas itin platus funkcinis laukas rodo bendruosius reiškimosi principus, skirtingus kontekstus ir išlieka selektyvus. Tad ir sisteminimas, vykstantis tarpdisciplininių jungčių kompleksinės darybos pagrindu, dažnai arba universalus, arba santykinai adaptyvus.

Bendradarbiavimas analizuojamas kaip bendro darbo – muzikinio atlikimo struktūra, būdas – ir kaip organizacinis procesas. Svarbiausias jungties taškas yra funkcinių atlikimo užduočių ir atlikėjų tarpusavio santykio darna.[4] Individualus kognityvinio pažini-

2 Dorottya Fabian, analizuodama muzikinio atlikimo ypatumus, apibrėžia atlikimą kaip „saviorganizacinį procesą, kurio prasmės kuriasi per dinaminę kaitą“. Kitais žodžiais tariant, atlikimas nelaikomas pasyvių autonominių veiksnių refleksijos rezultatu. Procesiniu vedliu laikomas atlikėjo ar kelių atlikėjų bendradarbiavimas, jo interpretacinis atsakymas į muzikinius stimulus, kylantis iš kultūrinio, estetinio suvokimo, dar kitaip vadinamo ekspresyvumu (Fabian 2015: 49–50).

3 Dar 1984 m. pasirodęs Roberto Hobbso straipsnis „Rewriting History: Artistic Collaboration Since 1960“ atskleidžia besikeičiančių kūrybinių sąlygų, technologinių inovacijų, komercizacijos, veikiančių ir transformuojančių šiuolaikinę visuomenę, foną, kuriame bendradarbiavimas yra „iš esmės ne daugiau ar mažiau, bet teigiamai suvokiama kultūrinio dialogo įtaka“ (Hobbs 1984: 79). Johnas C. Morrisas ir Katrina Miller-Stevens teigia, kad bendradarbiavimo procesai nuolat vystosi ir nėra laikomi monolitine sąveika. Atvirkščiai, bendradarbiavimas geriausiu atveju gali būti suprantamas kaip labai lanksti, pritaikoma ir sklandi sąveikos forma (Morris, Miller-Stevens 2016: 8).

4 Vera John-Steiner pagal skirtingus veikimo tikslus grupėje skiria *bendradarbiaujančio* (*collaborative*) ir *kooperacinio* (*cooperative*) partnerių elgesio elementus, teigdama, jog „kooperacinio elgesio dalyviai įneša specifinį indėlį į bendrą užduotį <...>, jų įsitraukimo lygmuo yra skirtingas kaip ir intelektinės nuosavybės jausmas galutinio produkto rezultate, o bendradarbiaujantys partneriai dalyvauja panašiu lygmeniu atlikdami bendras užduotis ir bendrai dalydamiesi vaidmenims galutiniame atlikimo variante“. Autorė įvardija skirtingus komandinio bendradarbiavimo lygmenis (John-Steiner 2000: 13–35):

1. *Padalytas bendradarbiavimas* (*distributed collaboration*) – laisvas bendradarbiavimas, išreikštas per bendrus interesus, bendrus pokalbius, diskusijas.

2. *Papildomas bendradarbiavimas* (*complementary collaboration*) – darbo pasidalijimas remiantis papildomomis žiniomis, disciplinos išmanymu, erudicija, funkcija ir dalyvių temperamentu.

3. *Pažįstamumo bendradarbiavimas* (*familial collaboration*) – bendradarbiavimas, pasižymintis kognityviais ir emociniais ryšiais, savitarpio priežiūra.

4. *Integruotas bendradarbiavimas* (*integrative collaboration*) – „kylantis iš bendro dialogo, idėjinio rizikavimo ir bendros vizijos bei partnerių motyvacijos. Per integraciją partnerių turimos žinios,

mo jungimas (asmeninis indėlis) siejamas ir paskirstomas per atgalinį bendradarbiavimo ryšį, atsirandantį jau iš socialinio konteksto (tarpasmeninis bendravimas). Bendradarbiavimas[5] charakterizuojamas virtine elementų: tarpusavio dialogo, bendro darbo eigos, planavimo, abipusio pasitikėjimo, bendrateisiškumo (*shared ownership*), bendro produkavimo. Naujai formuluojamos koprodukcinio bendradarbiavimo muzikoje tipologijos pristatomos kaip tarpusavio darbo praktikos, pasireiškiančios per individo ir likusios grupės santykį (Wilsmore, Johnson 2022: 5). Bendrasis tyrėjų požiūris praplečia bendradarbiavimo kaip vienalaikio sinchronizmo ar konkretaus fizinio veiksmo suvokimą, argumentuoja socialinio aplinkos lauko poveikį.[6] Per praktinę atliekamų veiksmų devalvaciją ryškėja kompleksiniai ne tik atlikėjų, individų tarpusavio, bet ir neišvengiamai – santykio su aplinka, visuomene ryšiai. Bendradarbiavimas ir visos jo hibridinės formos keičia meninę praktiką ir tampa bendruomeninio gyvenimo būdu. Tarpdisciplinišku mo ir kompleksiškumo sąlygos taip pat atitinka mišraus bendradarbiavimo kriterijų.

Kūrybiškumo bendradarbiaujant aspektas

Psichologas Keithas Sawyeris teoriniuose darbuose analizuoja bendradarbiavimo per kūrybinį ugdymą modelius ir išreiškia nuomonę, jog kūrybiškumas mokymosi procese gali būti kryptingai ugdomas, neeliminuojant asmens individualių savybių kaip vie-

atlikimo stilistika, skirtingi meniniai požiūriai paverčiami naujomis vizijomis, nauju mąstymo būdu ar naujos meno formos kūrimu“ (John-Steiner 2000: 191–203). Autorė pabrėžia, kad kūrybiškumas atsiranda per svyruojantį kontinuumą tarp asmeninių gebėjimų ir įgytų savybių, iš principo nedaug susietų su socialiniu kontekstu, išryškėjančių per praktinį veiksmą ir veikimą praktikoje.

5 Muzikinio bendradarbiavimo dokumentuotų šaltinių istorinė apžvalga Arnoldo Whittallo straipsnyje „Composer-performer collaborations in the long twentieth century“, Erico F. Clarke'o ir Marko Doffmano straipsnių rinktinėje „Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music“ (Whittall 2013: 21–36). Autorius reprezentuoja muzikinį bendradarbiavimą kaip XX a. pradžioje prasidėjusį kompozitorių idėjinio bendradarbiavimo (*co-composing*) modelį.

6 Margaret Barett teigia, kad „bendradarbiavimas gali kilti daugelyje atskirų lygių, įskaitant vietą, laiką ir erudicijos lygį“ (Barett 2014: 9). Mine'a Dogantan-Dack mini kamerinės muzikos prigimtyje slypinčias kolektyvines atlikimo praktikas ir nuo XX a. vidurio kylantį filosofinės (Jean-François Lyotard (1929–1998), Michel Foucault (1926–1984), Jacques Derrida (1930–2004)) ir psichologinės (Lev Vygotsky (1896–1934)) krypčių tyrėjus itin dominančias individo autonomijos ir socialinių santykių prieštaringumo analizes, vedančias į intersubjektyvizmą, suvokiamą kaip bendrabūvis. Dar daugiau, teigiama, kad solinis pasirodymas, kuris XX a. buvo reklamuojamas kaip aukščiausia muzikavimo forma ir profesinės karjeros tikslas, Vakarų muzikos meno tradicijoje, įvairėjant atlikėjų muzikinei veiklai ir kultūriniams vaidmenims, transformuojasi į subkategoriją (Dogantan-Dack 2022: 2–3). Donelsonas R. Forsythas straipsnyje „Group dynamics“ pristato išsamią žmonių grupių klasifikaciją: vartojamus apibrėžimus, charakteristikas, narių tarpusavio sąveikas, tikslus ir užduotis, struktūrą ir formas, lygius ir formavimosi fazes, istorinius kontekstus ir interdisciplinišku mą. Išskiriamas svarbus ryšys tarp grupės užduočių ir santykių sąveikos: įtakos, atlikimo, konflikto ir kontekstinės (Forsyth 2014: 1–34).

no iš rodiklių ilgalaikiame ugdymo procese[7] (Sawyer 2017, 2021). Autorius teigia, kad kūrybiškumas yra sudėtingas gebėjimas, neturintis nuspėjamos struktūros, bet apibrėžtas dominuojančiais veiksniais, darančiais įtaką bet kokiam rezultatui, jo sudėčiai, sprendiniams.[8] Atsakydamas į klausimą, kas yra kūrybiškumas, autorius nurodo, kad „tai daiktavardžiu įvardytas fenomenas, kai asmuo perduoda naują konceptą (produktą). Šiame apibrėžime numanyta ir protinė veikla (arba mentalinis procesas), nes, žinoma, niekas negali įsivaizduoti asmens, gyvenančio ir veikiančio socialiniame vakuume, todėl autoriaus formuluojamas terminas *spauda* (*press*), savybė, kylanti per žmogaus ir jo aplinkos ryšiškumą, taip pat yra numanoma“ (Sawyer 2017: 17).

Kaip tik šis teiginys teikia atspirties būsimam akompanavimo *amatomeniškumo* koncepto formulavimui – bendrakūrybiniam procesui, kuriame asmeniniai, kolegialūs įgūdžiai, atlikimo technikos, *kokiomis* pasirinktomis raiškos priemonėmis siekti kokybinio rezultato ir estetinio suvokimo, *kaip* galima praktiškai realizuoti sumanymus, susisieja. K. Sawyeris išskiria šiuos kūrybinio mąstymo bendradarbiaujant funkcinius etapus:

1. Iteracija[9] – kūrybinis mąstymas nėra linijinis procesas nuo įžvalgos momento iki jo atlikimo; jame daug improvizacijos, nenuspėjamų krypties poslinkių ir viso proceso metu kylančių idėjų;
2. Techninių atlikimo parametrų – užduočių identifikavimas, kitaip – technologiniai variantiniai sprendiniai;
3. Atskirų probleminių segmentų įvardijimas, sprendinių ieškojimas;
4. Problemos radimas. Kūrybinis mąstymas apima klausimų, kurių uždavimas padeda nustatyti, suformuluoti ir spręsti problemą, kėlimą. Kūrybinio proceso metu nustatoma ir kyla naujų problemų, dėl to procesas nuolat evoliucionuoja (Sawyer 2021: 3–6).

7 Edukologas Jamesas Melvinas Rodhesas pirmasis suformulavo keturių „P“ kūryboje konceptą: kūrybinio proceso (*creative process*), kūrybiškos asmenybės (*creative person*), sukurto produkto (*created product*) ir žmogaus bei jo aplinkos santykio (*creative press*). Ketvirtasis segmentas sietinas su atlikimo kaip meninio produkto, atlikto veiksmo tolimesne sklaida, socialiniu kontekstu (Rodhes 1961: 305–310).

8 „Laikui bėgant sukaupiau apie keturiasdešimt kūrybiškumo ir šešiolika vaizduotės apibrėžimų. Tačiau analizuodamas savo rinkinį pastebėjau, kad turimi apibrėžimai nėra nesuderinami. Jie nuolatos susipina. Žvelgiant per šią prizmę, apibrėžimų turinys sudaro keturias kryptis. Kiekviena turi savo akademinį tapatumą, tačiau tik funkciškai veikdamos kartu tos kryptys sukuria bendrą visumą“ (Sawyer 2017: 17).

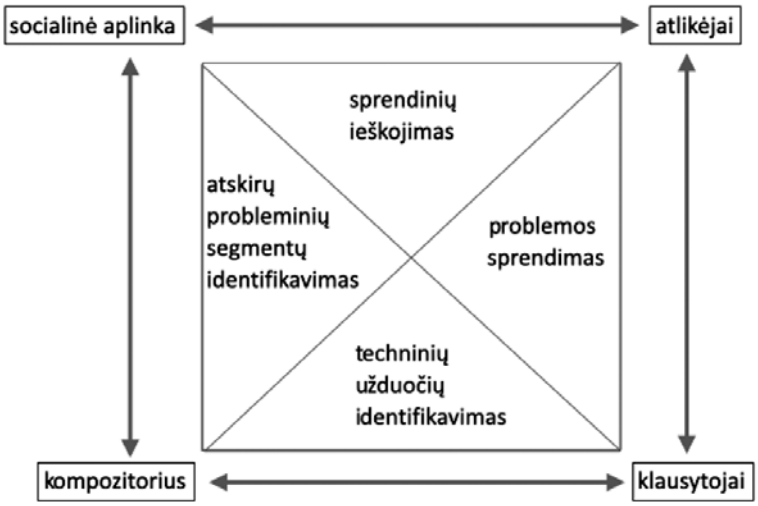
9 „Lietuvių kalbos žodyne“ *iteracija* (lot. *iteratio* – kartojimas) aiškinama taip: 1. Matematinės operacijos pakartotinį panaudojimą, laipsniškai artėjant prie ieškomo rezultato; to panaudojimo rezultatas; 2. a) procedūros kartojimas, remiantis ankstesniu procedūros rezultatu; b) kartojimą apibrėžiantis programos operatorius (komanda); c) kartojimo taikymo rezultatas.

Laikomasi progresyvaus požiūrio, kad muzikiniame atlikime kompoziciniai elementai užkoduoti ne vien autoriaus (kompozitoriaus) pateiktoje kūrinio formos struktūroje, tačiau bendraautoriais laikomi ir atlikėjai per savo procesinę kūrybą ir bendradarbiaujant. Svarbu pabrėžti, kad kompozitoriaus idėjinis ir kontekstinis turinys – autoriniai kodai tekste – išlieka prioritetiniai. Ankstesnėje publikacijoje K. Sawyeris kategorizuoja bendradarbiavimo sąlygas, minėdamas grupės tikslo, artimo klausymosi, visiškos koncentracijos, bendros kontrolės, asmeninio ego sumaišymo, lygiaverčio dalyvavimo, familiarumo, komunikavimo, judėjimo į priekį, potencialios galimybės suklysti faktorius. Paskutinė sąlyga, kaip ir ankstesnės, veikia kaip pirminė tolesnių sprendimų stimuliacija. Autorius teigia, kad konstruktyviam bendravimui reikalinga susitarimo ir naujumo, struktūros ir improvizacijos, analitinio, kritiško mąstymo ir laisvės, narių susiklausymo ir kalbėjimo savuoju asmeniu pusiausvyra (Sawyer 2017: 29–51). Drauge su Stacy DeZutter, K. Sawyeris formuluoja teorinį neindividualaus arba *paskirstyto* kūrybiškumo (*distributed creativity*) modelį, kylantį iš atlikėjų grupės tarpusavio bendradarbiavimo (Sawyer, DeZutter 2009: 81–92). K. Sawyeris kūrybiškumą pateikia kaip skirtingų komponentinių sąveikų mišinį ir įvardija originalumo, naujovės, nepasikartojamumo įspūdžio, ekspresijos – išraiškos, kuriai būdingi ypatingi, vidiniai psichiniai bei protiniai gebėjimai, emocinio perteikimo aplinkai, sociumui ir socialinio pripažinimo – eksternalaus pastangų vertinimo lygio sąlygas (Sawyer 2017: 140).

Komandinis bendravimas, net jei jis nėra tiesiogiai linearus, gali būti skirstomas etapais, kuriuose veikia skirtingi tiksliniai elementai. Bendradarbiavimo veiksmai gali būti pervadinti į „proceso kontinuumą“ arba „proceso vertikalę“, nuolatinį bendradarbiavimo *perpetuum mobile*. Akivaizdus bendradarbystės kokybinio pokyčio įrodymas – pirmosios repeticijos ir sceninio pasirodymo kontrastas. Interpretaciniame procese individuali veiklos eiga nuolat evoliucionuoja ir, selektyviai perfrazuojant Leonardo B. Meyerio žodžius apie stilių kaip kūrybinės grupės, kurio nors kūrėjo meno ar kūrinio (produkto) būdingų bruožų visumą, darbo būdą ar metodą, kaitos faktas patvirtinamas teiginiu, kad „stilius yra sudėtinga tikimybių „sistema“, kurioje menininkas renkasi iš keleto lygiaverčių galimybių, t. y. į kurią atsižvelgdamas jis išranda įvairias struktūras, sukuria ir atpalaiduoja įtampas, komponuoja ir gludina formos dalių proporcijas“. Be tikimybės paradigmos nebūtų jokios kūrybinės atrankos, nes, nustačius griežtas veiksmų taisykles, visi pasirinkimai būtų numatyti iš anksto, o originalumas – neįmanomas (Meyer 1997: 70). Straipsnyje šis vyksmas vadinamas atlikimo proceso originalumu arba unikaliu „proceso stiliumi“. Taigi, jei išskirsime keturis pagrindinius darbiniame partnerių procese veikiančius elementus: pačius atlikėjus, kompozitoriaus arba kompozicines nuorodas (su atlikimo stilistikos ir ideologijos segmentu), klausytojus ir juos bendrai supančią socialinę

aplinką, matysime cirkuliaciją. Šie procesiniai segmentai sistemiškai sąveikauja ir veikia vienas kitą drauge atliekant kūrinį (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Interakcinė kūrybinio proceso grandinė (vidinis ir išorinis rakursai), sud. autorė



Nors ir gana artimų ryšių, kūryba darbiniame procese, kaip vienas iš žmogaus gebėjimo pažinti (kognityvinių) elementų, generuoja naują išvestį per produkavimą: atlikimo idėją ir patį atlikimą. Atlikimo kokybė ansamblyje yra ir tikslas, ir priemonė. Originalumas, kaip naujumo savybė, įgyja kiekybinį, pamatuojamą laipsnį ir yra labiau įvertinamas išoriškai, klausytojų auditorijos opinijos. Toks analizės posūkis leidžia atlikimo eigą, proceso vystymosi etapinį linearumą, įvardyti kaip vieną iš kūrybiškumo komponentų.

Markas Hutchinsonas ir Elizabeth Haddon, analizuodami partneriškumo principus fortepijoniniame duete, išskiria diadinį[10] (*dyadic*) atlikėjų santykį. Eksperimento būdu fiksuodami ir raštiškai pateikdami refleksijas po kiekvienos iš aštuonių repeticijų atlikėjai pabrėžia, kaip vystosi empatija grindžiama bendra emocinė darbo santykių aplinka, kai skirtingų atlikėjų bendri muzikiniai išgyvenimai sukelia *susiliejusio subjektyvumo* jausmą (Hutchinson, Haddon 2022: 181). Repeticijose kylantys bendravimo komunikuojant režimai vadinami *modais* (Hutchinson, Haddon 2022: 192) (žr. 2 lentelę).

10 Diadinis – poros santykis.

2 lentelė. Komunikaciniai dueto partnerystės režimai pagal Hutchinsoną, Huddon (2022)[11]

Komunikaciniai režimai	Savybės ir vaidmenys
Atlikimo režimas	Atlikimo modeliavimas. Fokusavimasis į ilgus atlikimo epizodus. (Pirmosios partijos atlikėjas gestais prisiima lyderio vaidmenį)
Mokytojo režimas	Techninių problemų sprendimas sutelkiant dėmesį į smulkius segmentus. (Antrosios partijos atlikėjas dažnai vadovauja)
Interpretavimo režimas	Diskusija apie išraiškingą muzikinį atlikimą. Kinta atsižvelgiant į lokalų ar ilgos apimties atlikimą. (Dalijamasi lyderyste, tačiau skirtingais akcentais)
Eksperimentinis režimas	Atlikimo technikos ir interpretavimo pritaikymo hipotezės (pedalo, *rubato*, natų keitimas) išbandant įvairias versijas
Ryšio režimas	Bendras veiksmų aptarimas, išeinantis už muzikos kūrinio ribų; svarbus kuriant tarpusavio pasitikėjimą, aptariant progresą ir pripažįstant bendras pastangas
Refleksinis režimas	Refleksija į repeticinį procesą ir vieno kitam išsakomas pastabas
Strateginis režimas	Būsimų repeticijų tikslai (numatomi pasirodymai, prisistatymai, reklaminė sklaida)
Profesionalusis režimas	Atlikimo pristatymas, viso bendravimo sumavimas

Bendravimo režimai priklauso nuo kiekvieno atlikėjo noro ištirti sąveikos strategijas, ir nors pristatomas fortepijoninio dueto darbinis santykis, jis veikia ir instrumentinio ar vokalinio dueto bendradarbiavimo vystymosi fazėse, apibrėžiant abipusius ir tarpusavyje priklausomus santykius.

Kitas svarbus aspektas – ansambliniame atlikime narių komunikacija yra vienas iš kokybinių atlikimo vertinimo kriterijų.[12] Kitaip tariant, komunikacinė darna, kurioje informacinis dalijimasis sudaro pagrindinę bendradarbiavimo cirkuliaciją, tampa ansamblinės koherencijos matu. Pianistas Martinas Katzas teigia, kad „kaip ir kiti atlikimo aspektai, bendradarbiavimas negali egzistuoti be lankstumo: tai būtina tarpusavio pusiausvyros sąlyga“ (Katz 2009: 151). Komunikacija vyksta keliais lygiais, ji ir tarpasmeninė, ir sietina su atliekamo repertuaro analize, interpretacija. Savo ruožtu Johnas Rinkas taip pat patvirtina: „[N]esu vienintelis advokataujantis apie dabarties esminių muzikinių struktūrų rekonceptualizaciją, kuri atsižvelgia į atlikėjo kūrybinį vaidmenį suteikiant muzikai formą ar, kitaip tariant, neatskiriant struktūrinių muzikinės medžiagos duotybių, per savąją atlikimo interpretaciją gebėti kurti platesnį muzikos naratyvą. Pakeitus išeitinį kitokios požiūrio sampratos tašką, muzikinė struktūra susidarys iš plataus diapazono potencialių, sąryšingų, aktyvių elementų ir parametrų muzikiniame darbe“ (Rink 2015: 129).

11 Lentelėje suminimi fortepijoninio dueto tarpusavio komunikaciniai būdai, o skliaustuose nurodoma, kaip keičiasi partnerių vaidmenys kiekvieno režimo metu.

12 Aaronas Williamonas išskiria atlikimo vertinimo elementų, fiziologinės, psichologinės ir instrumentinės technikos, interpretacijos, ekspresyvumo ir komunikavimo režimus, pabrėždamas jų subjektyvumą ir neišvengiamą sutapimą (Williamon 2004: 92–93).

J. Rinko pasiūlytos strateginės idėjos taikytinos ir procesiniams veiksniams bendrai atliekamoje muzikinėje medžiagoje:

1. Muzikinio audinio elementai patys iš savęs nekonstatuoja struktūros (-ų): jie leidžia struktūrinių ryšių tarpusavio sąveikas;
2. Šių sąveikų rezultatas bus individualus ir unikaliai atlikėjų pristatytas net ir pasitelkiant skirtingai kriterijų struktūrines reprezentacijas. Autorius tvirtina, kad tiek skirtingi atlikėjai, tiek klausytojai savaip ir skirtingai suvokia ir girdi sudėtines muzikos padalas;
3. Muzikinė atlikimo struktūra turi būti nagrinėjama kaip forma, o ne imanentika: pliuralistinė, ne singuliari. Toks autoriaus minimas pliuralizmo muzikoje vertinimas – kai esamybė sudaroma iš atskirų lygiareikšmių izoliuotų skirtingos kilmės pradų – aliuzija į ankstesniame skyriuje minėtą amato ir meno meistrystės sąryšingumą, kuris iš esmės remiasi papildomumo konceptu ir kartu nukreipia į galutinį – idėjinį meninės kokybės tikslą.
4. Dėl muzikos priklausomumo nuo laiko kūrinio struktūra suvokiama kaip procesas, o ne „architektūra“, ypač siejant su atlikimu. Dėl tokio požiūrio galima diskutuoti analizuojant muzikinio kūrinio vertikalės ir horizontalės skirtumų ir darnos perspektyvas. Autorius laikosi nuostatos, kad muzikoje esantis dichotomiškumas gali būti suvokiamas kaip unikalus dualumo junginys (Rink 2015: 129).

Frederickas Seddonas ir Michele Biasutti, eksperimento būdu stebėdami styginių kvarteto ir džiazo seksteto narių tarpusavio bendravimą, išskyrė tris bendradarbiavimo per komunikavimą ansamblinėje grupėje lygius, vadinamuosius režimus, kurių kiekvienas atitinkamai gali būti ir verbalinis, ir neverbalinis:

1) instrukcinis, kai grupės nariai komunikuoja ieškodami atlikimo sprendimų;
2) kooperacinis, kai grupės nariai bendrauja siekdami bendro atlikimo vientisumo;
3) bendradarbiavimo, kai ansamblio nariai kūrybiškai bendrauja, pasiekdami naują bendro darbo rezultatą (Seddon, Biasutti 2009: 405–406).

Autoriai analizuoja antrojo ir trečiojo lygmens skirtumus ir tarpusavio dinamines sąveikas, aptardami „empatinio kūrybiškumo“ ansamblyje sąvoką. Autorių metodinės atlikimo analizės metu prieinama prie išvados, kad hierarchiniame išdėstyme kooperacinis bendradarbiavimas žymi mažesnį tarpusavio darnos lygį nei bendradarbiavimo, pastebint, kad spontaniškos atlikimo variacijos empatiniame kūrybiškume skiriasi nuo stilistinei konvencijai būdingo atlikimo darnos. Tyrimo išvadose pažymima, kad tokie struktūriniai lygmenys išryškėja analizės metu, tačiau praktikoje vartojami sinonimiškai (Seddon, Biasutti 2009: 395–415) (žr. 3 lentelę).

3 lentelė. Bendradarbiavimo procesas pagal F. Seddoną ir M. Biasutti (2009)

1. Individualus / kolektyvinis darbas: nuoseklus, lygiagretus, vienalaikis
2. Kooperacija: laipsniška pozicijų ir nuomonių kristalizacija
3. Bendros vizijos koordinavimas tarp partnerių ir naujai kylantis bendras rezultatas

Psichologiniai bendradarbiavimo rakursai ir kokybinės pusiausvyros ieškojimas

Ansamblio partnerių bendravimas gali būti tiriamas ir per psichologinę *intrapersonalinių* bei *interpersonalinių* bendradarbiaujančių atlikėjų gebėjimų analizę. Bendrai šie apibūdinimai taikomi apibrėžiant asmens intelektinį gebėjimą suvokti savo ir aplinkos bendraryšiškumą. Howardas E. Gardneris teigia, kad „primityviausia forma *intrapersonaliniai* intelekto gebėjimai apima daugiau nei elementarų individo malonumo ar skausmo suvokimo lygmenį. Labiausiai pažengusi forma – *interpersonalinis* išmanymas – leidžia aptikti ir simbolizuoja itin diferencijuotus jausminius kompleksus, išoriškai susietus su aplinka. Tai – biopsichologinis informacijos apdorojimo potencialas, kuris aktyvuojasi kultūrinėje aplinkoje, geba spręsti problemas ir kurti kultūrinę vertę“ (Gardner 1983: 239). Intrapersonalumas suvokiamas kaip gebėjimas suprasti save, įskaitant savo norus, jausmus, galimybes. Interpersonalumas arba tarpasmenis intelektas – gebėjimas suprasti kitų žmonių ketinimus, motyvus, norus ir dėl to pasižymintis aukštu efektyvumu bendradarbiaujant su komandos nariais. Kitaip tariant, tai gebėjimas koreliuoti ansambliniame darbe ir suvokti ne tik savo, bet ir partnerio motyvų ir veiksmų logiką, empatiškumas.

Tyrėja Dimitra Kokotsaki kamerinio ansamblio funkcionalumą analizuoja per vieno iš partnerių – pianisto – perspektyvinę poziciją. Fortepijono universalumas, jo unikali harmoninė ir melodinė raiškos prigimtis, tembrinės savybės sąlygoja itin platų ir individualių solinių išteklių, ir ansamblinio muzikavimo sferų eksploatavimą. Remdamasi koduotos informacijos klausimuose metodu, autorė išskiria penkias svarbiausias *integracinio bendradarbiavimo* sritis (Kokotsaki 2007: 641–668):

1. Pusiausvyros ieškojimas ir visų su muzikine pusiausvyra susijusių aspektų visuma. Tai pamatinis – ansamblinės koordinacijos, išeinančios iš asmeninių atlikėjo ir vėliau – bendro atlikėjų kokybinio santykio, tikslas;

2. Dėmesio padalijimas: vizuali ir auralinė partnerių komunikacija, techninių ir socialinių įgūdžių naudojimas;
3. Reguliacija – balansinis pianisto (akompanuotojo) vaidmens koreliavimas, reagavimas į nenumatytus pokyčius, ypač sceninio atlikimo metu, greita adaptacija ir prisitaikymas.
4. Laiko paskirstymas – muzikavimo kartu planavimas. Daugiau bendrų repeticijų leidžia kokybiškiau perprasti bendraatlikėjų mąstymo taktikas, sąlygiškai priklauso nuo aplinkybių, tokių kaip kad naujo repertuaro ruošimas ar seno kartojimas, kiek laiko likę iki pasirodymo ir panašiai. Taip pat svarbus ir individualus partnerių ruošimosi laikas – savarankiškas teksto mokymasis, techninių atlikimo parametrų gerinimas. Pasirengimas, „atsinešamas“ į bendras repeticijas.
5. Integracijos siekimas – partnerystės aspektas. „Ansamblio kokybiniai pasiekimai yra geresni, kai integracija tarp bendraatlikėjų ir publikos pasiekiama kaip bendra visuma, o ne per separatyvius elementus“ (Kokotsaki 2007: 652).

Bendras pusiausvyros ir integracijos ieškojimas vyksta keliais skirtingais lygiais. Pirmuoju galėtume vadinti ansamblinio repertuaro turinio *duotybę*. Joje svarbūs *objektyvūs* faktoriai, normalizuoti kūrinio kompozicinės struktūros: unikalios kompozitoriaus nuorodos, stilistika, atliekamos formos ir žanro kodai. Antrasis – atlikėjo *asmeninis turinys* arba *indėlis*. Kitaip tariant, kiekvienas atlikėjas visą kompozicinę duotybę permąsto ir konstruoja per savąjį ideologinį, estetinį jutimą. Trečiasis – *asimiliacinis lygmuo*, kai pradeda jungtis skirtingų partnerių pozicijos ir jos ne tik yra koduotos tekstinėmis nuorodomis, bet ir kyla pačiame bendradarbiavimo procese, jungiamos asmeninių kompetencijų, psichologinių savybių, tokių kaip pagarba, gebėjimas pripažinti kito partnerio siūlomas idėjas, geranoriškumas, nekonfliktiškumas. Kita vertus, konfliktas, jei jis konstruktyviai motyvuotas, taip pat gali pasitarnauti bendrai atlikimo stimuliacijai. Po asimiliacijos eina *ansamblinis sprendinys*, kiekybinė ir kokybinė partnerių meninių ieškojimų išdava – atlikimas (žr. 4 lentelę).

4 lentelė. Atlikimo proceso modelis, sud. autorė

1. Ansamblinis sprendinys – meninis atlikimas, bendrai suponuotas bendradarbiaujančių profesionalų
2. Asimiliacinis lygmuo: vienalaikis davimas ir dalijimasis. Partneriai bendradarbiaudami perdirba idėjas
3. Asmeninis / individualus turinys: atlikėjo estetinio suvokimo turinys, ekspresyvumas, kompetencijos
4. Turinio duotybė: kompozitoriaus kodas, kūrinio žanras, forma, stilistika. Techniniai atlikimo parametrai

Komunikacija muzikoje keliakryptė: tradicinė – verbalinė, tačiau nemažiau svarbi ir neverbalinė, judesių, gestų koordinacija. Akivaizdu, jog repeticijų skaičius, t. y. laikas, skirtas ne tik individualiam pasiruošimui, bet ir bendravimui, leidžia nuosekliau suvokti partnerio interpretacinę poziciją ir atlikimo niuansus. Akivaizdu ir tai, jog šiuolaikiniame pasaulyje repeticijų laikas trumpėja, o skaičius – optimizuojasi. Pati komunikacija – labai kompleksiškas darinys.[13] Taip formuojamas principinis *komunikuojančiojo* ir *komunikuojančiojo*, o ne *siuntėjo* ir *gavėjo* santykis, proporcingiausias ir tikslingiausias repeticiniame atlikėjų bendravime. Taigi bendradarbiavimas suvokiamas kaip komunikacinio dialogo santykis.

Muzikinio ansamblio narių gebėjimas koordinuotai komunikuoti atlikimo metu nagrinėjamas Jane'ės W. Davidson ir Jameso M. Goodo tyrime. Autoriai vertina kokybinį partnerių prisitaikymo kismą mutuojančiose atlikimo situacijose, skirdami bendruosius komunikacinius įrankius, pasižyminčius variantiškumu ir daugiapakopiškumu:

1) buvimas kartu (*co-presence*) – dalijimasis fizine aplinka;
2) matomumas – ar partneriai mato vienas kitą (aktualus didesnėse atlikėjų grupėse);
3) girdimumas – kaip gerai jie girdi vienas kitą ir gali būti išgirsti;
4) bendralaikiškumas (*co-temporality*) – vienu laiku vykstantis komunikavimas, kai partneriai atlieka savo partijas;
5) tiesioginis dalijimasis – vienalaikis informacijos siuntimas ir gavimas atlikimo procese (Davidson, Good 2002: 186–201).

Bendradarbiaujančių atlikėjų ekspresyvumo dėmuo

Patrickas N. Juslinas, koncentruodamasis į ekspresyvumo ir emocijų analizę, identifikuoja šiuos atlikimą veikiančius faktorius: muzikos kūrinio, instrumento, klausytojo ir bendro konteksto. Autorius ekspresyvumą per emocinį komunikavimą aiškina daugiamačio fenomeno GERMS modeliu, kuriame:

13 Aktuali straipsniui sistema pateikiama Marylinos Friend ir Lynne'ės Cook knygoje „Interactions: Collaboration Skills for School Professionals". Formuluojami vienašalės, direktyvinės ir transakcinės komunikacijos tipai gali būti taikomi ir ansamblio partnerių informaciniame dalijimesi. Vienašalė (neturinti neigiamo prasminio atspalvio) komunikacija – per atstumą perduodama informacija: garso ar vaizdo įrašai, bendrų repeticijų tvarkaraštis, natų redakcijos ir panašiai. Tačiau tokios komunikacijos kritinis bruožas – atgalinė komunikacija bus vėluojanti, nes jos analizei objektyviai reikalingas anksčiau gautos informacijos apdorojimo laikas. Direktyvinė komunikacija vyksta *tête-à-tête* principu, tačiau kaip tik ji turi imperatyvumo požymių, nes komunikuojantys dalyviai veikia informacijos siuntėjo ir gavėjo principu. Transakcinė arba tiesioginė komunikacija – abipusio bendravimo forma, kai vyksta vienalaikis informacijos dalijimasis ir gavimas (Friend, Cook, pagal Smuck, Runkel (1994), 2010: 216–218).

1) *generatyvinės taisyklės* (G) grindžiamos muzika perteikiamais struktūriniais (laiko, dinamikos, artikuliacijos) elementais;
2) *emocinė išraiška* (E) arba ekspresyvumas aiškinamas atlikėjų gebėjimu perteikti jausmus, bendrauti su klausytojais;
3) *atsitiktiniai svyravimai* (R – *random fluctuations*), išreiškiantys skirtingus atlikėjų motorinius gebėjimus ir kiekvieno atlikimo unikalumą;
4) *judesio aspektas* (M – *motion principles*), remiantis biologiniais refleksais: tiek intenciniais (sąmoningai atliekamais), tiek pasąmoningais, anatominiais žmogaus gebėjimais perteikti emocijas;
5) *svyruojančiais nukrypimais nuo stilistinių lūkesčių* (S), įprastų formaliame atlikime, kai atlikėjas sąmoningai nukrypsta nuo tam tikrų atlikimo taisyklių (Juslin 2003: 281–287).[14] Ekspresyvumas šiuo būdu tampa funkciškai apibrėžtas ir svarbiausia pripažįstamas neverbalinės informacijos perdavimo kanalu.

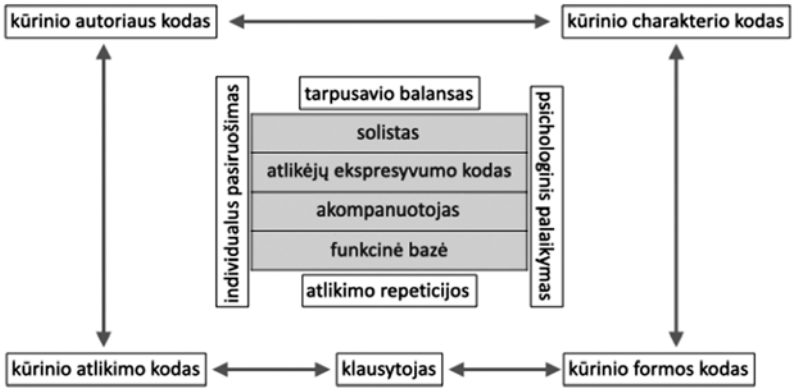
M. Katzas bendradarbiaujantį pianistą vadina misijos saugoti ir prižiūrėti kamerinį ansamblį vykdytoju, kuriam svarbu atskleisti kompozitoriaus reikalavimus, poetines potekstes, paisyti solisto (-ų) emocinių ir fizinių poreikių, nepamirštant ir savųjų idėjų (Katz 2009: 3). Autorius su jam būdingu žaismingumu apipina komplikuotas tarpusavio komunikacijos situacijas, panašiai kaip ir Geraldas Moore'as, iš esmės parodydamas, kad idėjinis diskursas ar potencialus ginčas tarp atlikėjų gali kilti bet kada ir įvairiose situacijose. Bendravimo etika ir tarpusavio pagarba neleidžia besiskiriantiems požiūriams peržengti profesinės ribos, skirtingai argumentuojamoms nuomonėms pereiti į nederamus asmeniškumus (Moore 1979, 1985). Čia sugrįžtama prie išeitinio bendradarbiaujančių atlikėjų partnerystės ir nuomonių lygiateisiškumo taško.

Akompanuojančio pianisto *automeniškumas* – atlikėjo kompetencijų rinkinys, kai, keičiantis muzikinėms atlikimo aplinkybėms ir sąlygoms atliekant kūrinį, ryškėja skirtingų akompanuotojo profesinių įrankių taikymas, kitaip – moduliuojamos raiškos pozicijos. Tokiu būdu *amatomeniškumo* procesui taikytinas konceptas papildomas vidinės veiklos konstrukcijos – individualiai besivystančiu ansamblio narių atlikimo elementų derinimu ir išorinių veikimo faktorių (kūrinio formos, kūrinio autoriaus, kūrinio charakterio) koreliacija, inkorporacijos per subordinaciją principu (žr. 5 lentelę).

Akompanuojančio pianisto poziciją kameriniame ansamblyje sąlygoja du pagrindiniai faktoriai: *objektyvusis* – konkretus muzikinis tekstas, akompanuotojo partijos davinys ir *subjektyvusis* – asmeninis akompanuotojo gebėjimas „perskaityti" šį tekstą, pateikti interpretacinę partijos poziciją. Koherencija vyksta dviem rakursais: asmeniniu,

14 Penktasis elementas buvo įvestas vėliausiai ir kurį laiką modelis veikė GERM pagrindu.

5 lentelė. Akompanavimo dėmenys bendradarbiavimo konstrukcijoje, sud. autorė



priklausančiu nuo teksto duotybės bei asmeninių sprendinių derinimų, ir bendraveikliniu – tarpasmeniniu partnerių koreliavimu su funkcine vaidmenų pasidalijimo sąlyga. Šiuo atveju ansamblinė hierarchija būtų laikoma slankia. Paradoksas, jog galime įvardyti hierarchinius atlikėjo solisto ir atlikėjo akompanuotojo bendradarbiavimo bruožus, priklausomus ir nuo asmeninio atlikėjų (kiekvieno atskirai ir bendradarbiaujant kartu) pozicinio lankstumo. Tačiau raiškos kokybę lemia ne hierarchinių pakopų laikymasis, o pusiausvyros išlaikymo faktorius.

Išvados

Sintezuojant meno ir amato apibrėžtis ir apibendrinant akompanuojančio pianisto darbo specifiką gaunama išvada, kad profesijos amatas yra kelias meno link, priemonė siekiant kokybinio tikslo. Svarbiausias akompanuojančio pianisto tikslas – kūrinio teksto (siaurąja prasme) ir ansamblio partnerystės (bendrąja prasme) dramaturginė pusiausvyra. Pažymėtina, kad svarbus ansamblinio atlikimo sėkmės veiksnys yra ne tik konstruktyvus akompanuotojo požiūris į solistą, tačiau ir atitinkamas solisto ar solistų požiūris į akompanuojantį pianistą. Siūlomas *amatomeniškumo* meistrystės konceptas – mėginimas įrodyti specifinį ansamblio partnerių bendradarbiavimo procesą akompanuojant, kuriame bendradarbiaujančio pianisto atlikimas specifiškai perdalytas, o individualumo, kaip vienos svarbiausių meno prielaidų, aspektas įgauna naujų bruožų: kaip kiekybė ansamblinio grojimo kontekste jis santykinai niveliuojamas bendros interpretacijos fone

(juk tai nebėra solinis vieno asmens veikimo laukas, nors, kalbėdami apie akompanuotojo funkciją, minime *palydinčiosios* partijos atlikėjo individualią grojimo manierą), tačiau išlieka kokybiniame – ansambliniame rakurse – dviejų ar daugiau individualių atlikėjų bendroje muzikinio bendradarbiavimo veikloje. Akivaizdu, kad koreliacija vyksta ne tik praktinėmis, bet ir teorinėmis universalijomis, veikiančiomis ne tik akompanavimo ir atlikimo mene, kitaip – muzikos meno analizės teritorijoje, bet ir per konkrečius interpersonalius aspektus sietinos su paties meno kaip kultūrinės gyvenimo refleksijos ir būties santykio dėsningumus nagrinėjančių patirčių arealais. Inkorporacijos per subordinaciją principas, generatyviniai ir kintantys elementai lemia nuolatinę meno kaitą arba tai, ką galime vadinti nuolatiniu meno krizės stabilumu.

Akompanuojančio pianisto darbas atskleidžia, kad be amato (specifinių akompanavimo specialybėje – klausymo, girdėjimo (savęs ir solisto), sinchronizacijos, proporcinės pusiausvyros siekimo) nėra ir akompanavimo meno, kaip kad neturėtų būti ir vien amato, nesiekiančio tapti menu. Todėl tikėtina, kad, diskutuodami apie akompanavimo aktualumą, daugiakryptingumą, pritaikomumą, funkcinį pasiskirstymą bendradarbiaujant, judėsime atlikimo meno raidos keliu: bendradarbiaujančio pianisto partnerystės įtvirtinimo link.

Įteikta 2022 10 14
Priimta 2022 10 28

LITERATŪRA

Adler, K. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Springer, (1965), 2012.

Barett, M. S. Collaborative creativity and creative collaboration: troubling the creative imaginarity. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, red. Barett, M., Farnham, S. Surrey: Ashgate, 2014, p. 3–14.

Davidson, J. W., Good, J. M. Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music*, 2002, Nr. 30 (2), p. 186–201.

Dohantan-Dack, M. (red.) *The Chamber Musician in Twenty-First Century*. Basel: MDIP, 2022.

Fabian, D. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.

Forsyth, D. R. *Group Dynamics* (6 red.). Belmont: Wadsworth Cengage Learning, 2014, p. 1–34.

Friend, M., Cook, L. *Interactions: Collaboration Skills for School Professionals.* Boston: Pearson, 2010.

Gardner, H. E. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.

Hobbs, R. Rewriting History: Artistic Collaboration Since 1960. *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, sud. McCabe, S. J. Washington: Smithsonian Institution Press, 1984, p. 64–87.

Hutchinson, M., Haddon, E. Partnership in Piano Duet Playing. *The Chamber Musician in Twenty-First Century*, sud. Doğantan-Dack, M. Basel: MDIP, p. 181–204. Prieiga per internetą: <https://www.mdpi.com/books/pdfdownload/edition/5783> [žiūrėta 2022 12 12].

John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

Juslin, N. P. Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music*, 2003, Nr. 31 (3), p. 273–302.

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

Kokotsaki, D. Understanding the Ensemble Pianist: a theoretical Framework. *Psychology of music*, 2007, Nr. 35 (4), p. 641–668. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/30050688_Understanding_the_ensemble_pianist_A_theoretical_framework> [žiūrėta 2022 12 12].

Meyer, L. B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Morris, J. C., Miller-Stevens, K. (red.). *Advancing Collaboration Theory: Models, Theories, and Evidence.* New York: Routledge, 2016.

Rhodes, M. An Analysis of Creativity. *Phi Delta Kappan*, 1961, Nr. 42 (7), p. 305–310.

Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, red. Doğantan-Dack, M. Farnham, Surrey; Routledge, 2015, p. 126–148.

Sawyer, K. *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books, 2017.

Sawyer, R. K., DeZutter, S. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity*, 2009, Nr. 3, p. 81–92. Prieiga per internetą: <http://keithsawyer.com/PDFs/DC.pdf> [žiūrėta 2022 12 12].

Sawyer, R. K. The Iterative and Improvisational Nature of the Creative Process. *Journal of Creativity*, 2021, Nr. 31, p. 1–6. Prieiga per internetą: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2713374521000029> [žiūrėta 2022 01 25].

Seddon, F., Biasutti, M. A Comparison of Modes of Communication between Members of a String Quartet and a Jazz Sextet. *Psychology of Music*, 2009, Nr. 37 (4), p. 395–415.

Whitthal, A. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, red. Clark, F. C., Doffman M. Oxford: Oxford University Press, 2013: 21–36.

Williamon, A. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

Wilsmore, R., Johnson, C. *Coproduction: Collaboration in Music Production.* New York: Routledge, 2022.

The collaboration phenomenon from an accompanying pianist's perspective

SUMMARY. The pianist is primarily to be considered as a partner in the chamber ensemble. It is important to draw a qualitative distinction between the accompanist as a soloist's "assistant" and the accompanist as a partner in music. A partner is a partaker in the ensemble, sharing an equal part of responsibility for the creation of musical interpretations. He/she also takes part in collaborative artistic explorations and experimentation related to the expressiveness of the ensemble, sound production techniques (timbre and articulation) and communication. The suggested artistic mastery concept is an attempt to provide evidence for the specific process of collaboration between ensemble partners in the act of accompaniment, in which the performance of the piano accompanist is specifically divided.

KEYWORDS: collaborative pianist, partnership, chamber ensemble, creativity, communication.

ISSN 2351-4744

Kristupas GIKAS
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Interakcijos procesai

ANOTACIJA. Šiuolaikinės muzikos ekosistemoje vyraujantys įvairialypiai komunikaciniai procesai verčia aktualizuoti ir apmąstyti interakcijos motyvus, struktūrą ir skirtingų jos narių (dalyvių) sąveikos atvejus. Straipsnyje, kurio kertinės teminės ašys įprasminamos autoriaus meno doktorantūros tyrime „Interaktyvi elektroninė sistema: fleitos galimybių išplėtimas“, apžvelgiamos interaktyvaus muzikos meno perspektyvos, interakcijos apraiškų spektrai, gilinamasi į jos tipą (metodą), laipsniškumą ir kriterijus, kuriais remiantis galima vertinti interakcijos procesą kaip daugiau ar mažiau sėkmingą. Apmąstant interakcijos intensyvumo skalę aptariamas ir esminių muzikos meno sudedamųjų dalių (narių) santykiškumo aspektas: kompozitoriaus-kūrinio-atlikėjo-instrumento-klausytojo grandinė ir skirtingi jos komunikacijos, sąveikos taškai, kurie, kalbant apie interaktyvų meną, išryškinami per dualią kūrinio ontologiją. Interakcijos sąvoka mene dažniau apipinama informacinių technologijų teikiamomis galimybėmis, apleidžiant akustinės interakcijos išraiškas. Tai iškelia interakcijos sąvokos, kaip etiketės, menininkų bendruomenėje vartojimo problematiką: kokios sąlygos būtinos norint meno kūrinį / objektą suvokti kaip interaktyvų? Šios temos teorinei prieigai pasitelkiama filosofo Dominico Lopeso (1964) interaktyvaus kūrinio, kaip dualios ontologijos struktūros, definicija. Tai nėra išsamus, ontologinis interaktyvaus meno tyrimas, bet tikimasi, kad jis sudarys pagrindą tolesnėms diskusijoms ir būsimiems darbams, susijusiems su šia tema.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
interakcija,
Dominicas Lopesas,
komunikaciniai procesai,
duali ontologija.

Moksliniai darbai ir straipsniai šia tema (Dominic Lopes (2001–2010), Katherine Thomson-Jones (2019), Jonathan Frome (2009)) daugiausia telkiasi į informacines technologijas, medijų apraiškas ir jų narių, konkrečiai – atlikėjo ir klausytojo, interakciją; tai pagrindiniai, tačiau ne vieninteliai svarbūs veiksniai muzikos kūrimo ir atlikimo procese. Dauguma autorių yra prisirišę prie standartinės termino etimologijos (IT), ignoruoja akustinės muzikos atvejus ir bando taikyti apibrėžimus ir kriterijus, kurie retai būna efektyvūs meniniame kontekste. Šis straipsnis turėtų padėti praplėsti interaktyvumo suvokimą, suteikti terminui naujų panaudojimo perspektyvų ir proceso atpažinimo kriterijų, taip pat atitraukti apibrėžimą nuo informacinių technologijų konotacijų. Išvien

aprašomi kompiuterijos pagrindu kuriami menai kaip fundamentalus termino kontekstas. Straipsnyje aptariama išplėsta skirtingų interakcijos narių definicija. Ir nors tai gana reliatyvus procesas, įgaunantis skirtingų bruožų priklausomai nuo konteksto, bandoma jį sukonkretinti, susiaurinant termino vartojimo galimybes ir pritaikant esminius kriterijus.

Interakcijos reikšmė (*inter-* + lot. *actio* – veiksmas, vykdymas) nesufleruoja proceso tęstinumo laike ir neįvardija narių, kokie jie turėtų būti ar kaip sąveikauti. Interakcija nusako dviejų ar daugiau objektų sąveiką – terminas taikomas daugelyje disciplinų: chemijoje, biologijoje, fizikoje, sporte ar kasdienėse socialinėse situacijose. Informacinių technologijų sferoje interakcija dažnai suprantama kaip vaizdo žaidimai ar vartotojo atliekami veiksmai kompiuterio ekrane (*click*, *drag*, *drop*, *edit* etc.) gaunant atitinkamus rezultatus, tačiau mene tai yra procesas, kurio negalima redukuoti tik į „atliktų užduočių" seką. Interaktyvumas muzikoje pasireiškia dviejų ar daugiau muzikos proceso narių keitimusi muzikine informacija, kuri yra priklausoma viena nuo kitos, taip pat ir įvairiais muzikinės eigos pasirinkimais, nuosekliai darančiais įtaką tolesniems muzikos formavimo pasirinkimams. Ne tik atlikimo mene, bet ir visame kūrybiniame muzikos procese interakcija užima ypač svarbią vietą – tai sąlygiškai akivaizdus procesas, kuris atlieka komunikacinę funkciją (sukuria meninio objekto įtraukumą, grįžtamąjį ryšį). *Actio* (veiksmas) muzikiniame kontekste virsta į muzikinį gestą ir iš to einantį garsą.

Filosofas Dominicas Lopesas įvardija esminę termino vartojimo problemą:

> Kompiuterių naudojimas kuriant ir pristatant meną yra dažnai pateikiamas kaip „interaktyvus", tačiau tai tiesa tik trivialia ir neįdomia prasme. Galų gale kokia veikla nėra interaktyvi? Groti hiperinstrumentu yra taip pat interaktyvu, kaip interaktyviai griežti smuiku ar skambinti fortepijonu. Abiem reikia, kad atlikėjas panaudotų savo žinias, žinotų, kaip elgtis instrumentu norint išgauti reikiamą garsą. Šiame *know-how* svarbus komponentas yra atlikėjo gebėjimas moduliuoti valdymą pagal žinomas instrukcijas, reaguojant į instrumento skambesį. (Lopes 2001: 68)

Interaktyvių priemonių naudojimas nebūtinai suteikia menui interaktyvią vertę. Interakcijos apibrėžimas yra toks platus ir atviras interpretacijoms, kad devalvavosi ir prarado savo galią konkrečiau įvardyti unikalius reiškinius, vykstančius aplink. Tai reiškia tiek daug, kad beveik nebereiškia nieko. Interakcijos sąvokos apmąstymas galėtų įgyti prasmingų sąlyčio taškų meniniame kontekste. IT srityje interakcija priklausoma nuo fundamentalaus keliasdešimties metų apibrėžimo, o meno plotmėje tai turėtų įgyti naujas, aktualias reikšmes. D. Lopesas užsimena apie interaktyvių muzikos kūrinių ontologiją žaidimų pagrindu. Iš tiesų interakcija žaidimų kontekste (nebūtinai vaizdo žaidimų) turi daug glaudesnį ryšį su interaktyvumu muzikoje nei IT sritimi. Muzikos menui ar-

timesnės ir socialinės interakcijos apraiškos (*exchange*, *competition*, *conflict*, *cooperation*, *accommodation* – tokie santykiškumo tipai gali būti eksploatuojami ir muzikos kūrinio struktūroje). Interakcijos cikliškumas (*listen*, *process*, *answer*) būtų panašesnis į žmonių pokalbį nei klausimo ir atsakymo principu fragmentišką, vienas kitam skirtų pavienių užduočių atlikimą.

Muzikoje, kaip ir žaidime, galioja taisyklės, kurios būtinos dualiai ontologinei struktūrai išlaikyti, o tai yra viena esminių interakcijos charakteristikų. Interaktyvus menas apima galimybę kurti struktūros kintamumą, t. y. kiekvieną kartą eksploatuojant meno kūrinį ar pateikiant jo egzempliorius, versijos bus skirtingos kaip unikali istorija, kurią kaskart pasakojant išryškinamos vis kitos detalės, ir taip atsiranda unikalūs jos pasakojimo variantai. Pasak D. Lopeso, viena svarbiausių interaktyvaus meno sąlygų yra duali kūrinio ontologinė struktūra, susidedanti iš kūriniui priklausančių savybių (nekintamųjų) ir kūrinio egzemplioriams priklausančių savybių (kintamųjų). Nekintamos kūriniui priklausančios struktūros savybės sudaro bendrą kiekvieno egzemplioriaus pagrindą, o kintamos savybės priklauso nuo „vartotojo" (žiūrovo, klausytojo, atlikėjo etc.) ir kiekvieną kartą pasireiškia kitaip (Lopes 2001: 68). Dvigubos ontologinės struktūros pavyzdys galėtų būti džiazo standartai, kurie dažniausiai turi nekintamus elementus (standarto tema ir forma) ir kintamus (subjektyviai interpretuojamas improvizacinis temos vystymas). Klausytojas, atlikėjas, žiūrovas ar bet kuris kitas interakcijos narys (ne stebėtojas) tampa meninio proceso ne tik priėmėju, bet ir davėju ar net bendrakūrėju, suteikiančiu unikalų indėlį (informaciją ar gestą), reikalingą kūriniui eksploatuoti.

Dauguma meno tyrėjų ir filosofų interaktyvių meno kūrinių apibrėžimus formuoja panašiai, išryškina daug pateikimo (*multiple display*) variantų turinčius kūrinius, kurių kiekvienas variantas priklauso nuo vartotojo (*user*). D. Lopesas teigia, kad „meno kūrinys yra interaktyvus tik tuo atveju, jei jis nurodo, kad jo vartotojų veiksmai padeda sukurti jo vaizdą (*display*)" (Lopes 2010: 36). Berysas Gautas (1958) nurodo, kad „kūrinys yra interaktyvus tik tuo atveju, jei jis leidžia, kad jo auditorijos veiksmai iš dalies nulemtų jo atvejus ir jų ypatybes" (Gaut 2010: 143).

Filosofė Katherine Thomson-Jones kontrargumentuoja, kad „nurodant tam tikrus veiksmus, kaip nustatyta ir leidžiama, šie dažnai cituojami apibrėžimai apriboja kūrinių, kurie turėtų arba neturėtų būti laikomi kandidatais į interaktyvaus meno kategoriją, rūšis" (Jones 2019, sk. 4.1). Kita vertus, interaktyvus procesas meniniame kontekste vyksta nebūtinai tarp kūrinio (atlikėjo) ir klausytojo / žiūrovo. Natūraliai kyla klausimas, ar interaktyvus procesas, vykstantis tarp atlikėjo ir kūrinio (neįtraukiant į procesą klausytojo), gali būti laikomas interaktyviu menu? Mano manymu, interakcija meniniame procese vyksta arba yra galima tarp kiekvieno iš šių narių: kompozitoriaus-kūrinio-atlikėjo-ins-

trumento-klausytojo. Reikia atsižvelgti į tokius niuansus, kai interaktyviuose kūriniuose audiencija ir vartotojas gali būti tas pats arba du atskiri nariai. Jeigu įtrauktume elektroniką ir ją kontroliuojančias priemones tiek kūrinio, tiek instrumento pavidalais, gautume platų priemonių spektrą, keičiantį nusistovėjusią interakcijos sampratą. Vartotojas gali būti ne tik žiūrovas, bet ir patys atlikėjai (sąveikaudami su elektronika) ar kompozitorius, veikiantys interakcijos procese ir taip įprasminantys termino apibrėžimą (mainai tarp dviejų ar daugiau narių).

Aptarus interakcijos narių formacijas vertėtų atsižvelgti į dar problemiškesnį aspektą apibrėžiant terminą, t. y. interakcijos pobūdį, laipsniavimą ir vertinimo kriterijus. Kai kurie D. Lopeso vartojami interakcijos stiprumo žymėjimai pernelyg abstraktūs, kad nusakytų subtilias interakcijos veikimo savybes, pavyzdžiui, „subtilios variacijos tarp kūrinio variantų“ yra subjektyviai identifikuojamas apibrėžimas, kurį sunku pasitelkti kaip kriterijų. Arba „įdomus / neįdomus interakcijos procesas“, stipriai / silpnai interaktyvūs kūriniai: „[S]tipriai interaktyviuose meno kūriniuose publika keičia kūrinio struktūrines savybes, o silpnai interaktyviuose meno kūriniuose auditorija keičia struktūrų pasiekiamumą arba tai, kokia tvarka jos pasiekiamos“ (Lopes 2001: 68).

Pagal D. Lopeso apibrėžimą, stiprią interakciją sąlygoja vartotojo turima prieiga formuoti struktūrines savybes, t. y. bet kokias vidines ar reprezentacines savybes, kurias jis suvokia kaip būtinas estetiniam įsitraukimui, o ne tik pasirinkti jos sekos variantus. Norint įvertinti interakcijos pobūdį ar laipsnį, būtina atsižvelgti į kontekstą, kuriame interakcija vyksta. Užuot hierarchiškai suskirsčius interakciją (stipri ar silpna, aktyvi ar pasyvi, įdomi ar nuobodi etc.), lengviau būtų nusakyti jos bruožus, interakcijos komponentus, kurie kontekste aiškiai apibrėžtų specifinį interakcijos procesą kiekvienam meno kūriniui ir jo vartotojui.

Komunikaciniai procesai

Kompozitoriaus-kūrinio-atlikėjo-instrumento-klausytojo grandinėje kiekvienas narys turi savo funkciją ir savus interakcijos metodus. Trys šių narių yra gyvi, jie priima komunikacinius sprendimus, kiti du yra objektai, tačiau vienas jų, instrumentas, gali būti suvokiamas kaip interakcijos dalyvis, nes komunikaciniame procese jis gali būti ir gavėjas, ir davėjas. Kompozicija negali tapti aktyvia ir savarankiška interakcijos nare, nes yra nekintamas (kol kiti interakcijos nariai jos nepakeičia) objektas, veikiantis kaip laidininkas, arba interakcijos objektas, į kurį projektuojama kitų interakcijos narių sąveika. Nors pagrindiniai muzikos atlikimo akte dalyvaujantys nariai dažniausiai yra **atlikėjas** ir **klausytojas**, ne mažiau svarbi ir kitokio pobūdžio interakcija – **kompozitoriaus** ir **atlikė-**

jo santykis. Šie nariai komunikuoja per muzikos kompoziciją kaip objektą (interakcijos išteklių), kuriam pritaikomi bendradarbiavimo (interakcijos) metu priimti sprendimai. Pavyzdžiui, kompozitorius, turėdamas tam tikrus lūkesčius, konsultuojasi su atlikėju ir, išbandydamas numatytus garso išgavimo metodus, susiduria su keblumais arba, atvirkščiai, nustemba dėl geresnio, nei tikėtasi, rezultato ir pagal jį formuoja kūrinio medžiagą. Tokio pobūdžio interakcija išeina už kūrinio atlikimo ribų ir, skirtingai nei kūrybinis procesas, gali būti ir neinteraktyvi.

Kompozicija vietoj interakcijos laidininko tampa interakcijos nare, kai atlikėjas siekia įvaldyti joje glūdinčią medžiagą. Šiuo atveju vyksta trinarė interakcija tarp **atlikėjo**, **instrumento** ir **kompozicijos** (arba atlikėjo ir instrumento interakcija telkiantis į kompoziciją). Tradiciniu būdu užrašytame kūrinyje išryškėja svarbus interakcijai aspektas – kuo geriau atlikėjas pažįsta kūrinį, tuo mažiau interakcijos galimybių jame lieka, nes atlikimo procesas vis geriau kontroliuojamas. Kai instrumento valdymo kontrolė didėja, perteikiant kūrinio medžiagą interakcija proporcingai mažėja, kūrinys tampa vis labiau fiksuotas, o jo atlikimo modeliai beveik nesiskiria. Reikėtų atkreipti dėmesį, kad čia kalbama apie interakciją, kuri smarkiai keičia kūrinio muzikinę medžiagą arba jos išdėstymą laike, skirtingai nei subtilūs interpretaciniai fiksuotos (nekintamos) muzikinės medžiagos niuansai (pvz., frazavimas, tempas, dinamika ir kt.).

Daugumos tradiciniu būdu užrašytų kūrinių, pavyzdžiui, klasicizmo epochos sonatų, negalime laikyti interaktyviais kūriniais, nes juose nėra nustatytų kintamųjų sąlygų (taisyklių), kurios sukurtų dvigubos ontologijos struktūrą. Žvelgiant iš kompozitoriaus ir atlikėjo perspektyvos, tarp jųdviejų nėra bendradarbiavimo, nes kompozitorius iškeliavęs anapilin, o jo kūrinio, palikto it eksponato, tarsi nevalia keisti, nebent šalia nusifotografuoti. Žiūrint iš **atlikėjo** ir **kompozicijos** perspektyvos, interakcijos taip pat beveik nebūna, nes viskas parašyta konkrečių ritminių, intonacinių, dinaminių parametrų simboliais, koncentruojamasi į perfekcionistiškai perteiktą partiją, didžiausias interakcijos laipsnis tokiame kūrinyje gali būti interpretacinės detalės kaip artikuliacijos, pulso kismas arba interakcija su akustine erdve. Vien teksto interpretavimas, kuriame nėra kintamųjų, šiuo atveju neleidžia to vadinti interaktyviu kūriniu, nebent pasirodymo metu nutinka nenumatytų įvykių, priverčiančių atlikėją keisti interpretacijos ar pasirodymo maršrutą, pvz., apalpstama scenoje ar nutrūksta styga. Tačiau tokia interakcija nėra užkoduota kūrinyje. Interakcija tarp klausytojo ir **atlikėjo-instrumento-kūrinio** taip pat neegzistuoja, nes klausytojas komunikacijos cikle neįneša jokio indėlio, išskyrus dūsavimą arba saldainių popieriukų čeženimą, ir niekaip kitaip nedaro įtakos muzikos eigai (nekeičia muzikinės medžiagos ar jos išdėstymo). Tokių kūrinių prasmė – realizuoti nekintamas struktūrines sąlygas. Kaip jau minėta, interakcijos intensyvumas mažėja sulig tam tikro proceso

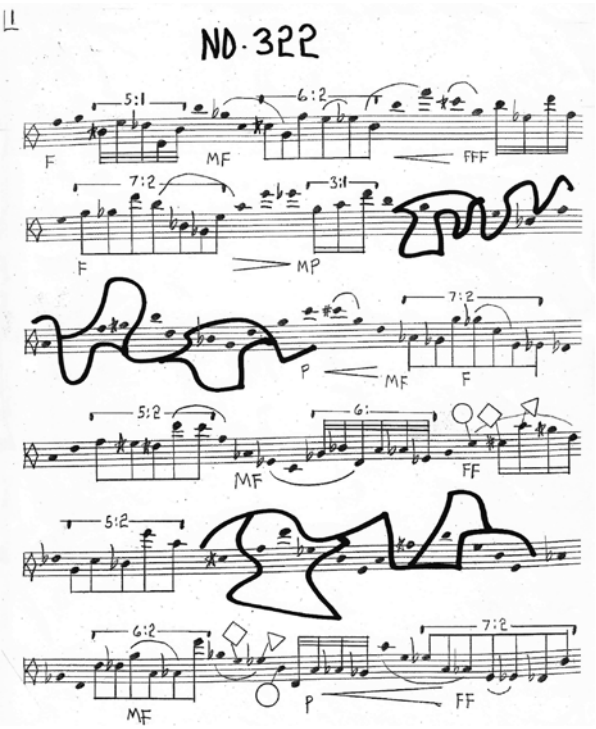
(kūrinio) įvaldymu, tobulumo siekimu, o tai yra vienas esminių klasikinės muzikos atlikimo bruožų.

Meno kūrinys gali būti laikomas interaktyviu tik tada, jei du grandinės nariai gali paveikti kūrinio eigą savo indėliu, kuris turi būti susijęs su kūriniu ir jo struktūra. Taip atsiranda duali kūrinio ontologija, kurios pirma paralelė yra fundamentali kūrinio struktūros dalis, o antra paralelė (kintamoji kūrinio struktūros dalis) priklauso nuo gyvai priimamų sprendimų.

Vienas iš interakcijos pavyzdžių akustinėje muzikoje – kolektyvinė komponuota improvizacija. Kompozitorius, multiinstrumentalistas Anthony Braxtonas per ilgą savo kūrybos kelią nuolat tyrinėjo muzikos notacijos sistemas, taip pat plėtojo interakcijos galimybes per komponuotos improvizacijos principą, akustinių ansamblių, o vėliau gyvos elektronikos ir garso programavimo kontekstą. Jo muzika, kaip pats sako, yra *creative music*, jis suteikia improvizuojantiems instrumentalistams laisvę interpretuoti muzikinę medžiagą tam tikruose struktūriniuose rėmuose pagal nustatytas, bet kintamas taisykles. A. Braxtonas savo kūryboje skatina atlikėjų tarpininkavimą įgyvendinant muzikines idėjas. Jo kūrinių serija „Ghost Trance Music" buvo įkvėpta ritualinio rato arba vaiduoklių šokių, per kuriuos Amerikos autochtonų bendruomenės mezgė ryšį su savo protėviais. Kiekvienas šios serijos kūrinys prasideda pirmine melodija, kuri atliekama *tutti*, vėliau atlikėjai renkasi individualiai naviguodami kūrinio struktūroje pagal kompozitoriaus suteiktas taisykles.

A. Braxtono Kompozicija Nr. 322 (žr. 1 pav.) turi keletą esminių interaktyvių elementų:

- Notacijoje yra viena melodinė linija visam ansambliui, joje ritmas išrašytas tiksliai, o tonai daugumoje vietų tikslūs, tačiau esama ir alteracijos galimybių, kurias gali plėtoti atlikėjas.
- Penklinėje užrašytas natas pakeičia medžiagos atžvilgiu laisvi epizodai, turintys dvi galimybes: interpretuoti arba užrašytas vienodos vertės natų serijas, kurioms galima pritaikyti individualias garso, jo išsidėstymo laike charakteristikas, arba ant natų nupaišytą grafinės notacijos motyvą. Kiekvienas ansamblio narys gali pasirinkti savo muzikos vystymo būdą.
- Portalai yra tam tikrose vietose pasikartojantys trys ženklai, kurie žymi portalo pradžią ar pabaigą: apskritimas reiškia improvizaciją, trikampis nukreipia į pridėtinę trio medžiagą – atskirus epizodus, pateiktus kartu su kūriniu, o kvadratas leidžia įterpti bet kokią kitą kompoziciją iš kompozitoriaus kūrybos. Šie veiksmai gali būti pasirenkami individualiai, tačiau bendra kūrinio eiga nuolat stebima, kad išėjimo iš portalo metu ansamblis sugrįžtų į bendrą kūrinio medžiagą.



1 pav. Anthony Braxtono Kompozicijos No. 322 pirmas puslapis

Kiekvienam ansamblio nariui renkantis individualų, bet tuose pačiuose rėmuose besiskleidžiantį muzikinės medžiagos vystymą, atsiranda kūrinio kaip įvairialypio organizmo efektas su savarankiškais ir tarpusavyje komunikuojančiais nariais. Šie aspektai suteikia galimybių įvairovę kūriniui, kai pradžia fiksuota, vystytis unikaliai.

Pažvelkime į muzikos performansą kaip pavyzdį, kuriame tas pats asmuo yra ir kūrėjas, ir atlikėjas, ir kūrinys bei instrumentas (o klausytojai savaime esame mes visi, kad ir kuriai grandinės daliai save priskirtume).

Simonas Nekrošius – savadarbių elektroakustinių instrumentų kūrėjas, garso ir performanso menininkas. Jo pasirodymai yra puikus interaktyvaus meno ir komponuotos improvizacijos pavyzdys, net jei komponuota dalis fiksuota ne popieriuje, o atlikėjo galvoje. Šio menininko pasirodymuose akivaizdus tampa ir garsinės, ir vaizdinės dramaturgijos faktas – nuoseklus destruktyvumas, kurio procesualumas priklauso nuo daugybės kintamųjų. Ir nors performanso forma lieka tokia pati, garso dizainas ir muzikos architektūra kaskart smarkiai skiriasi. Menininkas kiekvieną kartą pasiruošia tam tikrą setą instrumentų ir priemonių ir visa tai naudoja – tai būna jo atspirties taškas. Vėliau vyksta menininko „integravimasis“ į instrumentą. Tačiau kadangi menininkas yra per

2 pav. Simono Nekrošiaus interaktyvus performansas, įvykęs 2022 m. erdvėje *sodas 2123* (nuotraukos autorius Anton Turkov)

didelis, kad būtų „prarytas“ ir „suvirškintas“, instrumentas ima irti į atskiras krintančias, lūžtančias, kliūvančias, užsikabinančias, įsijungiančias ir išsijungiančias dalis – pavienius šipulius, skambančius unikaliu tembru. Kiekvienas nutikimas ne tik matomas, ardymo procesas yra ir amplifikuojamas (2 pav.).

S. Nekrošius į klausimą apie interakciją savo kūryboje atsako taip:

> Iš garso objektų konstruotojo perspektyvos interaktyvumas labiausiai siejasi su objektų kūrimo procesu, situacijų tyrinėjimu, ryšio tarp kūrėjo ir materijos užmezgimu. Tam tikros medžiagos ar technologijos pasirinkimas atliepia kūrinio funkciją bei jo pritaikomumą. Garsinis bei vizualinis interaktyvumas yra neatsiejamas kiekvieno pasirodymo niuansas, mat dažnai pasirodymai ir tam tikri pasirinkimai yra netikėti ne tik žiūrovui, bet ir pačiam atlikėjui.
>
> Pasirodymų struktūra paprastai būna gan abstrakti, išankstinio scenarijaus nebūnu apgalvojęs, tačiau svarbus yra objektų pasirinkimas bei instaliavimas erdvėje, kuris dažnai padiktuoja tam tikrą eigą, tačiau pats vyksmas kuriasi gan spontaniškai. Stengiuosi išvengti pradžios išgyvenimo, visgi tai nėra apibrėžtos trukmės aktas, viskas priklauso nuo eigos ir susiklosčiusių aplinkybių.

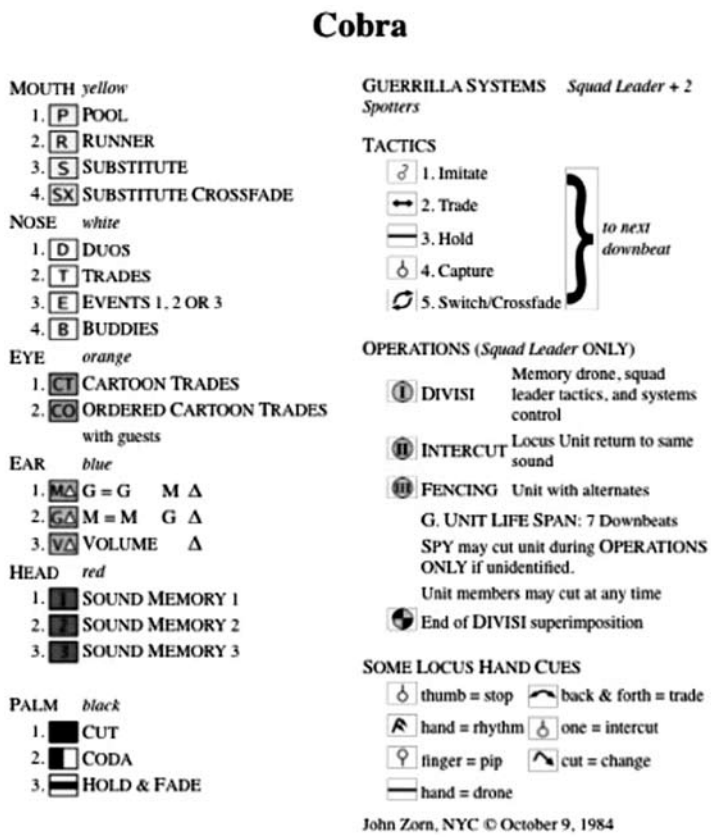
> Mane domina atsitiktinumo faktorius komponuojant garsyną. Tuo tarpu fizinis judesys yra vienas pagrindinių faktorių kuriant instrumentinę muziką ir gan paveiki garso generacijos priemonė, gebanti suskambinti instrumentus netipinėmis muzikavimo manieromis. (Iš straipsnio autoriaus pokalbio su Simonu Nekrošiumi, 2022 10 31)

Šiuo atveju galime matyti, kad vienas asmuo įkūnija keturis interakcijos dalyvius (kompozitorių, atlikėją, instrumentą ir kūrinį), kuriuos klausytojas mato viename amplua. Pasirodymo scenarijus, kuris labiau galimas nei numatomas, yra fundamentalioji struktūros dalis, o atlikėjo gestas formuoja antrąją struktūros paralelę.

Technologijų pasitelkimas interaktyviam kūrybiniam procesui atsispindi Vykinto Baltako kūrinyje „Sandwriting" (2008) dviem elektriniams klavišiniams instrumentams ir gyvai elektronikai. Interakcija atsiskleidžia per kintančią struktūrą, kuri, priklausomai nuo atlikėjų indėlio, unikaliai susiformuoja atlikimo metu.

> Kiekvieno klavišinių partija sudaryta iš apytiksliai 20 muzikinių fragmentų, kuriuose kiekvieną kartą išryškinami specifiniai pradinės medžiagos aspektai, sukurdami tarsi nuolatinę tos pačios medžiagos variacijų grandinę. Fragmentų eilės tvarka nėra fiksuota. Kompiuteris čia atlieka esminį vaidmenį – atsižvelgiant į pianisto interpretaciją, skambantis rezultatas adaptuojamas, išryškinant atlikimo tendencijas, pvz., pridedant ar pašalinant tam tikrus garsus, keičiant harmoniją, tembrą ir pan. Kompiuteris taip pat klauso ir kontroliuoja bendrą skambesį ir tolesniam etapui parenka muzikaliai logišką fragmentą. Tokį garso transformacijos procesą aš vadinu morfavimo principu (dažnai naudojamu kompiuterinėje grafikoje). O sukurtą struktūrą – modaline forma, nes ji nėra fiksuota ir kiekvieną kartą gali būti vis kitokia. Šios kompozicijos atlikimas sukuria naujus iššūkius muzikantui, nes pianistas yra ne vien atlikėjas, jis tampa aktyviu formos kūrimo dalyviu. Savo atlikimu, per artikuliaciją, dinamiką, garsų atakas, jis tiesiogiai veikia muzikos audinį, tembrą bei viso kūrinio formą. (Baltakas 2018)

Grįžtant prie muzikos kūrinio kaip žaidimo struktūros reikia paminėti kompozitoriaus Johno Zorno kūrinį „Cobra" (1984), kuriame žaidimo interakcija pritaikoma muzikinio kūrinio medžiagai vystyti. Kūrinio atlikimo specifika užfiksuota keliuose instrukcijų puslapiuose, kuriuos kompozitorius, norėdamas išlaikyti žodine, tarp muzikantų perduodama tradicija, atsisakė publikuoti. Kūrinys skirtas laisvos sudėties improvizuojančiam ansambliui ir dirigentui (pasakotojui), kuris atlikimo metu rodo sutartinius ženklus (3 pav.), o jais vadovaudamiesi ir laikydamiesi žaidimo taisyklių (kurios gali keistis bet kurio atlikėjo iniciatyva) atlikėjai naviguoja per muzikinę medžiagą. „Cobra" suteikia žaidėjui tam tikrus apribojimus, tačiau išlaiko labai lanksčias ribas, priklausomai nuo atlikėjų intelektinių ir instrumento valdymo galimybių. Bet koks garsynas žaidimo kontekste yra validus ir leidžiamas. Kūrinys trunka tol, kol žaidėjams patinka.



3 pav. Kompozitoriaus Johno Zorno kūrinio *Cobra* atlikimo nuorodos ir ženklų reikšmės

Interaktyvus kūrinys turi galimybių ir apribojimų, bet kartu jis yra terpė, atverianti begalę interaktyvaus proceso perspektyvų, kintamųjų, kuriuos sunku apskaičiuoti, nes nėra baigtinio jų skaičiaus. Duali kūrinio ontologija yra būtina ir svarbiausia interaktyvaus meno sąlyga, eksploatuojama bent dviejų grandinės narių. Žinant fundamentaliąją ir kintamąją kūrinio versijas, galima apytiksliai nustatyti kūrinio įvairovės (arba kintamųjų) apimtį ir kiek, veikiant interakcijai, kūrinys gali nukrypti nuo numatyto maršruto skirtinguose egzemplioriuose. Tačiau tai tik viena versija – makromastelis. Mikromasteliui – kaip kūrinio struktūrai – didžiausią įtaką daro interakcijos intensyvumas, galintis būti matuojamas pagal interakcijos narių reagavimo greitį ir kokybę, kurią nulemia interakcijos ciklų (*listen*, *process*, *answer*) konstruktyvumas kitų ciklų atžvilgiu – daugiau susijusių ciklų suteikia galimybę kontekstualiam naratyvui, kuriame esantis ciklas formuoja būsimo ciklo kryptį, plėtotis.

Kaip teigia D. Lopesas, „tai, kad kurdami ir vertindami meną sąveikaujame su kompiuteriais, vargu ar stebina, kai suprantame, kad meną kurti ir vertinti visada yra interaktyvi veikla. Jei interaktyvumo priskyrimas abejotinas, tai ne todėl, kad kompiuterinis menas nėra interaktyvus, o todėl, kad beveik bet kuris meno kūrimo ar patyrimo procesas interaktyvus. (Interaktyvumo sąvoka yra gera kandidatė į ažiotažą vien todėl, kad jos ribos tokios išsklaidytos.) Taigi, jei kuri nors interaktyvumo sąvoka verta rimto dėmesio, ji turi būti labiau patobulinta nei įprasta sąveikos samprata“ (Lopes 2001: 70).

Išvados

Akivaizdu, interakcija muzikos mene yra gan reliatyvus procesas, įgaunantis skirtingus bruožus, priklausomai nuo konteksto. Vis dėlto IT teikiamos galimybės meno automatiškai nepaverčia interaktyviu – muzikos kontekste *actio* tampa kompleksiška garso išraiška, o tai yra daugiau nei atlikti užduotį. Vietoj to siūlytina atsižvelgti į pagrindinius individualaus kūrinio komponentus (sąlygas), nusakančius interakcijos tipą ir intensyvumo laipsnį, nepriklausomai nuo pasirenkamų metodų, naudojamų technologijų, instrumentuotės ar žanro: dualios ontologijos struktūros funkcionavimas, (dviejų ar daugiau) interakcijos narių aktyvaus indėlio sąveikos principas, kuris veikia kūrinyje, ir santykis tarp kontroliuojamų ir nenuspėjamų kūrinio eigos aspektų.

Interakcijos sąvoką pirmiausia reikia suvokti kaip nepriklausomą nuo informacinių technologijų konteksto ir lygiuotis į žaidybinės arba socialinės interakcijos struktūros bruožus ir apraiškas, artimesnes menams. Būtina plėsti primityvų požiūrį, grindžiamą atlikėjo ir žiūrovo interakcijos atvejais, puoselėti ir tobulinti interakcijos procesus menuose, kad tai taptų estetiniu interaktyvaus meno komponentu. Tokiomis aplinkybėmis, kai kūrybiniame ar atlikimo procese dalyvauja daug narių, kintamųjų ir skaitmeninės technologijos, nelengva nustatyti konkretų interakcijos spektro laipsniavimą, tačiau, žinant aptartus kriterijus ir bruožus, galima lengviau identifikuoti interaktyvių procesų gausą ir objektyviau vertinti interaktyvaus meno kūrinio vertę.

Įteikta 2022 11 07
Priimta 2022 12 28

LITERATŪRA
Baltakas, V. *Sandwriting for 2 keyboards and computer*, 2018. Prieiga per internetą: <http://www.baltakas.net/work/sandwriting> [žiūrėta 2022 11 15].
Berys, G. *A Philosophy of Cinematic Art.* Cambridge University Press, 2010.
Boros, J. Composing a Viable (if Transitory) Self. *Perspectives of New Music*, 1994, Vol. 32, No. 1.
Brackett, J. Some Notes on John Zorn's Cobra. *American music*. Board of Trustees of the University of Illinois, 2010, Spring.
Frome, J. *The Ontology of Interactivity.* The Philosophy of Computer Games Conference, Oslo, 2009.
Lopes, D. M. The Ontology of Interactive Art. *Journal of Aesthetic Education*, 2001, 35 (4), p. 65–81.
Lopes, D. M. *A Philosophy of Computer Art*. London / New York: Routledge, 2010.
Thomson-Jones, K. *The Philosophy of Digital Art.* Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2019. Prieiga per internetą: <https://plato.stanford.edu/entries/digital-art/> [žiūrėta 2022 11 04].

Processes of interaction

SUMMARY. The diverse communicative processes prevailing in the discourse of the contemporary music ecosystem force us to actualise and rethink the motives, structure and combinations of its different members (participants) of interaction. The article "Processes of interaction", the key thematic axes of which are interpreted in the author's art doctoral research "Interactive electronic system: expanding the possibilities of the flute", reviews the perspectives of the art of interactive music, the spectrum of manifestations of interaction, deepening into its type (method), gradation and criteria to evaluate the interaction process as more or less successful. When rethinking the intensity scale of interaction, the aspect of relativity of essential components (members) of musical art is also touched upon: the chain of composer-work-performer-instrument-listener and its various communication and interaction points, which, in the case of interactive art, are highlighted through the dual ontology of the work. The concept of interaction in art is still more intertwined with the possibilities provided by information technology, neglecting expressions of, for example, acoustic interaction. This raises the issue of using the concept of interaction as a label in the community of artists: what conditions are necessary to perceive an artwork/object as interactive? Definition of the interactive work as a dual ontological structure by philosopher Prof. Dominic Lopes (1964) is used for theoretical access on this topic. This is not a comprehensive, ontological study of interactive art, but, hopefully, it sets the stage for further discussion and future work on this topic.

KEYWORDS:
interaction,
Dominic Lopes,
communicative processes,
dual ontology,
art appreciation.

ISSN 2351-4744

Raminta NAUJANYTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Muzikinių gestų reikšmių ribos ir naujų prasmių kūrimas gyvojoje elektroninėje muzikoje: netaktilinių instrumentų atvejis

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjamas gestų veikimas elektroninėje muzikoje, kai muzikai kurti naudojami netaktiliniai gestais valdomi instrumentai. Pirmiausia analizuojama gesto sąvoka ir jos funkcijų suvokimas. Žmogaus ir kompiuterio sąveikos kontekste pagrindiniu garso kūrimo įrankiu tampa gestai ir jų junginiai. Gyvosios elektroninės muzikos kūrimo procesuose gestas nėra siejamas su konkrečiomis reikšmėmis, jos dirbtinai sukuriamos apsiribojant ir eliminuojant dalį muzikinio gesto teikiamos informacijos. Įvardijus bendrus gesto atpažinimo modelius muzikoje, daromos prielaidos, kokios gestų priskyrimo strategijos būtų aiškiai suvokiamos netaktiliniais instrumentais grojantiems atlikėjams. Remiantis įvairių muzikinių praktikų pavyzdžiais, numatomos pagrindinės muzikinio gesto ypatybės, kurios gali būti taikytinos ir gyvojoje elektroninėje muzikoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
gestai, gestais valdomi netaktiliniai instrumentai, priskyrimo strategijos, žmogaus ir kompiuterio sąveika, gyvoji elektroninė muzika.

Įvadas

XX a. antroje pusėje sukurti nauji elektroninių garsų generavimo būdai ir kompiuterinės muzikos sistemos praplėtė kompozitorių ir atlikėjų muzikos tembrų ir artikuliacijos pasirinkimo galimybes, turėjo įtakos naujų muzikos stilių formavimuisi. Buvo ieškomos naujos garso parametrų kontrolės priemonės, kuriami skaitmeniniai muzikos instrumentai, kurie dažniausiai naudojami eksperimentinėje muzikoje ar performatyviuose pasirodymuose. „Skaitmeniniai muzikos instrumentai nėra priklausomi nuo fizinių suvaržymų, su kuriais susiduria akustiniai atitikmenys, pavyzdžiui, vamzdžių, membranų, stygų ir kt. Šis faktas suteikia didžiulę garso kūrimo galimybių įvairovę, tačiau, kita vertus, reikia sukurti naujų instrumentų projektavimo ir atlikimo strategijas, kad būtų užtikrintas toks pat kaip akustinių instrumentų valdymo subtilumas“ (Wanderley 2001: 1).

Dalis elektroninės muzikos instrumentų kuriami imituojant akustinius instrumentus, tačiau ieškoma naujų garso valdymo būdų – kuriami įrenginiai, kurių veikimo principas grindžiamas netaktiliniais gestais valdomais muzikavimo būdais, pavyzdžiui, *Theremin*, *mi.mu gloves*, *Genki ring*, *Leap motion* ir kiti vienetiniai prototipai. Tokio tipo muzikos instrumentai dažniausiai fiksuoja rankų, plaštakų ir pirštų judesius, kurie garso redagavimo programose virsta kintančiais skaitmeniniais duomenimis (MIDI[1], OSC[2]), o šie – pasirinktu garso valdymo parametru. „Gestais valdomų sąsajų [įrenginių – *aut. past.*] koncepcija – kai kūno judesiams atpažinti naudojami vienas ar keli jutikliai, įgalinantys pagrindinę sąveiką su instrumentu" (Bjørn 2017: 324). Nagrinėjant jutiklinius gestais valdomus elektroninius muzikos įrenginius, sąveikaujančius tarp žmogaus ir kompiuterio, svarbiausias momentas yra gesto ir elektroninio garso parametrų santykis. Kompozitorius šiuo atveju tampa atsakingas ne tik už muzikinę kūrinio dalį, bet ir už gestų sistemų programavimą garso redagavimo aplinkose.

Zubinas Kanga nurodo: „Nors gestas visada buvo esminė muzikos sudedamoji dalis, muzikinio gesto tyrimas, ypač pažodžiui interpretuojant jį kaip kūno gestą ir judesį, reikšminga tyrimų sritimi tapo tik pastaruoju dešimtmečiu" (Kanga 2016: 375). Šiame straipsnyje aiškinamasi, kokie interaktyvios muzikos atlikimo metu taikomi gestai kuria aiškias, bendrai suvokiamas reikšmes, o kurie priimami kaip techniniai, atlikėjams neįprasti, nauji judesiai. Natūraliai kyla klausimų:

- Ar netaktiliniais muzikos instrumentais valdomi gestai gali būti organiški ir natūraliai priimtini įprastą muzikinį išsilavinimą turintiems atlikėjams, ar reikalingas specialus pasirengimas?
- Ar grojant interaktyviais muzikos instrumentais galima kurti naujas gestų reikšmes, kurios nėra būdingos akustinių instrumentų atlikimo praktikoje?
- Ar neribotos skaitmeninių garso parametrų valdymo galimybės programuojant muzikinius gestus turi daugiau pranašumų ar trūkumų?

Ieškant atsakymų į šiuos klausimus, pirmiausia įvardijamos pagrindinės gestų funkcijos ir bendrai suvokiamos jų reikšmės muzikoje.

1 MIDI – muzikos instrumentų skaitmeninė sąsaja, technologinis standartas, leidžiantis elektroniniams muzikos instrumentams bendrauti tarpusavyje ir su kompiuteriais, https://www.britannica.com/art/MIDI-music-technology.

2 OSC (angl. *Open Sound Control*) – duomenų perdavimo kodavimas, skirtas pranešimams perduoti tarp programų ir aparatinės įrangos realiuoju laiku, https://ccrma.stanford.edu/groups/osc/index.html.

Bendrosios muzikinių gestų funkcijos ir reikšmės

Prieš pradedant analizuoti gestų reikšmes ir funkcijas būtų tikslinga nurodyti terminų *gestas* ir *judesys* skirtumus. „Muzikos tyrimuose kūno judėjimas dažnai siejamas su gesto sąvoka. Priežastis ta, kad dauguma muzikinių užsiėmimų (atlikimas, dirigavimas, šokiai) apima kūno judesius, kurie sukelia prasmes, todėl šie judesiai vadinami gestais" (Jensenius ir kt. 2010: 28). Nagrinėjant gestų reikšmes muzikoje, dažnai vartojamas terminas *muzikinis gestas*, kuriuo pabrėžiama, kad analizuojami gestai yra susiję tik su muzikos atlikimu. Apibrėždami muzikinį gestą judesio atžvilgiu, Lemanas ir Godøy (2010: 6) išskiria „su kūnu ir su garsu susijusius gestus, tačiau teigia, kad terminas *muzikinis gestas* reiškia daug daugiau nei funkcinis judesys" (Froneman 2018: 102). Galima daryti prielaidą, kad toliau, kalbant apie grojimo metu atliekamus judesius, labiau vartotina formuluotė *gestas*, jis suteikia informaciją apie garso ir judesio sąsajos sukeliamą jausmą ar perduoda atlikėjo kuriamą muzikinę idėją. „Už muzikologijos ribų ir dabartiniuose apibrėžimuose gestai laikomi kūno judesiais, kurie naudojami norint mintį ar jausmą perteikti išraiškingai" (Windsor 2011: 50). Toliau straipsnyje *muzikinio gesto*, *gesto* ir kartais *judesio* sąvokos vartojamos kaip sinonimai. Svarbu paminėti, kad didžiausias dėmesys skiriamas rankų gestams. „Bet koks kūno judesys gali būti laikomas išraiška su galimybe komunikuoti, tačiau dažniausiai kalbėdami apie žmogaus gestą turime galvoje rankų judesius" (Trevarthen, Delafield-Butt, Schögler 2011: 13).

Skirstant gestus į kategorijas pagal jų funkcionalumą ir tam tikrų reikšmių kūrimą, svarbu pastebėti, kad gestas kaip vienas veiksmas muzikiniame procese neįmanomas – jis dažniausiai veikia kaip kelių aiškiau suvokiamų ir nepastebimų judesių junginys. Siekiant išnagrinėti atskiras gestų reikšmes, jie tarsi ištraukiami iš muzikinio pasakojimo – analizuojant atsiribojama nuo kūrinio naratyvo. „Kai gestai apibrėžiami kaip dirbtiniai simboliai ir yra lyginami su žodžiais, sakoma, kad jie įgauna prasmę iš „konteksto", kuriame jie atliekami, tačiau bet kokios išraiškos kontekstas bendroje situacijoje nėra statinis ar objektyvus" (ibid.). Vertinant pagrindines gesto funkcijas gyvojoje elektroninėje muzikoje netaktilinių jutiklinių instrumentų atžvilgiu, atsiribojama nuo konkrečių kūrinių atvejų bei jų kontekstų ir gilinamasi į bendrąsias muzikinių gestų klasifikacijas.

Jeigu gestą vertintume tik iš atlikėjo perspektyvos, būtų galima pritarti, kad gestų tiesioginė paskirtis apsiriboja garso parametrų valdymu, pavyzdžiui, „<...> galima kalbėti apie garsą skleidžiančius gestus, garsą modifikuojančius gestus, garsą lydinčius gestus, garsinius (angl. *sonic*) gestus, grojimo gestus ir panašiai" (Jensenius ir kt. 2010: 38). „Judesiai arba susiję su kokiu nors akustiniu parametru, arba ne: tokias sąsajas galima nustatyti empiriškai ir nebūtina remtis kognityvine psichologija ar filosofija" (Windsor

2011: 47). Šiuo požiūriu eliminuojami pasąmoningi muzikantų mikrojudesiai, kuriantys papildomas suvokimo vertes klausytojui. Muzikinio gesto prasmė, suvokiama tik iš garsą kuriančio atlikėjo pusės, netenka dalies informacijos, kurią koncerto metu priima ir interpretuoja žiūrovas.

Kaip teigia Elaine King ir Jane Ginsborg, „atlikėjų gestai gali būti naudojami muzikinei išraiškai perteikti, garsui generuoti, techniniams judesiams grojant ar dainuojant palengvinti, atlikimo laiko aspektams reguliuoti ir muzikiniams bei socialiniams ženklams teikti kitiems atlikėjams ir žiūrovams" (King, Ginsborg 2011: 177). Ne tik atpažįstamos generatyviosios gesto reikšmės, bet ir išskiriamos papildomos komunikacinę ir sociokultūrinę vertę kuriančios funkcijos.

Dar vienas panašus būdas, kaip galima skirstyti gestų funkcionalumą:

- garsą sukeliantys (angl. *sound-producing*) gestai (atsakingi už skambančią natą);
- komunikaciniai gestai (skirti bendrauti su kitais);
- garsą palengvinantys gestai (palengvinantys atlikimą, nors ir nekuriantys garso), pvz., instrumentalistas, grodamas tyliai, vokalizuoja garsą arba grodamas linguoja;
- garsui akompanuojantys gestai (atliekami atsakant į garsą) (Dahl ir kt. 2010: 63), pvz., galvos linkčiojimas į taktą.

Šiuo atveju kalbama ne apie laiko valdymą ir pabrėžiama ne muzikinės išraiškos perteikimo funkcija, tik išskiriami garsui akompanuojantys gestai. Nors skirtumas tarp garsą palengvinančių gestų ir gestų, akompanuojančių garsui, stebėtinai mažas, galima teigti, kad abu gestų tipai padeda įsijausti į muzikos kūrinį, kai atlikėjas siekia įtaigumo arba naudoja šiuos gestus neapgalvotai. Neretai klasikinės muzikos atlikėjai, pavyzdžiui, pianistai, svyruoja kūnu įvairiomis kryptimis, tarsi pastiprindami kūrinio dinaminius pokyčius. Kitu atveju, tarkime, džiazo muzikoje, atlikėjas, norėdamas būti tikslus, trepsi koja ar galva linkčioja į taktą, spręsdamas poliritmiškas kūrinio vietas. Abiem atvejais tai susiję su siekiu kokybiškai atlikti ir perteikti muziką klausytojui. „Kai kurie gestai nėra nei komunikaciniai, nei tiesiogiai susiję su garso kūrimu. Nepaisant to, šie gestai gali atlikti garsą palengvinančią funkciją ta prasme, kad jie padeda gaminti ar keisti garsą. Gali būti sunku atskirti garsą palengvinančių gestų unikalų indėlį, nes jie yra panašūs ir jungia garsą sukeliančius ir komunikacinius gestus" (ibid.: 87).

Analizuodami konkrečiai vokalistų judesius, tyrėjai teigia, kad rankų gestikuliavimas dainavimo metu atlieka mimetinę funkciją – veiksmų sekomis iliustruoja balsu perteikiamą žinią ir tai gali atrodyti kaip dainai akompanuojančios muzikos instrumentų melodijos ar net pakeisti pačią melodiją (Trevarthen, Delafield-Butt, Schögler 2011: 12). Tačiau, remiantis anksčiau minėtais klasifikavimo būdais, mimetinė gesto funkcija

galėtų būti gretinama su akompanuojančia, palengvinančia ar laiko aspektams reguliuoti skirtomis funkcijomis.

Analizuojant skirtingas muzikinių gestų tipologijas, dažnu atveju minimas komunikacinis funkcionalumas, kuris dėl bendrų fizinių ir psichologinių patirčių žmonėms padeda panašiai interpretuoti ir atpažinti kuriamo gesto reikšmes. „Gestas, kaip daugiau ar mažiau įmantrus ritualo ir technikos derinimas, leidžia bendruomenei pasidalyti nustatytais įsitikinimais, svajonėmis ir prisiminimais" (Trevarthen, Delafield-Butt, Schögler 2011: 14). Galima teigti, kad gestai, naudojami kaip komunikacijos įrankiai, yra skirti atlikėjo emocijoms, vidiniams vaizdiniams ir kultūrinei patirčiai perteikti, o nuo klausytojo suvokimo, kuris dažnai veikia pagal bendruosius modelius, priklauso, kaip jis priima, identifikuoja ir įvertina atlikėjo siunčiamus „signalus". Komunikacinė funkcija iškyla ir tada, kai bendrauja du ar daugiau atlikėjų, kai jų gestai veikia kaip neverbalinė kalba, padedanti pasiekti kokybiškesnį meninį rezultatą. Muzikantai turi sutelkti dėmesį į kitų kartu grojančių atlikėjų gestus, kad būtų užtikrintas darnus bendro ansamblio muzikavimo rezultatas (Schiavio, Høffding 2015: 2). Muzikinio gesto komunikacinė funkcija aprėpia daugybę reikšmių ir dalis garsą sukeliančių gestų gali būti laikomi bendravimo dalimi – galima įvardyti ir generatyviosios komunikacijos reikšmę, kai gestas sąveikauja tarp kompiuterio ir žmogaus grojant interaktyviais instrumentais. Netaktilinių instrumentų atveju, kai nėra tiesioginės garso atramos spaudžiant klavišą, suvirpinant stygą ar kitą objektą, girdimi garso parametrų pokyčiai atlikėjui suteikia informaciją apie veiksmų, gestų kuriamas reikšmes, kurias jis gali subtiliai keisti, tobulinti, reaguodamas į situaciją realiuoju laiku.

Aptarus keleto šaltinių informaciją ir sujungus pasikartojančius gestų apibūdinimus, išryškinamos pagrindinės muzikinio gesto funkcijos:

1. **Garso kūrimo funkcija**. Kai gestas atlieka tiesioginį vaidmenį tarp instrumento ir atlikėjo ar padeda perteikti artikuliacijos, tempo, tembro ir kitas muzikos elementų savybes.
2. **Garsą papildanti ir palengvinanti funkcija**. Kai gestas savaime nekuria garso, tik pastiprina ar imituoja jo reikšmes.
3. **Komunikacinė funkcija**. Komunikacija gali būti suvokiama keliais aspektais:
   - atlikėjo ir klausytojo komunikacija;
   - muzikantų tarpusavio komunikacija;
   - atlikėjo gesto ir garso santykio komunikacija;
   - sociokultūrinė komunikacija, padedanti panašiai interpretuoti ir atpažinti kuriamo gesto reikšmes, būdingas tam tikram stiliui ar kultūrai.

Išvardytos muzikinių gestų paskirtys ir funkcijos nėra galutinės ir gali būti pildomos. Apžvelgus įvairius muzikinių gestų apibūdinimus galima daryti išvadą, jog gestai ar jų junginiai yra sudėtiniai procesai, kurių reikšmes galima vertinti pagal kontekstą, kuriame jie atliekami; pagal tai, kiek apgalvotai ir sąmoningai muzikantas kontroliuoja gestus atlikdamas kūrinį, ir pagal tai, kaip gestų junginius atpažįsta ir priima klausytojas. „Muzikinis gestas įkūnija žmogaus išraiškingumą. Tai tarsi numanomas bendravimo lygis, kuriame muzikinė frazė reiškia gestą. Tokiu būdu gestas tampa raktu į muzikinės prasmės supratimą“ (Kühl 2011: 123). Vien mechaniškas judesio ir garso sąveikos suvokimas atlikimo metu neįmanomas, nes tuo pačiu metu matoma ir girdima emocinė gestinė-garsinė išraiška sujungia visas gestų funkcijas. Gestų junginiai, atliekami vienu metu, susiniveliuoja, tad jų redukavimas, skirstymas į tam tikras grupes yra labiau teorinis.

Nors grįžtama prie minties, kad muzikinio gesto reikšmės yra susijusios, identifikuojant konkrečius pavienius muzikinius judesius juos galima skirstyti ne tik pagal funkcijas, bet ir pagal reikšmių svarbą. „Gestai taip pat gali būti struktūruojami ir suvokiami hierarchiškai, nes didesnius gestus gali sudaryti mažesni gestai. Muzikinio kūrinio frazė ar melodinė linija yra kaip pavyzdys, kad gestų junginys gali būti suvokiamas kaip vienas didelis gestas, tačiau ne dabarties laiku, o tik po įvykių sekos“ (Hatten 2017: 95). Robertas S. Hattenas daro prielaidą, kad gesto reikšmės suvokimas klausytoją veikia ne iš karto, o vėluodamas. Sunku įvertinti trukmę, per kiek laiko gesto ir garso sąveika gali būti atpažinta ir identifikuota, nes kiekvieno kūrinio ir jo atlikimo atvejis gali būti vertinamas skirtingai. Atsižvelgus į asmenines empirines patirtis galima teigti, kad *garsą kuriantys gestai* suvokiami greičiau nei *garsą papildantys* ar *komunikaciniai gestai*. Elenos Esteban Munoz teiginys, kad „gestai ruošia muzikines išraiškos priemones arba su jomis sutampa – atliekami tuo pačiu metu“ (cit. iš Froneman 2018: 102), pagrindžia skirtingo laiko suvokimo aspektą. Minėta Hatteno idėja skirstyti gestus į didesnius ir mažesnius gali būti panaudota įvardytoms funkcijoms klasifikuoti:

- ***mažesniais gestais*** galėtų būti laikomi realiuoju laiku aiškiai suvokiami ir tiesiogiai su garsu susiję gestai (garsą sukeliantys, modifikuojantys ar palengvinantys);
- ***didesniais gestais*** galima laikyti papildomas vertes kuriančias gestų funkcijas (komunikaciniai gestai, garsą papildantys ar palengvinantys gestai ir jų junginiai); laiko atžvilgiu jie pasiekia klausytoją vėliau.

Kad argumentuotume laiko pojūčio ir gesto suvokimo santykį, reikėtų atlikti atskirą išsamų tyrimą. Įvertinus sudėtingą gesto trukmės supratimą, darosi aišku, kad lengviau suvokiamos dabarties momentu skambančių muzikinių gestų reikšmės, kurios tiesiogiai kuria arba modifikuoja įvairius garso parametrus. Mažiau tiesiogiai valdoma *komunikacinė* (atlikėjo ir klausytojo; atlikėjų) ar *sociokultūrinė-komunikacinė* paskirtys suvokiamos

stebint muzikinį vyksmą. Todėl galima sakyti, kad dabarties momentu beveik nekontroliuojamos gesto funkcijos veikia kartu su kuriančiomis, kurios šiuo atveju gali būti laikomos pagrindinėmis ir labiausiai analizuojamomis kompoziciniu atžvilgiu. Siekiant įvardyti konkrečias gestų reikšmes, kurios padėtų kurti žmogaus ir kompiuterio sąveika paremtą interaktyvią, netaktiliniais instrumentais atliekamą muziką, daugiausia dėmesio skiriama *mažesnių gestų* grupei, atitinkančiai garsą kuriančio gesto funkciją. „Žvelgiant iš žmogaus ir kompiuterio sąveikos perspektyvos, gesto terminas buvo priimtas kaip apibūdinantis kūno sąveiką su kompiuterinėmis sistemomis“ (Jensenius 2017: 453). Tuomet visos anksčiau įvardytos funkcijos gali būti priimtinos ir suprogramuotos apgalvotai. Toliau straipsnyje atsiribojama nuo tiesioginio gesto funkcijų aiškinimo ir nagrinėjama, kaip gestai ir jų junginiai koreliuoja su garso parametrų valdymu gyvosios elektroninės muzikos kūrimo procesuose.

Netaktilinių muzikos instrumentų skaitmeninio garso raiškos principai ir gesto reikšmių taikymo pavyzdžiai

Muzikoje įvairūs valdikliai, tarp jų – gestais valdomi netaktiliniai muzikos instrumentai, pasižymi bendra savybe: jie patys negeneruoja garso. „Gestais valdomi įrenginiai apdoroja fizinio atlikimo elementus, kad judesys būtų paverstas muzikiniais arba valdymo duomenimis. Tam yra įvairių tipų jutiklių, kurie gali būti nešiojami ant atlikėjo rankos ar kūno arba naudojant išorinį stebėjimą, pvz., kameras, infraraudonųjų spindulių jutiklius arba komponentus, registruojančius žmogaus kūno elektros srovę“ (Bjørn 2017: 15).

Žmogaus ir kompiuterio sąveikos srities įrenginių kūrimo procesas paremtas projektavimu tiksliniams vartotojams, šiuo atveju – interaktyvios muzikos kūrėjams ir atlikėjams. Gesto duomenys, perduodami skaičiais, savaime nekuria jokių reikšmių, jie įgalinami programinėje aplinkoje ir priskiriami (angl. *mapping*) tam tikrai garsinei užduočiai vykdyti. Tokiu atveju įrenginio veikimo strategija ir garsų priskyrimo veiksmas gali būti laikomi kompoziciniu įrankiu. Kūrinio idėjos įgyvendinimo dalimi tampa ir elektroninio muzikos instrumento programavimo / priskyrimo planavimas. „Smuiko styga yra valdymo mechanizmo ir garso kūrimo dalis. Kadangi jie neatsiejami vienas nuo kito, ryšiai tarp jų tampa sudėtingi, subtilūs ir nulemti fizinių dėsnių. Elektroninių ir kompiuterinių instrumentų padėtis kardinaliai skiriasi. Prietaisas paprastai yra nuo garso šaltinio atskirtas įrenginys. Tai reiškia, kad tarp jų turi būti nustatytas santykis“ (Hunt, Wanderley, Paradis 2017: 40).

Žmogaus judesių impulsai programinėje aplinkoje virsta skaičiais, o šie kaip kintantys duomenys priskiriami pasirinktam parametrui kontroliuoti. „Terminas *priskyrimas*

reiškia, kad atlikėjo gestų jutikliniai duomenys verčiami į parametrų reikšmes, kurias priima elektroniniame instrumente naudojamas sintezės mechanizmas. Idealiu atveju šiame procese atlikėjo intencija (atitinkamai gesto energija) paverčiama į tinkamą muzikinę patirtį“ (Grill 2008: 43). Gyvojoje elektroninėje muzikoje didelė dalis įrenginių kuriami įvairių jutiklių pagrindu ir ne visi jų yra netaktiliniai, nors gestas išlieka itin svarbia kūrybinio proceso dalimi. Kiekvienu individualiu atveju galima kurti skirtingas gestų duomenų priskyrimo schemas, bet pagrindinės jungtys išlieka tos pačios. Remiantis keliuose tyrimuose (Young, Lexter 2003: 1; Arfib ir kt. 2002: 2; Grill 2008: 44; Wanderley 2001: 4) vaizduojamomis schemomis, kaip gestas transformuojasi į garsą, pateikiama autorinė priskyrimų proceso grandinė (1 pav.):

1 pav. Gestų duomenų priskyrimo schema. Aut. Raminta Naujanytė

Schemoje vaizduojamas vyksmas neapibrėžia gestų impulsų skaičiaus. Būdingi gestai (tarkime, rankos pakėlimas į viršų) gali būti naudojami kelių garso parametrų priskyrimui ir atvirkščiai – vienu garso parametru galima kontroliuoti kelių gestų junginius. Žmogaus ir kompiuterio sąveikos procese galima taikyti apmokytą dirbtinio intelekto sistemą[3] (angl. *machine learning*). Šiuo atveju gestų junginiai neveikia realiuoju laiku. Mašininio mokymosi programą išmokius atpažinti gestų junginius, galima kurti papildomus garsinius įvykius, kurie veikia pavėluotai ir nėra tiesiogiai atpažįstami. Kiekvienu atveju gesto duomenys gali būti panaudoti skirtingai – priskyrimo būdų yra tiek daug, kad konkrečių garso parametrų ar efektų taikymo analizė netenka prasmės.

Įsivertinus, kad programinis-priskyrimo procesas yra daugialypis, grįžtama prie gestų veiksmų modelių vertinimo. Siekiama nustatyti bendrus principus ir atsakyti į klausimą, kokie gestai ir jų junginiai dažniausiai naudojami muzikos raiškoje ir kuria tą pačią reikšmę?

3 Apmokyta dirbtinio intelekto sistema (angl. *machine learning*) lietuviškai dar vadinama mašininiu mokymusi arba kompiuterio mokymusi. „Panašiai kaip žmogaus smegenys įgyja žinių ir supratimo, mašininis mokymasis priklauso nuo įvesties, pvz., mokymo duomenų ar žinių grafikų, kad suprastų subjektus, sritis ir ryšius tarp jų. Apibrėžus subjektus, galima pradėti gilųjį mokymąsi. <...> Pagrindinis mašininio mokymosi siekis – leisti kompiuteriams mokytis savarankiškai be žmogaus įsikišimo ar pagalbos ir atitinkamai pritaikyti veiksmus“ (Selig 2022).

Tirdamas šokėjų gestus[4] Rudolfas Labanas skirsto kūną į dalis pagal judėjimo *pastangas* (angl. *effort*). Autorius siūlo išskirti keturis pastangų veiksnius:

a) srautas: susijęs su judėjimo valdymo laipsniu;

b) erdvė: susijusi su judėjimo erdvėje trajektorija;

c) sunkis: susijęs su judėjimo pasipriešinimu gravitacijai;

d) laikas: susijęs su judėjimo trukme. (Souza, Freire 2018: 120)

Taikant tokį skirstymą išryškėja gesto savybės, kurias galima identifikuoti – gesto judėjimo trukmė, rankų judesio amplitudės plotis ir pokyčiai erdvėje, gesto intensyvumas. Kiekvienas veiksnys gali būti matuojamas atskirai. Atskiriant individualaus gesto savybes galima lengviau vertinti, kokie garso elementai veiktų su atskirais gestiniais veiksmais. Toliau autorius pateikia dažnai naudojamų gestų impulsų apibrėžimus ir juos suklasifikuoja pagal tris pastangų faktorius (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Aštuoni pagrindiniai pastangų veiksmai (Souza, Freire 2018: 121)

Veiksmas	**Erdvės faktorius**	**Sunkio faktorius**	**Laiko faktorius**
Smūgis	Kryptingas (tiesioginis)	Stiprus	Staigus
Potėpis	Kryptingas (tiesioginis)	Lengvas	Staigus
Paspaudimas	Kryptingas (tiesioginis)	Stiprus	Užlaikytas
Slinkimas	Kryptingas (tiesioginis)	Lengvas	Užlaikytas
Kirtis	Netiesus (netiesioginis)	Stiprus	Staigus
Sprigtas	Netiesus (netiesioginis)	Lengvas	Staigus
Gręžimas / sukimas	Netiesus (netiesioginis)	Stiprus	Užlaikytas
Skleidimas	Netiesus (netiesioginis)	Lengvas	Užlaikytas

Pateikiami konkretūs veiksmų – gestų atvejai interpretuojami per erdvės, sunkio ir laiko faktorius. Remiantis Rudolfo Lemano siūlomu skirstymu anksčiau minėtame gesto ir garso priskyrimo procese nustatomi trys parametrai, kuriuos valdant gesto reikšmės panaudojimas gali būti kur kas tikslesnis ir subtilesnis. Pagrindiniai pastangų veiksmai ne visuomet atpažįstami muzikos atlikimo procesuose, bet analizės principas padeda išskaidyti vieno gesto duomenis. Muzikinio gesto veiksmai gali būti unikalūs kiekvienos interaktyvios sistemos kūrimo atveju, nors gesto junginio analizavimas matuojant erdvę, sunkį ir laiką itin naudingas.

4 Labano veiksmų analizė (LMA) – metodas ir kalba, skirta visoms žmogaus judėjimo atmainoms aprašyti, vizualizuoti, interpretuoti ir dokumentuoti. Taip pat žinomas kaip Labano / Bartenieffo judėjimo analizė, taiko daugiadisciplinį metodą, apimantį anatomijos, kineziologijos, psichologijos, labanotacijos ir daugelio kitų sričių indėlį, https://labaninstitute.org/about/laban-movement-analysis/.

Tyrėjos, klasifikuodamos gestus pagal stilių, išskiria *semaforinių* (arba simbolinių) gestų grupę (Karam, Schraefel 2005: 6). „Jiems būdinga tiksli gesto veiksmo forma ir aiški kuriama reikšmė. Pavyzdžiui, lengvai suprantami veiksmai, tokie kaip braukimas, žnybimas, sukimas, naudojami daugelyje išmaniųjų telefonų ir planšetinių kompiuterių" (Kooiker 2014: 12). Lengvai atpažįstami gestų modeliai gali padėti atlikėjams greičiau įsisavinti gestų junginių sekas, o tai mokymosi procese sutaupytų laiko. Žvelgiant iš klausytojo perspektyvos, naujai priimama informacija – kūrinys lengviau suprantamas, kai interaktyvaus instrumento veikimo strategija atitinka bendruosius gestikuliavimo modelius muzikoje.

Tęsiant muzikinio gesto ir garso sąveikos analizę toliau nagrinėjama, kaip muzikinių gestų reikšmių modeliai stereotipiškai vertinami atliekant bet kurio žanro muziką. „Galima pastebėti, kad ir muzikantai, ir nemuzikantai dažnai daro gestus neliesdami jokių instrumentų. Tokį „grojimą ore" galima vertinti kaip suvokimo ir muzikos įsivaizdavimo išraišką, o tiriant šių gestų ir garso santykius galima lengviau suprasti, kaip gestai struktūrizuoja mūsų muzikinę patirtį" (Godøy, Haga ir Jensenius 2005: 256). Rolfo Inge'ės Godøy'aus, Egilio Hagos ir Alexanderio Refsumo Jenseniuso tyrime nagrinėjami atvejai atkartoja įprastų akustinių instrumentų grojimo būdus. Pavyzdžiui, skambinimas fortepijonu, kai ore netaktiliniu būdu iliustruojamos jausminės išraiškos ir garso išgavimo techninės savybės. Tyrėjai vartoja sąvoką *motormimetinis eskizas*; tai garsą sukeliančių gestų apytikslis imitavimas vizualizuojant atlikimo savybes iš atminties. „Motormimetinis eskizas gali būti ir pradedančiųjų, ir profesionalų veikla, generuojanti gana apytikslius, tačiau, mūsų nuomone, reikšmingus muzikos objektų vaizdinius" (ibid.: 258). Muzikos objektais galima laikyti gestų junginius, kurie šiuo atveju, nors ir atliekami neidentiškai, gali turėti konkrečią garsinę reikšmę. Tiriami skirtingos muzikinės patirties atvejai – žmonės, kurie visai neturėjo muzikavimo praktikos, retai praktikuojantys, dažnai muzikuojantys ir profesionalūs pianistai. Dalyvaujantys asmenys turėjo klausyti fortepijoninių muzikos kūrinių atkarpų, atskleidžiančių skirtingas grojimo technikas, ir atkartoti, imituoti girdimos muzikos atlikimą „įsivaizduojamu fortepijonu". Tyrime analizuojami „bendrieji judesių ir garso reikšmių atitikimai, aukščio, atakos, dinamikos ir artikuliacijos atitikimai, tikintis, kad šie duomenys turėtų būti naudingi vertinant skirtingus grojimo „ore" patirties lygius" (ibid.: 264).

Kaip ir buvo galima tikėtis, tikslesni judesiai būdingi profesionaliems muzikantams, tačiau kai kuriuos gestus lengvai atkartojo ir patirties stokojantys dalyviai. Tarkime, vertinant garso pradžios sinchroniškumą ir garso išraiškos tikslumą (pavyzdžiui, lėtai, greitai, ramiai, audringai) nustatyta, kad muzikinė patirtis neturi reikšmės, gestai atkartoti gana tiksliai. Toliau buvo vertinama, kaip tiksliai dalyviai dėliojo rankas įsivaizduojamo-

je klaviatūroje registrų ir erdvės atžvilgiu. Mąstant, kad žemi garsai yra kairiau, o aukšti – dešiniau, imituoti garso aukščius įsivaizduojamoje klaviatūroje pavyko daugiau mažiau visiems, tačiau suvokti, kur erdvėje yra „padėta“ klaviatūra, buvo nelengva ir praktikos turintiems tiriamiems asmenims – erdvinis objektų pojūtis buvo sunkiai nusakomas. Garso ataką ore žymintys judesiai erdvėje yra sunkiai pakartojami, kai nėra tiesioginio žmogaus kontakto su fiziniu kūnu ar konkrečiu objektu. Prieita prie išvados, kad ryškių akcentų ir dinamikos gestų bei realaus grojimo atitikimai pakartojami lengvai, tačiau groti „nata į natą“ ir perteikti artikuliaciją buvo sunku patirties neturintiems dalyviams (ibid.: 264–265).

Šis tyrimas leidžia suprasti netaktilinių gestų junginių trūkumus, taikomus mimetinio pobūdžio atlikimo praktikoje. Paaiškėja, kad erdvės pojūčio atliekant mimetinius gestus tiksliai apibrėžti neįmanoma. Tačiau registrų paskirstymą erdvėje galima modeliuoti ir naudoti įvardijant kairės ir dešinės pusės modelį, tarkime, jei interaktyvioje muzikoje atkartojamas fortepijoninės klaviatūros prototipas. Nustatyta, kad garso atakos ir dinamikos išraiška yra lengvai koordinuojama, tačiau norint panaudoti subtilesnius netaktilinius, motormimetinius gestus, būtinas atitinkamas pasiruošimas ar akustinio instrumento valdymo įgūdžiai. Siekiant įvardyti konkretesnes gestų kombinacijas, kurios galbūt tiks atliekant interaktyvią muziką, toliau nagrinėjamas muzikinių gestų taikymas vokalinės muzikos mokymosi kontekste.

Balso lavinimo pamokose taikomos gestų reikšmės dažniausiai traktuojamos kaip pagalbinės, siekiant efektyvesnio mokymosi rezultato, tačiau jos „svarbios ir išreiškiant emocijas“ (Liao, Davidson 2007: 2). Nagrinėjant Mei-Ying Liao ir Jane'ės W. Davidson tyrimą atskleidžiamos specifinės rankų gestų ypatybės. Tyrime dalyvavę ekspertai nustatė ir priskyrė gestus atliekamo muzikinio veiksmo elementams (žr. 2 lentelę).

2 lentelė. Gestų ir balso ryšys (Liao, Davidson 2007: 11)

Gestas ir judesys	**Balso ypatybės**
Plaštakos aukščio lygis	Garso aukščio lygis
Rankos judėjimo kryptis	Melodinis kontūras ir emocinė būsena
Judesių apimtis, dydis	Dinamikos lygiai
Delnų atstumas ir judesio sunkis	Garso kokybė ir spalva
Judesio tęstinumas	Artikuliacija

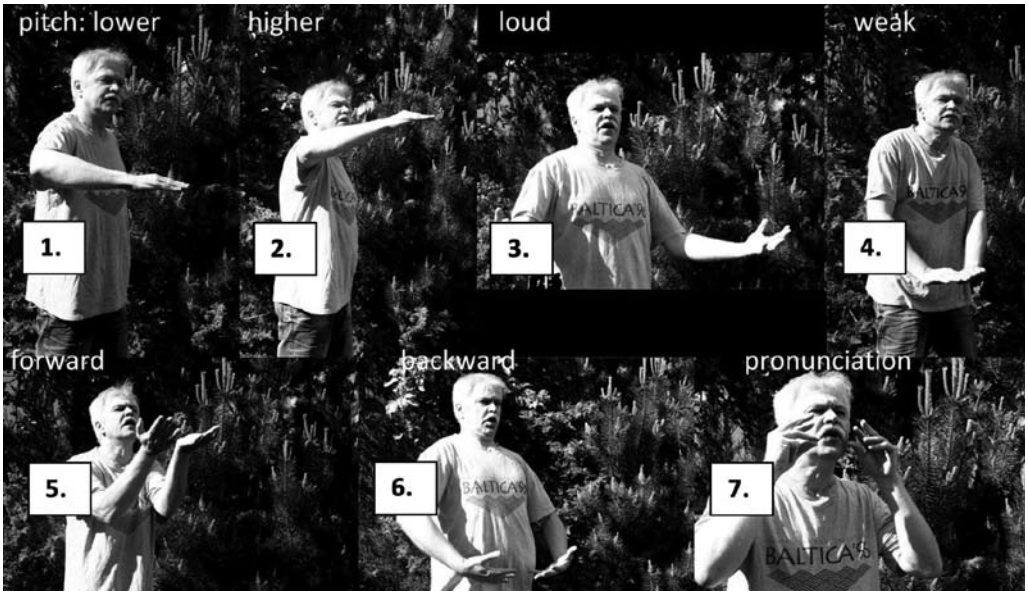
Ši tyrimo dalis atskleidžia labai svarbius gesto ir garso ryšius: nusakomi konkretūs muzikos elementų parametrai, kurie sąveikauja su tam tikromis muzikinių gestų savybėmis. Taip pat reikia paminėti, kad išanalizavus tyrimo dalyvių atliekamus vokalinius pratimus įvyko ir pokalbis. Galiausiai prieita prie išvadų:

1. *Rankų lygis vaizduoja garso aukštį.* Pavyzdžiui, rankų pakėlimas virš galvos skirtas aukštoms natoms; atlikdami žemas natas dalyviai pasilenkia į priekį, kad rankomis galėtų paliesti kojų pirštus.
2. *Rankos judėjimo kryptis vaizduoja melodinį kontūrą ir emocinę būseną.* Pavyzdžiui, rankų leidimas žemyn simbolizuoja liūdesį, o kylančios rankos išreiškia laimės emociją.
3. *Judesio dydis vaizduoja skirtingus dinamikos lygius.* Pavyzdžiui, kad balsas būtų stipresnis, skiriamas didesnis judesys; mažesnis judesys tinka švelnesniam balsui.
4. *Atstumas tarp delnų ir rankų vaizduoja balso tembro formavimo ypatumus.* Pavyzdžiui, suglaustos rankos reiškia siauro garso formavimą, o platus balsas siejamas su išskleistomis rankomis ir delnais.
5. *Judesio sunkis vaizduoja garso spalvą.* Pavyzdžiui, sunkus gestas skirtas tamsaus, plataus garso formavimui, o lengvas judesys nusako šviesų garso skambėjimą.
6. *Judesio tęstinumas pažymi artikuliacijos niuansus*. Pavyzdžiui, nenutrūkstamas ir sklandus gestas reiškia *legato* melodinį judėjimą; nutrūkstantys gestai – *staccato* (Liao, Davidson 2007: 12).

Galima konkretizuoti kai kurias gestų savybes ir įvardyti jų atpažįstamumą. Rankos, keliamos aukštyn, sudaro įspūdį, kad melodija kyla į viršų, nepaisydama atstumų tarp garsų. Taip pat gesto greitis koreliuoja su melodijos kilimo į viršų tempu. Jeigu atlikėjas, dainuodamas lėtai į viršų kylančią melodiją, staiga rankas nuleistų žemyn – vaizdas su garsu disonuotų. Panaši situacija ir su emocijų vaizdavimu: į viršų kylančios rankos imituoja pakilią, džiaugsmingą nuotaiką, tad dainuojant linksmą, energingą melodiją žemyn nuleidžiamos rankos nesisieja su muzikine medžiaga. Analogiškai yra analizuojant dinamikos, tembro, garso spalvos ir artikuliacijos niuansų pavyzdžius. Šios įžvalgos gali būti naudingos tobulinant atlikėjų įtaigumą ir scenos judesio komunikacines klaidas. Liao ir Davidson tyrime aptartos gestų ypatybės pasitvirtina, kai elgiamasi priešingai – jei nurodytos gesto savybės kelia abejonių, muzikuojant ir gestikuliuojant pasidaro aišku, kad garso ir gesto santykių modeliai yra gana vienodi ir bendrai būdingi įvairios muzikos atlikėjams.

Rytis Ambrazevičius kalba apie muzikinių gestų savybių skirtumus dėl situacijų, kuriose jie yra eksploatuojami. „Savaime suprantama, kad mokant grupę [dainuoti] gestai

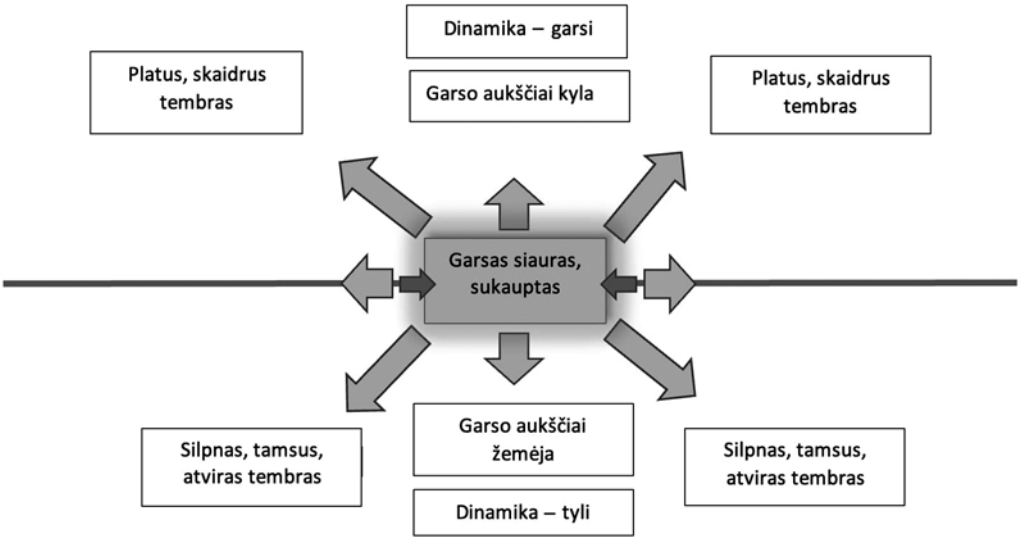
dažniausiai tampa labiau išreikšti, kad kuo efektyviau veiktų visai grupei. Koncertinėje situacijoje <...> gestai būna mažiau išreikšti. Jie padeda valdyti bendrą atlikimo srautą tik tuo atveju, jei kažkas vyksta netinkamai arba yra nepriimtina“ (Ambrazevičius 2020: 16). Autorius priduria, kad daugelis jo praktikoje taikomų gestų yra nesąmoningi arba pusiau sąmoningi ir tik remdamasis savistaba jis atrado keletą savo tipiškų gestų (2 pav.).



2 pav. Tipiški Ryčio Ambrazevičiaus muzikavimui taikomi gestai (Ambrazevičius 2020: 17)

Galima pastebėti, kad kai kurios anksčiau nagrinėtos Liao ir Davidson gestų reikšmės koreliuoja su R. Ambrazevičiaus pateiktais pavyzdžiais. Pirmasis paveikslėlyje pavaizduotas gestas reiškia garso aukščio žemėjimą; antrasis – aukštėjimą; trečiasis, kuriame vaizduojamas platus, sunkus judesys, reiškia garsų dainavimo būdą; ketvirtasis gestas reiškia silpno, tylaus garso skleidimą; penktasis vaizduoja balso sklidimą į tolį; šeštame paveikslėlyje rodomas gilus balso formavimas; o paskutinėje nuotraukoje matome gestą, kuris reikalauja raiškesnės atlikėjo dikcijos. Taigi sąmoningai suplanuoti ir intuityvūs muzikiniai gestai turi labai aiškias bendras reikšmes.

Apžvelgus tyrimus, pateikiamas variantas, kaip gali būti struktūruojamos būdingos gestų reikšmės pagal muzikos elementų savybes, tiksliau, kokius garso elementus numato tam tikros gestų raiškos kryptys (3 pav.).



3 pav. Muzikinio gesto krypčių įtaka garsui. Aut. Raminta Naujanytė

Stačiakampis simbolizuoja atlikėjo kūno centrą (du pirštai žemiau bambos), o rodyklės nusako garso sklidimo kryptį. Stačiakampį kertanti linija vaizduoja menamą atskirtį tarp tylių, silpnesnių, žemesnių garsų ir aukščiau pateikiamų – plačių, skaidrių, garsių muzikos elementų.

Nustačius tam tikras tendencijas svarbu paminėti, kad tai tik bendri garso gestikuliavimo bruožai, kurie sudėlioja tam tikrą logiką. Kuriant ir atliekant gestais valdomą interaktyviais instrumentais perteikiamą muziką, šios gairės palengvina užduotį, kaip teisingai suplanuoti gestų sekas, kai veiksmai gali būti įprasminami ir natūraliai priimtini atlikėjui. Svarbu atkreipti dėmesį į reikšmių tendencijas, kurias žmogus suvokia ir interpretuoja nedirbtinai.

Apibendrinimas

Netaktiliniais instrumentais atliekamoje gyvojoje elektroninėje muzikoje dominuoja generatyvi, garsą kurianti gesto funkcija. Kadangi pagrindinis netaktilinių instrumentų veikimo principas pagrįstas garso parametrų valdymo ir gesto sintezės sąveikavimu, techniniai (garsą kuriantys) muzikiniai gestai labiausiai patraukia klausytojų dėmesį, nors tuo pačiu metu ir kuria papildomas prasmes. Roberto S. Hatteno aiškinimu, svarbi atlikto gesto suvokimo trukmė, todėl dalis funkcijų klausytoją veikia vėluodamos.

Nepaisant to, kuriasi naujos muzikinio gesto reikšmės: įprasta garsinė komunikacija tarp akustiniu instrumentu grojančio atlikėjo ir garso formavimo (išgavimo) gesto įgauna naują dimensiją. Gesto ir garso santykius nustato ne instrumento techninės savybės, o kompozitoriaus ir / ar atlikėjo kurta gestų veiksmų strategija. Žmogaus ir kompiuterio sąveikos procese, kai nėra liečiamas joks objektas – styga, klavišas ar panašiai, gestas tampa svarbiausiu garso atpažinimo įrankiu. Todėl detalus gestų veiksmų išaiškinimas vertinant erdvės, sunkio ir laiko faktorius, įvertinant bendrus veikimo modelius leidžia tiksliau apskaičiuoti gestų impulsų duomenų priskyrimo vertes.

Egzistuoja nusistovėjusios gestų junginių reikšmės, kurių modeliai gali būti atpažįstami atliekant įvairaus žanro muziką. Kadangi gesto priskyrimas prie tam tikro garso parametro nėra ribojamas, svarbu iš anksto numatyti būsimų judesių ir jų reikšmių planą, kūrybinių sprendimų baigtis. Siekiant įvardyti konkrečias gestų reikšmes, kurios galėtų būti pritaikomos ir naudingos kuriant interaktyvios muzikos grojimo sistemas, remiamasi motormimetinių gestų ir vokalo mokymosi procese taikomų gestų analize. Prieinama prie išvados, kad muzikinių gestų reikšmės turi bendrus bruožus, kurie nusako logiškas gestų kryptis ir veiksmus, tačiau tiksliai nustatyti, kokie konkretūs gestų junginiai būtų tinkami ir nenuginčijamai praktiški, sudėtinga.

Nuo atlikėjo ir kompozitoriaus individualių savybių priklauso gestų reikšmių sąmoningas planavimas. Įsigilinus į muzikinio gesto savybes ir paskirtis, atsiveria galimybė išsamiai pasiruošti ir kokybiškai pateikti muzikos kūrinio įgyvendinimą. Svarbu atkreipti dėmesį, kad, naudojant netaktilinius gestus, atlikėjo erdvės pajautimas ir konkrečių garso atramų nebuvimas kelia sunkumų. Sudėtinga numatyti, kaip tiksliai atlikėjas įvykdys suplanuotą gestų seką ir ar žmogiškų veiksnių nulemti muzikinių gestų skirtumai nesukurs pašalinių įvykių.

Interaktyvioje muzikoje netaktilinių instrumentų atveju gestas gali būti traktuojamas kaip idėjinis pradas, o norint išgauti apgalvotą muzikinę medžiagą pirmiausia reikia nuspręsti tembro, garso aukščio, dinamikos pokyčių ir kitų garso parametrų santykį su atlikėjo gestų kombinacijomis. Kita vertus, šiame straipsnyje pateikta informacija gali pasitarnauti kaip gairės, nukreipiančios į platesnį, gilesnį ir išsamesnį gestų pritaikomumo tyrimą.

Įteikta 2022 12 01
Priimta 2022 12 20

LITERATŪRA

Ambrazevičius, R. Embodiment in the Context of the Transmission of Vocal Tradition. School of Traditional Music, Poland. *Res musica*, 2020, Vol. 12, p. 75–93. Prieiga per internetą: https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2020/11/rm12_2020_75-93_Ambrazevicius.pdf [žiūrėta 2022 12 15].

Arfib, D., Couturier, J. M., Kessous, L., Verfaille, V. Strategies of mapping between gesture data and synthesis model parameters using perceptual spaces. DOI: 10.1017/S1355771802002054. *Organised Sound*, 2002, Vol. 7, No. 2, p. 127–144.

Bjørn, K. *PUSH TURN MOVE – Interface Design in Electronic Music*. Denmark: Bjooks Media, 2017.

Dahl, S., Bevilacqua, Fr., Bresin, R., Clayton, M., Leante, L., Poggi, I., Rasamimanana, N. Gestures in Performance. In R. I. Godøy, M. Leman, *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*, 2010, p. 63–110 (pagal iBook puslapių numeraciją). Mokama prieiga per programėlę: [VitalSource Bookshelf 10.2.0]. vbk://9781135183622 [žiūrėta 2022 12 15].

Froneman, A. 'The sight and sound of fireworks' – embodied interactions within piano performance gestures. DOI: 10.1080/10137548.2017.1418419. *South African Theatre Journal*, 2018, Vol. 31 (1), p. 98–114.

Godøy, R. I., Haga, E., Jensenius, A. R. Playing "Air Instruments": Mimicry of Sound-Producing Gestures by Novices and Experts. In S. Gibet, N. Courty, J. F. Kamp (sud.), *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation*, Berlin: Springer, 2005, p. 256–267.

Grill, T. *Two-dimensional gesture mapping for interactive real-time electronic music instruments*, 2018, p. 12–52. Prieiga per internetą: https://grrrr.org/pub/grill-2008-master-2d_gesture_mapping.pdf [žiūrėta 2022 12 15].

Hatten, R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2017.

Hunt, A., Wanderley, M. M., Paradis, M. The Importance of Parameter Mapping in Electronic Instrument Design. In A. R. Jensenius, M. J. Lyons (sud.), *A NIME Reader. Fifteen Years of Interfaces for Musical Expression*. DOI: 10.1007/978-3-319-47214-0. Springer International Publishing, 2017, p. 27–40.

Young, M., Lexer, S. FFT Analysis as a Creative Tool in Live Performance. In *Proc. of the 6th Int. Conference on Digital Audio Effects* (1–4). London, UK, 2003. Prieiga per internetą: https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1ed17e826751309e6bbcc3d160f898a732f06315 [žiūrėta 2022 12 15].

Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. Musical Gestures, Concepts and Methods in Research. In R. I. Godøy, M. Leman, *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*, 2010, p. 28–62 (pagal iBook puslapių numeraciją). Mokama prieiga per programėlę: [VitalSource Bookshelf 10.2.0]. vbk://9781135183622

Jensenius, A. R. To Gesture or Not? An Analysis of Terminology in NIME Proceedings 2001–2013. In A. R. Jensenius; M. J. Lyons (sud.), *A NIME Reader. Fifteen Years of Interfaces for Musical Expression*. DOI: 10.1007/978-3-319-47214-0. Springer International Publishing, 2017, p. 451–464.

Kanga, Z. Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music. DOI:10.1080/07494467.2016.1258104. *Contemporary Music Review*, 2016, Vol. 35 (4–5), p. 375–378.

Karam, M., Schraefel, M. C. *A Taxonomy of Gestures in Human Computer Interactions.* ACM Transactions on Computer-Human Interactions, 2005, p. 1–45. Prieiga per internetą: https://eprints.soton.ac.uk/261149/1/GestureTaxonomyJuly21.pdf [žiūrėta 2022 12 15].

Kim, G. J. *Human-Computer Interaction Fundamentals and Practice*. 6000 Broken Sound Parkway NW, Suite 300: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2015.

King, E., Ginsborg, J. Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal. In A. Gritten, E. King. (sud.), *New Perspectives on Music and Gesture*. England: Ashgate Publishing Limited & USA: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 177–202.

Kooiker, B. *Gestural Data for Ecpressive Control: A Study in Repetition and Recognition.* Master Thesis, Amsterdam: STEIM. 2014, p. 11–20.

Kühl, O. The Semiotic Gesture. In A. Gritten, E. King. (sud.), *New Perspectives on Music and Gesture*, England: Ashgate Publishing Limited & USA: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 123–130.

Liao, M. Y., Davidson, J. The Use of gesture techniques in children's singing. DOI: 10.1177/0255761407074894. *International Journal of Music Education*, 2007, Vol. 25 (1), p. 82–96.

Schiavio, A., Høffding, S. Playing together without communicating? A pre-reflective and enactive account of joint musical performance. DOI: 10.1177/1029864915593333. *Musicae Scientiae*, 2015, Vol. 19 (4), p. 1–23.

Selig, J. *What Is Machine Learning? A Definition*, 2022. Prieiga per internetą: https://www.expert.ai/blog/machine-learning-definition/ [žiūrėta 2022 12 15].

Souza, L., Freire, S. Towards an Interactive Tool for Music and Dance: Gestures, Laban Movement Analysis and Spectromorphology. DOI: 10.5216/mh.v18i1.53576. *Revista Música Hodie, Goiânia*, 2018, Vol. 18 (1), p. 117–131.

Trevarthen, C., Delafield-Butt, J., Schögler, B. Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. In A. Gritten, E. King. (sud.), *New Perspectives on Music and Gesture*. England: Ashgate Publishing Limited & USA: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 11–44.

Wanderley, M. M. *Gestural Control of Music*, IRCAM – Centre Pompidou 1, 2001, p. 1–14. Prieiga per internetą: http://www.engineeringandmusic.de/individu/Wanderley/Wanderley.pdf [žiūrėta 2022 12 15].

Windsor, W. L. Gestures in Music-making: Action, Information and Perception. In A. Gritten, E. King. (sud.), *New Perspectives on Music and Gesture*, England: Ashgate Publishing Limited & USA: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 45–66.

The limits of meaning in musical gestures and the creation of new meanings in live electronic music: the case of non-tactile instruments

SUMMARY. The article discusses the importance of gesture in live electronic music performances that employed non-tactile music instruments and devices. These instruments rely on the interaction between sound parameter control and gesture synthesis to create sound, making technical musical gestures the main focus of the performance. The relationship between gesture and sound is not determined by the instrument's technical characteristics, but rather by the composer's and/or performer's created gesture action strategy.

To create interactive music playing systems, it is important to plan gesture actions and their meanings, taking into account factors such as space, gravity and time. Established gesture combinations and their meanings can be recognised across various music genres, but it is difficult to determine which specific gesture combinations are suitable and practical. Analysis of motor mimetic gestures and gestures used in vocal training processes can help identify specific gesture meanings that could be applicable in creating interactive music playing systems.

Ultimately, the conscious planning of the meanings of gestures depends on the individual characteristics of the performer and composer, and delving into the characteristics and purposes of musical gestures can lead to a more thorough preparation and presentation of a musical composition with quality. While non-tactile instruments present challenges in terms of the performer's sense of space and the absence of specific sound supports, treating gestures as conceptual starting points and determining the relationship between sound parameters and a performer's gestures can help extract thoughtful musical material. The information provided in the article can serve as guidelines for a wider, deeper and more comprehensive exploration of the adaptability of gestures in non-tactile electronic music performance.

KEYWORDS:
gestures,
gesture-controlled non-tactile instruments,
mapping strategies,
human-computer interaction,
live electronic music.

ISSN 2351-4744

Ingrida ALONDERĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje

II dalis: Lietuvos chorų *Facebooko* vaizdinio turinio analizė

ANOTACIJA. Dviejose šio straipsnio dalyse nagrinėjamas socialinio tinklo *Facebook* skaitmeninių nuotraukų, vaizdo įrašų ar skaidrių demonstravimas Lietuvos chorų paskyrose. Pirmos dalies tikslas – apžvelgti esamus vizualinės muzikų komunikacijos tyrimus ir meno kolektyvų (chorų) veiklos socialinėje žiniasklaidoje būdus. Antroje dalyje, pasirinkus konkrečius Lietuvos chorus, analizuojama, kaip dažnai kolektyvai naudojasi vaizdo žinučių reklama ir kokias priemones pasitelkia jas perteikdami auditorijai. Galimybė vaizdais skleisti naujienas apie koncertus ir veiklą naudojant vaizdinę informaciją skatina chorus kūrybiškiau žvelgti į reklamą ir išnaudoti visus suteiktus įrankius būti labiau matomiems ir lengviau atpažįstamiems. Pasitelkiant analizės schemą, straipsnyje tiriama, kaip *Facebooko* vaizdinė informacija veikia konkrečių Lietuvos chorų reklamos sklaidą.

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

Įvadas

> Viešindamos nepakankamai išplėtotus ir vizualiai nepatrauklius socialinius tinklus, organizacijos gali pranešti savo socialinės žiniasklaidos bendruomenei, kad jų kompetencija yra ribota. (Kim, Brown 2015: 10)

Nors chorų kolektyvų tradicija kabinti plakatus įvairiose vietose, kaip antai mokyklose, kavinėse, kultūros centruose ir kt., dar gyva ir šiandien, vis dėlto didžiausias reklamos srautas liejasi socialinėje erdvėje. Kaipgi atlikėjai prisistatydami bendrauja su auditorija, kokiomis intencijomis pateikia savo vaizdinę medžiagą, pranešimą apie koncertus ir kokios reakcijos sulaukiama?

Naudodamas vaizdo žinutes socialiniame tinkle *Facebook*, choras gali sukurti dinamišką ir interaktyvų komunikacijos kanalą su savo auditorija, stiprinti santykius ir skatinti įsitraukimą. Kolektyvai *Facebooką* išnaudoja susikurdami savo profilius, kitaip

tariant, paskyras ar kanalus. Jais naudojamasi įvairiai medžiagai pateikti: nuo kolektyvo vizijos iki tiesioginių virtualių koncertų, repeticijų ar sveikinimų transliacijų, tarp jų – ir tiesioginių. Tokiose paskyrose dažniausiai galima rasti visus vykusius ir vyksiančius chorų renginius, o ant vadinamosios *sienos* – svarbiausią konkrečiu metu informaciją apie kolektyvo veiklą ir aktualijas.

Facebooke chorų savireklama vaizdiniais nėra tiesiog „natūralus" tam tikro socialinio konteksto produktas. Juos gamina, platina, parduoda, gauna ir interpretuoja įvairūs žmonės, užsiimantys kolektyvų veiklos reklama. Svarbiausiomis naujienomis dalijamasi įvairiais pavidalais: tekstu, tekstu su nuotrauka, tik nuotrauka, kurioje yra keletas pranešimo esmę atskleidžiančių žodžių, vaizdo įrašais, garso žinutėmis, įvykiais ir kt. Viena dažniausiai pasitaikančių formų – įvairios vaizdinės kompozicijos, plakatai, nuotraukos, kurios gali būti aprašytos atskirai arba jose pačiose pateikiamas tam tikras tekstas su norima perduoti žinute. Tokie vizualūs sprendimai paprastai skirti renginiams, koncertams, festivaliams reklamuoti.

Nagrinėjant skirtingų chorų *Facebooko* paskyras matyti, kad vizualinės kompozicijos paprastai yra kuriamos atsižvelgiant į būsimą koncertą. Neabejotina, kad kiekvienas kolektyvas stengiasi taip kurti vizualiką, kad ji pritrauktų žiūrovo dėmesį ir sukeltų tam tikrus pojūčius. Greičiausiai dauguma vaizdinių bus gana universalūs, juose dominuos choro nuotraukos motyvai ir būsimo koncerto elementai. Tikslas yra sukurti tokią vaizdinę kompoziciją, kuri atkreipia dėmesį. Apskritai kuriant bet kokią socialinės reklamos žinutę vaizdiniu, dalyvauja, sąveikauja ir susijungia skirtingi elementai, kurie turėtų supažindinti auditoriją su būsimu renginiu. Informacija turi būti sukomponuota taip, kad auditorija suprastų, kas koncertuos ir koks bus koncerto turinys.

Tokios reklamos elementai (atsižvelgiant į tai, kad ji yra vizualinė) aprėpia daugiausia skirtingus vaizdinius dėmenis: nuo choro narių ar viso kolektyvo portreto tam tikroje vietoje, fone, rėmuose, išreiškiančiuose vietą, koncerto pobūdį (kamerinį, su orkestru, lauko ar bažnytinį renginį), iki abstrakčių taškų, linijų ar simbolių, kurie gali apibūdinti nuotaiką, progą ar išlaikyti paslaptį ir suintriguoti. „Skaitant" vaizdinę žinutę įsitraukia emocijos, pasireiškia empatija ar antipatija, o tai reiškia, kad paskiro individo emocinė patirtis neišvengiama. Ir nors vaizdo kompozicija siekiama nukreipti žiūrovą į konkretų tikslą, susijusį su vaizdinio turiniu, galima sakyti, kad jos vaidmuo ir funkcija yra kur kas platesnė ir apimanti daug kintamųjų, suteikianti galimybę daugybei požiūrių ir patirčių, žiūrovams įsitraukiant į reklamą.

Sukurtais vaizdais siekiama perteikti renginio esmę, pagrindinę temą – užkoduotą choro žinią apie koncertą, idėją ar išskirtinę progą, neįprastą vietą, kurioje vyks koncertas, kad žiūrovui ją pamačius taptų aišku, kas ir apie ką siunčia žinią, koks kontekstas.

Tačiau, pasak Stuarto Hallo, vaizdas gali turėti daug skirtingų reikšmių ir nėra jokios garantijos, kad jis veiks taip, kaip buvo manyta juos kuriant (Hall 1997). Taigi auditorijos supratimas ir įsitraukimas vaizdinių reklamų kūrėjams negali būti suprantamas ir aiškus iš anksto. Ir vis dėlto chorai rengia koncertus ir juos reklamuoja vaizdine medžiaga, kuri reprezentuoja juos kaip atlikėjus ir tai, kas vyks koncerto metu, o iš auditorijos, kuriant vaizdinius, tikimasi teigiamos reakcijos.

Vaizdinio turinio reklama

Reklama yra vienas svarbiausių choro žinomumo įrankių. Šiandien ji dominuoja tarp Lietuvos chorų *Facebooko* socialiniame tinkle, kuriame vyksta didžioji dalis įvairios sklaidos ir reprezentacijos. Norint ištirti chorų *Facebooko* paskyrose skleidžiamą reklamą pasitelkiama pirmoje šio straipsnio dalyje[1] minėta Dario Martinelli ir Linos Navickaitės-Martinelli 3P – profesionalas, produktas ir persona (angl. *Professional*, *Product*, *Persona*), ypač palanki vaizdinių pranešimų analizei. „Profesionalas“ žymi faktinių darbo įgūdžių sritį ir profesines subjekto charakteristikas. „Produktas“ suprantamas kaip subjekto pateikiama prekė / paslauga: jos ypatybės, kaina, data, vieta etc. „Persona“ nusako daugybę privačių, profesionalumo sritį peržengiančių aspektų, kurie gali padėti sukurti subjekto prekės ženklą, susiejant jį su tam tikrais kontekstais ir vertybėmis (Martinelli ir Navickaitė-Martinelli 2017: 91).

L. Navickaitės-Martinelli ir D. Martinelli schemos principu galima nagrinėti labai plačią, įvairialypę atlikėjo veiklą ir kasdienybę. Vis dėlto šiame tyrime visas dėmesys sutelktas į siauresnį akiratį – koncertus reklamuojančius vaizdinius pranešimus, todėl minėtų tyrėjų schema straipsnyje taikoma supaprastintai. „Profesionalas“, reklamuojant chorą kaip atlikėją, reiškia tam tikrus profesinius bruožus, faktorius ar vaizdinėje medžiagoje naudojamus portretus, kurie skatina domėtis, paspausti kompiuterio pelės mygtuką ant vaizdo žinutės ir sužinoti daugiau. „Produktas“ – būsimi koncertai, performansai, kompaktinių plokštelių pristatymai, jų vieta, data ir pan. Choras kaip „Persona“ perteikia kolektyvo įvaizdžio, charakterio savybes, savitą kryptį, stilių socialiniuose tinkluose, visuomenėje. Visos trys kategorijos leidžia žvelgti į chorą įvairiais rakursais ir nustatyti atsitiktinai arba ne pačių chorų pasirinktus savireklamos dėmenis. Tokio pobūdžio analizė galbūt atskleidžia daugiau ar mažiau parankius įrankius kolektyvų reklamos sklaidai.

1 Ingrida Alonderė, Lina Navickaitė-Martinelli. Chorų komunikacija su auditorija socialinėje žiniasklaidoje. I dalis: *Facebooko* vaizdo žinučių reikšmė(s). *Ars et praxis*, 2021, Nr. 9.

Svarbus reklamos rodiklis socialiniame tinkle *Facebook*, rodantis sklaidos mastą ar teigiamas / neigiamas reakcijas, yra patiktukai[2] (angl. *likes*) ir pasidalijimai (angl. *shares*). Patiktukas reiškia emocijas vaizduojančius paveiksliukus, kuriuos galima pažymėti prie socialiniame tinkle pasidalyto turinio. Iki 2016 m. *Facebooke* buvo galima įrašus (*postus*[3]) vertinti tik teigiamais patiktukais, o neigiamų rūšys – pikti, liūdni veidukai – atsirado kiek vėliau, 2016 metais.[4] Taigi šiuo atveju, be pasitelktos 3P schemos, pridedami dar ir +2P rodikliai, padėsiantys įvertinti auditorijos įsitraukimo į kolektyvų sukurtus įvykius lygį. Bus skaičiuojami mygtukų paspaudimai „Patinka" originalioje pasidalytoje internetinėje žinutėje (*poste*) ir jos pasidalijimai.

Vaizdo žinučių reklamos analizei pasirinktas laikotarpis, leidžiantis susiaurinti tyrimą ir palyginti vieno meto chorų vizualų tendencijas, skirtumus ir panašumus. Tai 2021–2022 m. sezono dalis, konkrečiau – 2021 m. lapkritis–2022 m. vasaris. Šis laikotarpis tinkamas norint išsamiau analizuoti chorų reklamą dėl kelių veiksnių: pasibaigęs pasaulinės pandemijos dėl COVID-19 karantino laikas, todėl gana laisvai leidžiama rengti koncertus viešose erdvėse; chorai noriai sugrįžta į muzikos sales; išaugęs noras gyvoms repeticijoms, koncertams ir susitikimams ne tik su kolektyvo nariais, bet ir su gerbėjais, auditorija. „Atlaisvėjęs" kultūrinis gyvenimas leidžia objektyviau nustatyti ir įvertinti vizualinių kompozicijų elementus socialinėje erdvėje.

Renkantis chorus analizei susidurta su neįprastais chorų savireklamos bruožais. Pavyzdžiui, nemažai chorų („Saluto"[5], „Druskininkai"[6]) savo *Facebooko* paskyrose nėra paskelbę naujų įvykių pasirinktu laikotarpiu. Išskirtinis šiuo atžvilgiu ir Kauno valstybinis

2 *Lietuvių kalbos naujažodžių duomenynas*. Žodžio „patiktukas" reikšmė: elektroninėje komunikacijoje naudojamas virtualus mygtukas, paprastai vaizduojantis aukštyn iškeltą nykštį, pritarimui („Patinka") reikšti. Prieiga per internetą: https://ekalba.lt/naujazodziai/patiktukas?paieska=patiktukas&i=067df679-f7dd-4637-9b25-f157449f5947 [žiūrėta 2022 05 12].

3 *Lietuvių kalbos naujažodžių duomenynas*. Žodžio „postas" reikšmė: įrašas (žinutė) – savarankiškas teksto ar kitokios (pvz., vaizdinės, garsinės informacijos) vienetas, paskelbtas įvairių žanrų el. komunikacijoje (komentaruose, diskusijų forumuose, socialinių tinklų paskyrose ir kt.). Prieiga per internetą: https://ekalba.lt/naujazodziai/postas?paieska=postas&i=cbaed68f-234b-4b59-b4f8-17b6503262d6 [žiūrėta 2022 05 12].

4 Five points for anger, one for a 'like': How Facebook's formula fostered rage and misinformation. Prieiga per internetą: https://www.washingtonpost.com/technology/2021/10/26/facebook-angry-emoji-algorithm/ [žiūrėta 2022 05 12].
Facebook Reactions explained: Here's the scoop on those new smileys. Prieiga per internetą: https://www.pocket-lint.com/apps/news/facebook/136870-facebook-reactions-explained-here-s-the-scoop-on-those-new-smileys [žiūrėta 2022 05 12].

5 Choro „Saluto" *Facebooke* sukurti įvykiai. Prieiga per internetą: https://www.facebook.com/chorassaluto/events/?ref=page_internal [žiūrėta 2022 04 19].

6 Choro „Druskininkai" *Facebooke* sukurti įvykiai. Prieiga per internetą: https://www.facebook.com/chorasDruskininkai/events/?ref=page_internal [žiūrėta 2022 04 19].

choras, jis yra aktyvus, sprendžiant iš *Facebooko sienos*, tačiau, pažvelgus į sukurtus įvykius, paskutinis buvo kurtas 2019 m. rugpjūčio 25 d. koncertui.[7] Analizei vis dėlto pasirinkti chorai, kurių veikla, manytina, grįžo į lygį prieš karantiną: valstybinis choras „Vilnius“, Šiaulių valstybinis kamerinis choras „Polifonija“, Vilniaus miesto savivaldybės choras „Jauna muzika“, berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“.[8]

Analizei pasitelkiama įvykių vaizdinė medžiaga pasidalija į tris punktus: vaizdinę kompoziciją, tekstą, tekstą su vaizdu. Kiekvienas jų atspindi ir reklamuoja vieną koncertą. Dažniausiai prie *Facebooko* kolektyvų sukurtų įvykių būna įvairaus dydžio aprašymai apie būsimą renginį, tačiau ši dalis analizėje neaptariama. Šiuo atveju svarbu tik vaizdinis turinys ir kaip jis atskleidžia choro savireklamą per 3P + 2P prizmę.

Chorų renginių apžvalga

Koncertų plakatų suvestinėje (žr. straipsnio gale) pateikiamos atrinktų chorų vaizdo žinutės[9], perteikiančios sukurtus renginius su tekstine informacija ir paskelbtu pasirinktu laikotarpiu, t. y. 2021 m. lapkritis–2022 m. vasaris.

Per pasirinktą laikotarpį, kaip matyti suvestinėje, kiekvienas choras turėjo renginių skirtingai. Iš viso surinkta 30 koncertų plakatų. Daugiausia koncertavo ir apie juos savo *Facebooko* paskyroje skelbė choras „Vilnius“ – 12. „Polifonija“ turėjo 10, „Jauna muzika“ – 5, o „Ąžuoliukas“ – 3 koncertus.

Daugumoje plakatų yra ir tekstinė informacija, kuri paprastai nurodo svarbiausius būsimo koncerto elementus: pavadinimą, datą, laiką, vietą, dalyvius. Kartais nurodomi ir rėmėjai, partneriai. Šis rodiklis negalioja „Ąžuoliuko“ chorui, trys iš dviejų jo plakatų yra be teksto. Vienas tokio pat tipo yra ir tarp „Polifonijos“ vaizdinės medžiagos. Taigi iš 30 plakatų 3 neturi tekstinės informacijos.

19-oje vaizdo žinučių matyti žmonių nuotraukos. Dažniausiai tai kolektyvo fragmentai iš koncertų, fotosesijų arba konkretaus žmogaus, kuris yra koncerto svarbiausia persona, nuotrauka. Kituose yra tekstas arba tekstas su sukurtais abstrakčiais ar ką nors simbolizuojančiais vaizdiniais, jų motyvais.

7 Kauno valstybinio choro *Facebooke* sukurti įvykiai. Prieiga per internetą: https://www.facebook.com/kaunochoras/events/?ref=page_internal [žiūrėta 2022 04 19].

8 Chorai yra skirtingų kategorijų, rūšių, t. y. vieni valstybiniai, savivaldybės, tad gauna metines dotacijas iš valstybės, kiti gyvuoja iš koncertinių pajamų ir / ar narių mokesčio. Nors šis faktas svarbus reklamai, kuri atitinkamai reikalauja išlaidų, tačiau šiuo atveju nagrinėjama tik vizualinė reklamos pusė, neatsižvelgiant į kolektyvo gaunamas ar uždirbamas pajamas.

9 Tyrime vartojami žodžių junginio „vaizdo žinutė“ sinonimai: plakatas, reklaminis plakatas, vizualas, vaizdinė kompozicija.

Peržvelgus visus paskelbtų įvykių plakatus matyti, kad chorai naudojasi pačiu įvairiausiu koloritu, stiliumi, teksto šriftu, dydžiu. Nė vienas jų neturi dominuojančios spalvos apipavidalindamas savo įvykius. Vertinant dizainą išsiskiria Vilniaus miesto savivaldybės choro „Jauna muzika“ vizualai – visi jie yra vienodo stiliaus, išskyrus tuos, kuriuos kūrė ne choras, o kiti renginių organizatoriai, kvietę kolektyvą dalyvauti jų rengiamose programose. Todėl svarbu paminėti ir šį veiksnį, kad ne visi renginių plakatai yra kurti vieno choro. Dažnai kolektyvas kviečiamas kitų organizacijų į festivalį, konkursą ar renginį. Tokiu atveju reklaminį plakatą dažniausiai kuria kviečiančioji pusė.

Šiame tyrime išskiriamos tos vaizdinės kompozicijos, kurias kūrė analizuojami chorai. Iš 30 vizualų – pusė, t. y. 15, kurti kolektyvų, visi kiti – kitų organizacijų. „Polifonija“ sukūrė šešių koncertų plakatus, „Vilnius“ – penkių, „Jauna muzika“ – trijų, „Ąžuoliukas“ – vieno.

Įvykių vizualų analizė: 3P + 2P

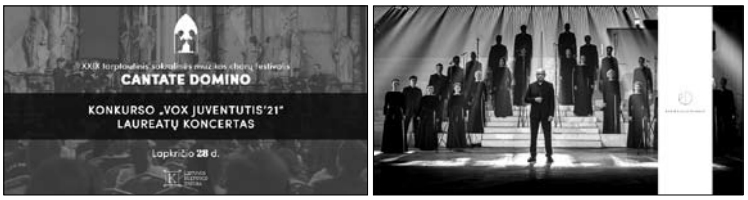
Chorų vadovai ir vadybininkai tampa vis raštingesni technologijų srityje. Naudodamiesi informacija apie socialinių tinklų reklamų reikšmę ir poveikį auditorijai, jie imasi naujų sprendimų ir vis drąsiau kuria choro veidą, identitetą. Tikslingai pasitelkdami informaciją ir įrankius, chorai gali ne tik išplėsti savo auditoriją, bet ir integruoti naujoves, kurios tampa kasdienybe reklamuojant chorą. Nors tokios priemonės kaip internetas, vaizdinės kompozicijos, tekstinė informacija, reklama nėra skirtos tikrajai chorinei patirčiai pakeisti, vis dėlto jos padeda kolektyvams lengviau integruotis šiuolaikinėje visuomenėje ir būti labiau matomiems.

Anksčiau trumpai apžvelgus pačius akivaizdžiausius pasirinktų chorų vaizdinių kompozicijų bruožus matyti, kad socialiniame tinkle dedami plakatai yra spalvingi, tekstas (jei toks yra) suteikia pagrindinę informaciją apie būsimus renginius, o apipavidalinimas – kolektyvo nuotraukos – dažniausiai atspindi muzikinį chorų gyvenimą. Pažvelkime iš arčiau į minėtų chorų reklamos plakatus.

Vilniaus miesto savivaldybės choras „Jauna muzika“

Vientisiausiu stiliumi išsiskiria Vilniaus miesto savivaldybės choras „Jauna muzika“. Trys iš penkių vizualų yra kurti choro, kiti du – Kauno festivalio „Cantate Domino“ ir Paliesiaus dvaro.

1 iliustracija. Choro „Jauna muzika" kurti vizualai



2 iliustracija. Kitų organizatorių (Kauno festivalio „Cantate Domino" ir Paliesiaus dvaro) kurti vizualai

Choras turimą plakatų stilių naudoja visiems savo renginiams reklamuoti. Vaizdinėse kompozicijose standartiškai susipina tekstinė medžiaga su choro bei kitų koncertų dalyvių nuotraukomis. Pirmajame plakate matyti Vilniaus chorinio dainavimo mokykla „Liepaitės", antrajame – Gediminas Dačinskas (altas), Tomas Ramančiūnas (violončelė) ir trečiajame – poetas Artūras Valionis. Visur išlaikomas vienodas braižas – apvalių formų nuotraukos, apskritimai, kuriuose sudėlioti koncertų svečiai, data, laikas ir vieta.

„Profesionalo" punktas leidžia teigti, kad visuose plakatuose dominuoja choro veidai. Choras čia traktuojamas kaip profesionalus atlikėjas. Naudojamos nuotraukos yra naujausios (sprendžiant iš choro sudėties), geros raiškos ir visada skirtingos. Žvelgiant į spalvinę gamą matoma darna ir vientisumas, leidžiantis vertinti choro požiūrį į vizualinį aspektą reklamuojant ir pristatant kolektyvą socialiniame tinkle *Facebook*. Tai taip pat signalizuoja apie tokias savybes kaip atidumas ir svarba detalėms, konkretumas tekste, kuris yra suderintas su meniškai pateiktu vaizdu – vadinasi, išryškėja profesionalumo siekimas įvairiomis formomis ir kiekvienoje detalėje, ne tik užlipus į sceną. Plakato stilistika dėl pasikartojančio dizaino yra kolektyvo ir jo reklamuojamų įvykių savotiškas „atpažįstamumo ženklas". Kadangi kartojasi, stilius tampa įsimenamas ir greitai identifikuojamas auditorijos.

„Produktas“ šiuose plakatuose – du koncertai ir vienas konkursas „Vox Juventutis“[10]. Renginių pavadinimai paryškinti didesnėmis raidėmis, o jų temos ar tam tikras stilius – mažesnėmis. Pavyzdžiui, „Nes meilė stipri“ lydimas užrašo „Kalėdinis koncertas“ arba po „3600 gruodžio sekundžių“ yra užuomina „muzikai ir poezijai“, sufleruojanti, kad vakaras bus muzikos ir poezijos samplaika. Šie trumpi auditorijai skirti užrašai atlieka tam tikrą „paruošiamąjį“ darbą dar prieš žmogui perkant bilietą. Jie nuteikia tam tikrai emocijai, įsivaizdavimui, apipina renginį lūkesčiais, priklausomai nuo žinutės gavėjo poreikių, emocijos, nusiteikimo. Taigi „produktas“ – reklamuojami koncertai – yra aiškiai ir konkrečiai suformuluota informacija auditorijai: dalyviai, vieta, data ir laikas, įvykio tema. Spalvos ryškios, bet neužgožiančios ir suderintos spalviniais tonais su nuotraukomis ir tekstu.

Nagrinėjant „Jauną muziką“ kaip „personą“, vaizdinės kompozicijos pabrėžtinai atskleidžia choro dėmesį detalėms. Tai galbūt bene svarbiausia savybė kuriant įvaizdį. Stabilus stilius, elementai, sujungti į bendrą visumą, socialiniams tinklams perduoda žinią apie išskirtinai tvirtą, „nusistovėjusį“ kolektyvo charakterį. Vizualiką lengva atpažinti ir dėl choro narių nuotraukų, ir dėl dizaino, kuris bėgant sezonui nesikeičia. Panašu, kad kolektyvo tikslai, pritraukiant auditoriją, yra padaryti įsimintiną įspūdį, kai vos žvilgtelėjęs į vaizdo kompoziciją būsimas koncerto lankytojas žinos, kad kalbama apie „Jauną muziką“. Tokio pobūdžio intencijos greičiausiai tik stiprina ir išryškina choro kaip profesionalaus, nuosaikios krypties besilaikančio organizmo paveikslą.

„Jauna muzika“ kiekvieną renginį ant savo *sienos* yra pasidalijusi po kelis kartus. Patiktukai ir pasidalijimai (žr. 1 lentelę) šiame tyrime skaičiuojami pirmą kartą paviešinus renginį.

1 lentelė. Choro „Jauna muzika“ patiktukai ir pasidalijimai

Pavadinimas	Paskelbimo data	Patiktukai	Pasidalijimai
„Nes meilė stipri“	2021 m. gruodžio 8 d.	126	5
„3600 gruodžio sekundžių muzikai ir poezijai“	2021 m. lapkričio 8 d.	30	0
„Vox Juventutis“	2021 m. lapkričio 15 d.	23	0

+2P schema atskleidžia, kad kalėdinis koncertas „Nes meilė stipri“ buvo pats populiariausias. Jis ne tik surinko daugiausia patiktukų, bet ir buvo bent kelis kartus pasidalytas, o tuo nepasižymi kiti du renginiai.

10 Konkursas „Vox Juventutis“ vyksta nuo 2006 m., jo rengėjai yra Lietuvos kompozitorių sąjunga ir Vilniaus miesto savivaldybės choras „Jauna muzika“.

Būtų galima aptarti dar vieną įdomų veiksnį šioje +2P schemoje. Populiariausias koncertas buvo mokamas, kiti du – ne. Du iš trijų renginių, t. y. „Vox Juventutis“ ir „Nes meilė stipri“ (kalėdinis koncertas), vyksta jau daugybę metų kaip tradicija. Kalėdinis koncertas rengiamas netgi tą pačią dieną kasmet – gruodžio 26-ąją. Galima daryti prielaidą, kad populiarumą lemia tradicija. Tačiau kodėl gi „Vox Juventutis“ surinko ne tiek daug patiktukų ir pasidalijimų? Panašu, kad čia svarbu ne tik tradicija, bet ir programa. Jaunųjų kompozitorių konkurso metu atliekami kūriniai yra nauji, ką tik sukurti jaunųjų šio amato kūrėjų, todėl tokios naujos programos arba ne taip gerai žinomi autoriai dažniausiai sulaukia mažesnio populiarumo. O kalėdinio koncerto programa paprastai kruopščiai ir ilgai ruošiama, kad atitiktų to meto šventines nuotaikas ir pateisintų ilgus metus kuriamo profesionalaus choro įvaizdį.

Valstybinis choras „Vilnius“

Per pasirinktą laikotarpį choras „Vilnius“ sukūrė penkis iš dvylikos savo rengiamų koncertų vizualų. Du jų skirti kolektyvo meno vadovo Artūro Dambrausko jubiliejui, du Kalėdoms ir vienas – kompozitorės Nijolės Sinkevičiūtės kūrinio „Lietuviškos mišios vaikams“ premjerai.

3 iliustracija. Choro „Vilnius“ kurti vizualai

4 iliustracija. Organizatorių (Šilalės kultūros centro, Trakų kultūros rūmų, programos „Kaunas 2022“ ir kt.) kurti vizualai

Visi 5 plakatai (tiksliau, vertinti keturi, nes kalėdinis reklaminis vizualas kartojasi) yra skirtingo stiliaus. A. Dambrausko koncertų reklamose rodomos jubiliato nuotraukos, kalėdinių koncertų – eglutės žaisliukai, kuriuose, be „įklijuotos“ choro ir Kauno pučiamųjų instrumentų orkestro „Ąžuolynas“ nuotraukos, matomi ir minimalistiniai šventiniai motyvai. Paskutiniame plakate – dangus su debesimis. Nuotraukos yra labai mažos, veidai beveik neįžiūrimi, tad jų pateikimas atrodo šiek tiek neapgalvotas. Bendra savybė – dominuojanti tamsesnio tono spalva. Plakatuose vaizdai susipina su tekstu, skelbiančiu pagrindinę informaciją apie koncertą.

Choras „Vilnius“, kaip matyti iš kelių plakatų, kuria skirtingo stiliaus reklamos vaizdinių kompozicijas. „Profesionalo“ skiltyje jis daugiausia atsispindėtų kaip kolektyvas, kiekvienam koncertui kuriantis vis kitokius vizualus. Būtų galima svarstyti, kad tokio

pobūdžio reklaminės žinutės byloja apie labai įvairią kolektyvo veiklos paletę ir ilgametę patirtį įvairaus masto ir stiliaus renginiuose. Kaip ir anksčiau analizuotas choras, šis taip pat turi savo tradicijas, kasmet klausytojams siūlo panašaus turinio renginius, tokius kaip Kalėdų, Lietuvos minėjimo šventės arba premjeros. Nors stilius nevienodas, vis dėlto išryškinti svarbiausi vardikliai: portretas, choro nuotraukos ir tekstas, liudijantis būsimo renginio svarbą.

Nagrinėjant vizualus skiltyje „produktas", labai aiškiai matoma koncertų tema, „ištransliuota" mintis. Tekstas kiekviename plakate gana didelis, išryškintas, tarsi garsiai skelbiantis pagrindinę turinio idėją – apie ką renginys. Nors dominuoja tamsesnės spalvos, plakatai perduoda optimistiškas nuotaikas, jas kuria veidai, šypsena, Kalėdų šventės ar dangaus motyvai. Tiesa, reklamuojamos premjeros vaizdinė kompozicija (N. Sinkevičiūtės „Lietuviškos vaikų mišios") pasižymi paprastumu, minimalizmu, šviesiomis spalvomis, teksto lakoniškumu, tad apskritai šis plakatas kiek išsiskiria iš plakatų, kuriuose vyrauja tamsesnės spalvos ir didesnis šriftas. Taigi šio choro „produktas" trijuose plakatuose perteikia gana aiškią žinią ir nurodo datą, vietą ir laiką. Tačiau kituose dviejuose šios informacijos nėra, matome tik užrašus: „Nijolė Sinkevičiūtė. „Lietuviškos vaikų mišios"" ir „Kalėdos visiems". Viename jų bent aišku, kad skambės kompozitorės mišios vaikams, tačiau kalėdinis plakatas praktiškai tuščias, o tai atrodo šiek tiek neįprasta.

Nagrinėjant „Vilnių" kaip „personą", pirmiausia matyti, kad choras yra itin universalus. Iš darbe tyrinėjamų chorų jis koncertavo dažniausiai, tad galima piešti aktyvaus, nuolat keliaujančio į vis naują Lietuvos miestą ar miestelį kolektyvo veidą. Viena vertus, tai veiklus, dinamiškas, įvairiausias programas atliekantis choras, kita vertus, *Facebooke* jis nesistengia išlaikyti vieno stiliaus ar kaip nors kurti savo bruožų per vizualus. Manau, tai rodo tam tikrą pasirinktą kryptį – dėmesys skirtas programai, premjeros ar chorinių koncertų gausai, o ne reklamai socialiniuose tinkluose.

Iš penkių choro „Vilnius" koncertų įvyko keturi. Pirmasis – „Artūro Dambrausko jubiliejinis koncertas", turėjęs vykti 2021 m. gruodžio 4 d., perkeltas į kitą datą ir vietą. Vykusių renginių +2P suvestinė pateikiama 2 lentelėje:

2 lentelė. Choro „Vilnius" patiktukai ir pasidalijimai

Pavadinimas	Paskelbimo data	Patiktukai	Pasidalijimai
„Artūro Dambrausko jubiliejinis koncertas"	2021 m. gruodžio 10 d.	30	0
„Kalėdos visiems" Vilniuje	2021 m. gruodžio 16 d.	11	0
„Kalėdos visiems"	Nepaskelbtas	–	–
„Nijolė Sinkevičiūtė. „Lietuviškos vaikų mišios""	2022 m. vasario 22 d.	5	0

Surinkti patiktukai ir nė vieno koncerto pasidalijimo ant kitų *sienų* rodo, kad chorui „Vilnius“ reklama *Facebooke* greičiausiai nėra pati svarbiausia. Tą atspindi ir negausiai kolektyvo skleidžiama žinia savo socialinio tinklo paskyroje. Pavyzdžiui, jau aptartas choras „Jauna muzika“ sukuria informaciją ir pasidalija ja kelis kartus, prideda naujo teksto, paaiškinimų, o „Vilnius“ savo informacija pasidalija tik kartą arba net nepasidalija būsimu renginiu. Galbūt šis kolektyvas aktyviai naudoja kitas sklaidos formas, pavyzdžiui, radiją, televiziją, išspausdintus plakatus, skrajutes ir pan. Šios formos pasiteisina ar ne? Galbūt norint tai suprasti reikėtų apsilankyti koncertų salėse ir palyginti *Facebooko* auditorijos aktyvumą ir atėjusiųjų į koncertą skaičių.

Galima daryti prielaidą, kad chorui „Vilnius“ socialiniai tinklai nėra itin svarbūs reklamos sklaidai, todėl ir plakatai gana neįsimintini, kartais net primityvūs, pavyzdžiui, į akis krinta didelis šriftas, kone užgožiantis portretą bendrame vaizde. Skirtingai taikomas stilius nesukuria įsimenamo vaizdo, neleidžia pamatyti tikrojo kolektyvo veido, personos, charakterio bruožų. Galbūt dėl to ir auditorija, suskaičiavus +2P, pasirodė vangiai reaguojanti ar bet kaip kitaip įsitraukianti į „Vilniaus“ skelbiamas naujienas.

Šiaulių valstybinis kamerinis choras „Polifonija“

„Polifonija“ sukūrė šešis įvykių plakatus iš dešimt, paskelbtų *Facebooke*. Penki jų yra su tekstu: viename parašytas pavadinimas, kituose informacija apie koncerto datą, vietą / platformą (jutubą), dalyvius. Internetinės transliacijos Camille'io Saint-Saënso „Kalėdų oratorijos“ vizualas – tai freska[11] be teksto, vaizduojanti Jėzaus Kristaus gimimą.

5 iliustracija. Choro „Polifonija“ kurti vizualai

11 Graikų ortodoksų bažnyčia *Igreja dos Pastores* (angl. Shepherd's Field). Prieiga per internetą: https://www.bethlehem.edu/2020/03/02/the-shepherds-field/ [žiūrėta 2022 05 20].

6 iliustracija. Kitų organizatorių kurti vizualai

Vertinant visus šešis „Polifonijos" plakatus matyti, jog pasirinktos skirtingos spalvos, stilius, teksto šriftas. Pirmieji trys yra labai tamsių spalvų, su išryškintu tekstu. Dviejuose jų skelbiama žinia apie koncertų datą, laiką, vietą, parašytas pavadinimas. Viename puikuojasi trumpas apibūdinimas – „Naujųjų belaukiant". Trečiasis vizualas – Graikijoje esančios ortodoksų bažnyčios freskos nuotrauka, ji perteikia Kristaus gimimą. Paskutiniai du – projekto „Virtuali polifonija" vizualai išsiskiria tuo, kad juose daugiau informacijos apie būsimus įvykius.

Choras kaip „profesionalas" *Facebooko* vaizdo žinutėse skelbia gana aiškią informaciją. Pavyzdžiui, nėra jokio teksto freskos nuotraukoje, tačiau galima lengvai numanyti, jog pranešama apie Kalėdų laikotarpio koncertą. Renginio „Naujųjų belaukiant" plakatas siunčia paprastą ir aiškią žinią – kolektyvas pasirodys Naujųjų metų išvakarėse arba kelios dienos iki jų. Visos vaizdo kompozicijos išryškina choro savybes: atidumą detalėms, žinojimą, kada reikia daugiau ar mažiau tekstinės informacijos, laisvą stiliaus pasirinkimą, kad galima koncertų plakatus kurti patiems ar naudoti nuotraukas, piešinius, portretus. Nors, kaip ir choras „Vilnius", „Polifonija" neturi vienodo stiliaus reklamai, šio choro vaizdinė medžiaga išsiskiria aiškiai perduodama žinia, ir tai perteikia vaizdas ir tekstas, tik tekstas arba tik vizualas. Paminėtina, kad jei renginys vyksta virtualiai, ši informacija būtinai nurodoma ir plakate.

Nagrinėjant „produkto" skiltį, aiškiai išsiskiria dviejų tipų plakatai: pirmuose keturiuose dominuoja tamsios spalvos, jie kurti naudojant vaizdinę simboliką (žvakes, ornamentus, Lietuvos vėliavą). Vienas plakatas – iliustruotas nuotrauka. Kiti du – šviesesnių spalvų, su žmonių veidais-portretais ir turintys daugiau tekstinės informacijos. Pirmo tipo vizualai spinduliuoja tam tikrą nuotaiką, pavyzdžiui, žvakės, pavaizduotos „Post scriptum", perteikia ramybę, rimtį, susikaupimą. Šis koncertas vyko Visų Šventųjų dieną,

todėl tampa akivaizdu, kodėl pasirinkta tokia simbolika. Atitinkamai „Graži tu, mano brangi Tėvyne“ kompozicijoje matoma Lietuvos vėliava. Antrojo tipo plakatai išryškina virtualumo aspektą. Taip pat jie aiškiai kuria darbines nuotaikas – žmogaus portretas (Vytautas Miškinis, Gediminas Kalinas) ir tekstas apibūdina virtualių paskaitų temą. „Produktas“ kuriamas profesionaliai ir tiesiogiai perduodant pagrindinę idėją ir temą.

Skiltyje „persona“ chorą „Polifonija“ galima laikyti dinamišku, įvairių įvykių sūkuryje esančiu kolektyvu. Gyvi ir virtualūs koncertai, paskaitų ciklai ir rubrikos liudija apie plataus spektro veiklą. Choras, išanalizavus vaizdines kompozicijas, išsiskiria konkretumu, kūrybiškumu, taikliai suformuluotomis žinutėmis, kurios išsiskleidžia ir per tekstą, ir per vaizdą arba papildo viena kitą. Iš to, kaip aiškiai suformuluota į socialinę erdvę siunčiama informacija, matyti, kad dalyvavimas *Facebooko* naujienų sraute, savireklama ir įvaizdžio kūrimas yra gana aktualus ir svarbus klausimas šiam kolektyvui. Tai signalizuoja apie kitus svarbius bruožus – norą būti matomiems, išgirstiems ir lengvai suprastiems. Kaip tik tokiu būdu – paprastumu, profesionalumu ir aiškia žinute – „Polifonija“ siekia auditorijos dėmesio.

Patiktukai ir pasidalijimai, kaip ir choro „Vilnius“, čia nebuvo gausiai renkami (žr. 3 lentelę):

3 lentelė. „Polifonijos“ patiktukai ir pasidalijimai

Pavadinimas	Paskelbimo data	Patiktukai	Pasidalijimai
„Post scriptum“	2021 m. spalio 27 d.	8	0
„Virtuali polifonija. „Vytauto Miškinio nauji kūriniai chorui““	2021 m. lapkričio 8 d.	31	2
„Virtuali polifonija. „Kompozitoriaus portretas. Gedimino Kalino kūryba““	2021 m. lapkričio 25 d.	0	0
Camille Saint-Saëns. „Kalėdinė oratorija“	2021 m. gruodžio 24 d.	15	0
„Naujųjų belaukiant“	2021 m. gruodžio 27 d.	19	0
„Graži tu, mano brangi Tėvyne“	2022 m. vasario 7 d.	6	0

Patiktukų ir pasidalijimų „Polifonija“ surinko mažokai. Populiariausias renginys buvo paskaita su Vytautu Miškiniu ir jo naujų kūrinių chorui pristatymas. „Ąžuoliuko“ meno vadovas yra viena populiaresnių personų Lietuvos chorų gyvenime, tad šis veiksnys turbūt ir lėmė didesnį renginio populiarumą. Nors kolektyvas, kaip ir choras „Vilnius“, auditorijos susidomėjimo sulaukė mažai, vis dėlto vizualioji pusė yra labiau apgalvota, išsamesnė, sklandžiau ir estetiškiau perduodanti žinią gerbėjams.

Berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“

Choras „Ąžuoliukas“ per pasirinktą laikotarpį sukūrė vieną plakatą iš trijų – tai Camille'io Saint-Saënso „Oratorio de Noël“. Informacija apie renginį paskelbta *Facebooke* 2021 m. gruodžio 5 d. Kadangi šiuo koncertu organizatorius nepasidalijo, jis neturi nei patiktukų, nei pasidalijimų.

7 iliustracija. Choro „Ąžuoliukas“ kurti vizualai

8 iliustracija. Kitų organizatorių kurti vizualai

4 lentelė. „Ąžuoliuko“ patiktukai ir pasidalijimai

Pavadinimas	Paskelbimo data	Patiktukai	Pasidalijimai
„Oratorio de Noël“	2021 m. gruodžio 5 d.	0	0

Paskelbus renginį „Oratorio de Noël“, patiktukų ir pasidalijimų jis nesurinko.

Berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“ yra bene žinomiausias Lietuvos choras pasaulyje. Savo veikla jis gana aktyvus ir turbūt dažniausiai matomas televizijoje, svarbesniuose viešuose renginiuose. Galima kelti hipotezę, kad choro sekėjai – daugiausia choristų šeimų nariai. Iš *Facebooko* matyti, kad pasaulinės pandemijos (dėl COVID-19) laikotarpiu kolektyvo veikla, kaip ir praktiškai visų kitų, buvo sąmoningai pristabdyta. „Ąžuoliukas“ galėjo būti vienas tų chorų, kuriam ilgą laiką inerciškai koncertavus nepavyko lengvai sugrįžti į įprastas vėžes. Kita vertus, gal buvo tikslingai pasirinkta ilgesnį laiką laikytis didesnio saugumo ir atsargumo, nes choro nariai daugiausia yra vaikai.

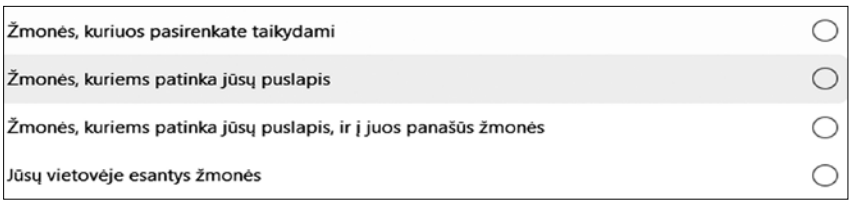
Facebooko reklamos įrankiai

Facebooke yra galimybė ne tik nemokamai reklamuoti save, skelbti visą norimą informaciją, kurti savo veidą, plėsti auditorijos skaičių ar rodyti visuomenines iniciatyvas. Taip pat galima naudotis reklamos įrankiais už pasirinkto dydžio mokestį. Kolektyvas pasirenka norimą reklamuoti įvykį, sumą, laikotarpį ar auditoriją (žr. 1 pvz.), kuri daugiausia ir nulemia koncerto lankomumą ir populiarumą. Nors šiame tyrime į tai neatsižvelgta, vis dėlto jei yra naudojami tokio pobūdžio įrankiai, jie gali padėti pasiekti dar daugiau klausytojų nei nuolatiniai pasidalijimai ant choro *sienos*.

1 pvz. *Facebooko* reklamos įrankiai

Jei kolektyvas naudojasi tokiais įrankiais, reklamuojant renginį ir po jo pateikiami išmatuojami rezultatai. *Facebookas* sudaro išsamią metriką, iš kurios galima matyti reklamos našumą. Vadovaudamasis pateiktais rezultatais kolektyvas gali koreguoti savo teikiamą informaciją dar vykstant apmokėtai reklamai.

Kaip matyti 2 pvz., yra galimybė rinktis įvairius kriterijus, labiausiai atitinkančius kolektyvo siekius. *Facebooko* reklamos įrankiai palengvina sklaidą, atrenka auditoriją pagal pasirinktus parametrus ir suteikia platesnį būsimo įvykio peržiūros ratą. Galima aptarti dar vieną svarbią detalę, t. y. „žmones, kuriems patinka jūsų puslapis, ir į juos panašius žmones“.



2 pvz. *Facebooko* reklamos įrankiai

Kitaip tariant, tai yra sekėjai – žmonės, kurie paspaudė mygtuką „patinka“ ant vieno ar kito kolektyvo socialinio tinklo paskyros. Žodį „sekėjas“ daugiausia suformavo socialinės žiniasklaidos platforma *Twitter* ir tai reiškia „asmenį, kuris seka arba užsiprenumeruoja kito asmens įrašus socialinės žiniasklaidos svetainėje“. Stebėtojai puikiai padeda skleisti žinią, dalytis su kitais turiniu, išplėsdami pasiekiamumą. Kuo daugiau žmonių pamatys naujienas, būsimus koncertus, tuo lengviau galima strategiškai telkti gerbėjų ratą, gauti atsiliepimų, naujų patiktukų ir pasidalijimų.

Tyrime šis kriterijus nebuvo vertinamas, nors jis gali turėti didelę įtaką +2P skaičiams. Pavyzdžiui, choras „Jauna muzika“ iš visų analizuotų chorų rinko daugiausia patiktukų ir pasidalijimų, nors stebėtojų turi mažiausiai – 2941. Chorą „Vilnius“ stebi 3729, „Polifoniją“ – 3237, „Ąžuoliuką“ – 7550 žmonės. Ar stebėtojų skaičius turi įtakos kolektyvo pasirinktai viešinimo, sklaidos ir reklamos taktikai? Tarkime, „Ąžuoliukas“ turi dvigubai daugiau sekėjų nei kiti chorai, tačiau *Facebooko siena* nėra aktyviai pildoma naujienomis, reklamomis ir pan. Taigi galima daryti prielaidą, kad šis kolektyvas renkasi būti ne toks aktyvus socialiniuose tinkluose nei kiti, tačiau turi daug gerbėjų. Gal prisideda ir kita sklaida: reklama radijuje, televizijoje, spausdinti plakatai ir kt. Vis dėlto tokio pobūdžio klausimai suponuoja atskiro tyrimo gaires, nes sekėjų skaičius gali rodyti labai įvairius ir vienas į kitą nepanašius viešinimo planus.

Išvados

Išanalizavus konkrečių chorų plakatus per pasirinktą laikotarpį, tampa akivaizdu, kad kolektyvai į meninę veiklą po pasaulinės pandemijos grįžo su skirtingu pajėgumu ir aktyvumu. Vieni jų, vertinant socialinio tinklo *Facebook sieną*, koncertavo gausiau, kiti buvo beveik nematomi. Ir nors analizuoti chorai yra gana aktyvūs Lietuvos kultūrinio gyvenimo veikėjai, savireklamai kiekvienas skiria daugiau ar mažiau laiko ir pastangų, tai atsispindėjo ir tyrinėtuose vizualuose. Dėl pasirinkto gana trumpo laikotarpio neskubama daryti galutinių išvadų ar teigti, kad vienas ar kitas choras save reklamuoja gerokai rezultatyviau. Taip pat laikas po pandemijos, suskaičiavus plakatus, buvo negausus koncertų, tad galbūt vėlesnis periodas atskleistų kiek kitokius parametrus ir įvykių skaičius.

Vaizdo žinutės buvo labai įvairios, skirtingo stiliaus. Vienodo tipo dizainu pasižymėjo tik choras „Jauna muzika“, kuris, pagal 3P + 2P schemą, parodė profesionaliausius ir geriausius rezultatus reklamuodamas įvykius. Vaizdo žinutės yra estetiškai patrauklios, pasakančios kiek daugiau apie būsimą įvykį nei tik pavadinimas. Choras „Polifonija“ išsiskyrė didesniu aktyvumu ir taikliu, detaliu bei kryptingu dizaino ir teksto bendrumu, leidžiančiu vertinti kolektyvą kaip tiksliai per vaizdines žinutes išsakantį savo mintis ir

idėjas. „Vilniaus“ plakatai neatrodė estetiškai apgalvoti. Tekstas dažnai pernelyg didelio šrifto, choro nuotraukos labai mažos, veidai sunkiai įžiūrimi, o tai kelia abejonių dėl dizaino pasirinkimo. Galiausiai „Ąžuoliuko“ įvertinti nepavyko, nes per pasirinktą laikotarpį buvo tik vienas kolektyvo sukurtas koncerto plakatas.

Tyrimas išryškino ir kitus *Facebooko* reklamos savitumus: jei choras turi daugiau sekėjų, nebūtinai sukurti įvykiai surinks daugiau patiktukų ar pasidalijimų („Ąžuoliukas“); kolektyvo socialinio tinklo aktyvumas ant *sienos* nepadidina žinučių sklaidos („Vilnius“); žymūs žmonės padeda informacijai sklisti plačiau („Polifonija“, V. Miškinis); kartais mokami koncertai nedaro įtakos +2P skaičiui („Jauna muzika“).

Panašu, kad chorams *Facebooko* platforma yra puikus būdas pritraukti auditoriją, ją ugdyti, paveikti, palaikyti ryšį, mokytis vieniems iš kitų (kolektyvas ir auditorija). Vaizdo žinutės turėtų paskatinti žmones norėti sužinoti daugiau. Vadinasi, vizualai turi būti patrauklūs ir informatyvūs, o to pasiekti kolektyvams sekėsi skirtingai. Tai logotipo, žinomų veidų, vienodo dizaino ar teksto, kuris išryškina, pabrėžia renginio tikslą, idėją ir kitą svarbią informaciją, naudojimas. Priklausomai nuo pasirinktų strategijų, įdėtų pastangų, sumanymo, vizualai atitinkamai turi padėti pritraukti kuo daugiau žmonių. Tačiau ar viskas veikia taip, kaip tikimasi? Kiek įtakos turi dizainas, žodžiai, veidai ar simbolika? Kiek kiti rodikliai, tokie kaip sekėjų skaičius, nuolatiniai sukurtų įvykių pasidalijimai lemia reklamos sėkmę?

Įteikta 2022 11 07
Priimta 2022 12 12

LITERATŪRA

Berniukų ir jaunuolių choras „Ąžuoliukas“ [interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://www.azuoliukas.lt/ [žiūrėta 2022 05 22].

Follower žodžio paaiškinimas interneto puslapyje [interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://www.dictionary.com/browse/follower [žiūrėta 2022 05 22].

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

Martinelli, D., Navickaitė-Martinelli, L. Musical Performance As an Intermedial Affair (A Case of a Pianist). *The American Journal of Semiotics* (A Manifesto For “New Humanities”, guest editors Dario Martinelli and Ulrika Varankaitė), 2017, Vol. 33.1–2, p. 83–98. ISSN 0277-7126.

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

Koncertų plakatų suvestinė

„Vilnius“	„Polifonija“	„Jauna muzika“	„Ąžuoliukas“
2021 m. lapkričio 12 d. 18.00. „Nepriklausomybės siuita“	2021 m. lapkričio 1 d. 20.00. POST SCRIPTUM – Resurrexit. Koncerto transliacija jutubo kanale	2021 m. lapkričio 21 d. 14.00. *People come and people go* (Žmonės ateina ir žmonės išeina)	2021 m. gruodžio 14 d. 19.00–20.30. Puikios muzikos koncertas „Keliaujant per pasaulį“ (Italija, Lietuva)
2021 m. gruodžio 4 d. 18.00. Artūro Dambrausko jubiliejinis koncertas	2021 m. lapkričio 19 d. Seminaras „Vytauto Miškinio nauji kūriniai chorui“. Internetinis renginys	2021 m. lapkričio 26 d. 19.00. VOX JUVENTUTIS' 21	2021 m. gruodžio 26 d. 12.00. Camille Saint-Saëns. „Oratorio de Noël“
Nuo 2021-12-10 18.00 iki 2021-12-11 21.00. „II Respublikinis suaugusiųjų chorų maratonas“ Šilalėje	2021 m. lapkričio 28 d. 14.30. Koncertas „*In memoriam* Vidmantas Bartulis“	2021 m. lapkričio 28 d. 18.00. XXIX „Cantate Domino“ | „Vox juventutis“ laureatų koncertas	2022 m. sausio 6 d. 16.30. Trijų Karalių šventė
2021 m. gruodžio 26 d. 13.00. KALĖDOS VISIEMS! Vilnius	2021 m. gruodžio 5 d. 19.00. XXIX „Cantate Domino“ | Uždarymo koncertas	2021 m. gruodžio 2 d. 18.00. 3600 gruodžio sekundžių muzikai ir poezijai	
2021 m. gruodžio 26 d. KALĖDOS VISIEMS! Kaunas	2021 m. gruodžio 8 d. 11.00. „Kompozitoriaus portretas“ su Gediminu Kalinu. Jutube	2021 m. gruodžio 26 d. 19.00. Nes meilė stipri. Kalėdinis koncertas	
2021 m. gruodžio 28 d. 18.00. Prof. Astos Krikščiūnaitės kūrybos vakaras	2021 m. gruodžio 22 d. 19.00. Misterija „Ein saulelė aplink dangų“ | Vilnius		

[„Vilnius“]	[„Polifonija“]
2022 m. vasario 16 d. 12.00. Vasario 16 minėjimas Trakuose | Šventoji žemė Lietuvos	2021 m. gruodžio 23 d. 19.00. Misterija „Ein saulelė aplink dangų“ | Šiauliai
2022 m. vasario 27 d. 13.00. PREMJERA! Nijolės Sinkevičiūtės „Lietuviškos vaikų mišios“	2021 m. gruodžio 24 d. 20.00. Kalėdų oratorija. Camille Saint-Saëns. Internetinis renginys
2022 m. sausio 6 d. 19.00. NAUJA DATA! Artūro Dambrausko jubiliejinis koncertas	2021 m. gruodžio 31 d. 18.00. Naujųjų belaukiant
2022 m. sausio 14 d. 18.00. Oratorija „13“ | Kaunas	2022 m. vasario 15 d. 18.00. Graži tu, mano brangi tėvyne
2022 m. sausio 18 d. 18.00. Oratorija „13“ | Alytus	
2022 m. sausio 22 d. 19.30–01.20. SUKILIMAS: Europos kultūros sostinės titulo metų atidarymas	

Choir communication with the audience on social media.
Part II: Analysis of the Facebook visual content of Lithuanian choirs

SUMMARY. The two parts of this article deal with the presentation of digital photos, videos or slides used by Lithuanian choirs as part of their pages on the social network Facebook. The purpose of the first part is to review the existing visual communication studies of musicians and the methods of activity of art groups (choirs) in social media. In the second part, with the help of specific Lithuanian choirs, the authors analysed how often collectives use video messages and what means they use to broadcast such advertising to the audience. The ability to spread news about concerts and activities through visual information encourages choirs to take a more creative approach to advertising and use all the tools provided to be more visible and easier to recognise. Using the analysis scheme, the article will investigate how visual information on Facebook influences the spread of advertising of specific Lithuanian choirs.

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

ISSN 2351-4744

Lietuvių išeivijos kino kronikos. „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ (1927 m.)

Laima BUDZINAUSKIENĖ
Kotryna LUKŠYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje atsiranda naujas mediumas – kinas, įsitvirtinęs kaip išraiškos ir fiksavimo priemonė, per porą dešimtmečių pradėjusi dominuoti kasdienybėje. Amžių sandūroje vykusi migracijos banga šimtus tūkstančių lietuvių nubloškė į Jungtines Amerikos Valstijas. Pirmasis pasaulinis karas ir atgauta Lietuvos nepriklausomybė sužadino modernėjimo ir naujos visuomenės kūrimosi poreikį. Tautiniai jausmai, finansinis stabilumas ir įgytos profesinės žinios filmavimo srityje skatino išeivijos lietuvius atsigręžti į tėvynę ir naująją mediją išnaudoti kūrybiniais ir visuomeniniais tikslais. Tarpukariu išeivių kurtos kino kronikos – unikalus reiškinys, mėgtas to meto lietuvių abipus Atlanto. Apie tai, kas ir kodėl buvo filmuojama ir rodoma, byloja išlikę šaltiniai. Vienas jų – reklaminė skrajutė „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“, saugoma Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje (toliau – LNMMB).[1] Tai Niujorko lietuviams skirtas kvietimas 1927 m. lapkričio 23–24 d. pamatyti kino juostoje užfiksuotus besikuriančios Lietuvos vaizdus. Šiame šaltinyje atsiskleidžia to meto aktualijos ir lietuviško dokumentinio kino kryptis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Lietuva, dokumentinis kinas, Kazimieras Lukšys, kino kronika, reklama, „krutami paveikslėliai“.

Lietuvoje kino filmai pradėti rodyti dar XIX a. pabaigoje. Pirmasis viešas seansas įvyko 1897 m. liepos 3 d. Vilniuje, Vasaros teatre (dab. Bernardinų sodas), kur buvo rodomos brolių Lumière'ų kino juostos. Kinas netruko išpopuliarėti ir visoje Lietuvoje: miestuose buvo atidaromi stacionarūs kino teatrai, užsienio kino kūrėjai filmavo vietinius vaizdus, kūrėsi kino bendrovės (Valiulis). Tarpukariu lietuviškoje spaudoje (ir Vilniuje lenkiškai) buvo rašoma apie kiną, leidžiama periodika („Kino naujienos“), knygos, šalia kino bendrovės „Akis“ trumpai veikė 1926 m. įsikūrusi kino mokykla, kurioje buvo sukurti pirmieji lietuviški vaidybiniai filmai (Dambrauskas IX). Tačiau dar iki tol svarbią

1 C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose. Ką tik iš Lietuvos parvežta nauji įdomūs krutami paveikslai fotografuoti 1927 metais. Pirmą kartą rodomi Amerikoje: [1927 m. lapkričio mėn. 23 ir 24 d. Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo parapijoje Brooklyn, N. Y.]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0004184547 [žiūrėta 2022 11 18].

vietą kino pramonėje užėmė dokumentinis kinas. Įvairūs savamoksliai, vėliau – jau ir profesinių įgūdžių įgiję operatoriai ėmė fiksuoti Lietuvos vaizdus. 1908 m. Vilniuje lankėsi prancūzų operatoriai, o 1909 m. režisierius Vladislovas Starevičius (1882–1965) sukūrė dokumentinį filmą „Virš Nemuno“. Lietuvai paskelbus nepriklausomybę, spaudoje buvo diskutuojama apie lietuviško *tautinio* kino kūrimo ir skleidimo svarbą. 1921 m. pradėta kurti kino kronika, kurią filmavo vietiniai operatoriai, režisieriai (Feognijus Dunajevas, Stepas Uzdonas, Stasys Vainalavičius, Alfonsas Žibas ir kt.) ir išeivijoje gyvenantys profesionalūs filmų kūrėjai. 1932 m. Vidaus reikalų ministerija išleido nurodymą prieš kiekvieną vaidybinį filmą kino teatruose demonstruoti lietuviško kino kroniką, kurią 1935–1940 m. išimtine teise kūrė Jurgio Linarto kino bendrovė „Mūsų Lietuva“.

Lietuviško dokumentinio kino vystymuisi ir kino kronikos kūrimui ypač reikšminga buvo JAV gyvenančių išeivių iš Lietuvos veikla. Į JAV „1899–1914 atvyko daugiau kaip 252 000 lietuvių“ (Urbonas, Žilionis). Dauguma jų buvo darbininkai ir amatininkai iš Lietuvos kaimų ir miestelių, į užsienio šalį atvykę užsidirbti, o kai kurie po keleto metų grįžę į gimtinę. Pirmosios JAV lietuvių kolonijos formavosi rytinės pakrantės miestuose, vėliau plito ir šiauriau. Lietuvių bendruomenės būrėsi greta šalpos ir religinių organizacijų (lietuviškų bažnyčių ir jų parapijų), vėliau prie jų kūrėsi ir kultūros kolektyvai (chorai, šokių rateliai, teatrai), mokyklos, mokslo ir politinės sąjungos, čia leistos knygos ir periodika, propaguota lietuvių kalba. Didieji lietuvybės centrai (Čikaga, Niujorkas ir kt.) turėjo labai stiprias ir gana uždaras bendruomenes.[2] Lietuviai, net ir visam gyvenimui likę išeivijoje, palaikė ryšius su Lietuva, domėjosi tėvynės naujienomis.

Dar XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje emigravusiems ir ilgiau JAV užsibuvusiems žmonėms buvo aktualus nepriklausomos Lietuvos gyvenimas ir valstybės gerovės kūrimas. JAV finansinį stabilumą ir profesinių įgūdžių įgiję lietuviai gręžėsi į tėvynę, rėmė jauną valstybę finansiškai, palaikė artimus ryšius su Lietuvos bendruomenėmis ir puoselėjo lietuviškos tapatybės išsaugojimą. Antai karo lakūnas, fotografas ir operatorius Rapolas Kručas prisiminimuose pasakoja: „Turiu pasakyti, [kad prieš išvykdamas į JAV] buvau surusėjęs. <...> Tai pastebėjęs „Vienybės lietuvninkų“ administratorius a. a. Danielius man išrašė „Keleivį“, <...> [kurį] beskaitydamas įpratau lietuviškai, pamačiau, kad esu ne rusas, ir nuo tada jau stengiausi būti tik lietuviu“ (Jasiūnas 1973: 4).

JAV gyvenantys lietuviai, kurių profesijos vienaip ar kitaip buvo susijusios su kino menu, naująjį mediumą naudojo turėdamos tikslą parodyti tautiečiams išsiilgtus Lietuvos vaizdus. „Lietuvos dokumentinis kinas gimė iš Tėvynės ilgesio ir noro įamžinti lietuviško kaimo realijas“ (Mikonis-Railienė). Pirmasis „judančius paveikslus“ tautiečiams JAV

2 Pavyzdžiui, XX a. pradžioje JAV leistuose laikraščiuose galima matyti gausybę skelbimų, kuriuose siūloma lietuvių teisininkų, nekilnojamojo turto agentų, gydytojų ir pan. paslaugos tautiečiams.

parodė lietuviškos kinematografijos pionierius Antanas Račiūnas (1878–1956), dažnai keliavęs po Lietuvą ir su meile fiksavęs tėviškės vaizdus. 1909 m. JAV lietuvių kolonijose jis pristatė pirmąja lietuviška kino kronika laikomą filmą „Laiškai iš tėvynės“. „<...> Račiūno bičiulis, žinomas Niujorko lietuvių veikėjas A. M. Augūnas 1969 m. sausio 18 d. savo laiške žurnalistui Petrui Kežinaičiui[3] rašė: „<...> išbuvęs ten keletą mėnesių, rudeniop, sugrįžo ir pasikvietė Juozą M. Danielių ir mane į pasimatymą. Juozas M. Danielius, kuris jau ir pirmiau Račiūnui gelbėdavo prie kinematografo, sutiko už atlyginimą važinėti su Račiūnu po plačiąją Ameriką, lietuviais apgyventas kolonijas, rodant kinematografą <...>“ (Blažiūnas). Kunigas N. J. Petkus 1910 m. laikraštyje „Draugas“ atsimena: „Ponas A. Račiūnas parodė labai gražių tautiškų paveikslėlių, kaip <...> Lietuvos svarbiausius miestus, pilis ir t. t. Ypatingai žingeidu buvo visiems lietuviams pirmą kartą matyti iliustruotą dainą. Tai yra chorui giedant „Kur bėga Šešupė, kur Nemunas teka“[4] P. Račiūnas ant kinematografo rodė dainoje minimas vietas: Šešupę, Nemuną, lietuvišką kaimą, raibą gegutę, seną motutę ir t. t. Kaip prakalbos, taip ir dainos ir paveikslai publikai labai patiko: visi buvo užganėdinti ir savo džiaugsmą išreiškė triukšmingais delnų plojimais“ (ibid.).

Netrukus A. Račiūno pėdomis pasekė ir kiti JAV gyvenantys lietuviai, įgiję profesionalių fotografų ir operatorių kvalifikaciją, vasaromis keliaudavę po Lietuvą ir filmuodavę, o rudeniop sumontuotus filmus rodydavę JAV lietuviams. Tarp jų buvo ir operatorius, kino kronikų kūrėjas Kazimieras (Kazys) Lukšys (1892–1963).

Svarbiausi JAV lietuvių kino kronikos bruožai

Peržvelgus 1923–1936 m. filmų skelbimus ir pavarčius keletą tarpukariu JAV lietuvių leistų periodinių laikraščių („Naujienos“, „Darbininkas“, „Tėvynė“, „Laisvė“) galima pastebėti, kad kino kronikų seansai buvo dažnas reiškinys, turintis kelis išskirtinius bruožus. Vienas jų – dažnai kvietimuose į kronikų peržiūras ar jų anonsuose buvo žadama, kad žiūrovai jausis kaip viešėję Lietuvoje, savo „mylimoje tėvynėje“ ir pan. Kaip jau minėta, dauguma atvykusiųjų į JAV buvo gimę ir augę Lietuvos kaime, todėl natūralu, kad kino kronikose dažniausiai buvo rodomi kasdieniai ar sezoniniai žemės ūkio darbai (bulviakasis, rugiapjūtė, šienapjūtė, linų rovimas ir pan.), sodžiaus šventės (Gegužinės, Joninės, įvairūs atlaidai), gamtos ir lietuviško kaimo vaizdai. Žiūrovams patikdavo matyti užfiksuotus vaizdus iš Lietuvoje vykusių žemės ūkio parodų, jachtų klubų švenčių, motociklų lenktynių ir pan. Dar viena tema, kurią stengėsi užfiksuoti kronikų kūrėjai, buvo laisvos Lietuvos modernėjimas: filmuojamos valstybinės šventės (pavyzdžiui, dainų

3 Petras Kežinaitis (1906–1969) – Lietuvos žurnalistas, redaktorius, kraštotyrininkas.
4 Kompozitoriaus Česlovo Sasnausko (1867–1916) daina „Kur bėga Šešupė“.

šventė, Vytauto Didžiojo paveikslo kelionė po Lietuvą, autoritarinio valdymo laikotarpiu – prezidento Antano Smetonos (1874–1944) jubiliejus ir vardadienis), iškilę nauji pastatai, įdiegtos technologinės naujovės ir pan. Buvo užfiksuotos ir išskirtinės šventės: štai 1923 m. Klaipėdos krašto „atvadavimo“ proga parengti reportažai apie šį Lietuvos kampelį ir jo istoriją, o iš skirtingų operatorių medžiagos sumontuotas ir JAV dažnai rodytas filmas apie 1933 m. Stepono Dariaus (1896–1933) ir Stasio Girėno (1893–1933) skrydį per Atlanto vandenyną.

Dokumentinio kino seansai dažniausiai vykdavo JAV lietuvių parapijų salėse, kur prieš seansus filmus pristatydavo juos filmavę operatoriai. Tai buvo nemokami arba nebrangūs renginiai, suburdavę įvairaus amžiaus bendruomenės narius. Apie seansų metu skambančią muziką išlikusiuose šaltiniuose užsimenama labai fragmentiškai. Galima daryti prielaidą, kad tokiuose reportažiniuose seansuose muzikos poreikio nebuvo – seansai vykdavo operatoriui pasakojant apie kelionę. Praktika aiškinti ekrane matomus įvykius be muzikinio pritarimo buvo nesvetima ir vaidybiniame kine.[5] Tarp peržvelgtų filmų reklamų aptikta tik viena, skelbta 1933-iaisiais, joje rašoma: „<...> kaip pamatysit paveiksluosia „Bakūžią samanotą“[6], žalią girialią ir girdėsite joja skambančias daineles <...>.“[7] Šis skelbimas išsiskiria tuo, kad reklamuojamas filmas su sinchronizuotu garso takeliu ir čia nėra nurodoma, kaip daugeliu atvejų, kad kas nors „rodys ir aiškins“.

Kazimieras Lukšys – kino kronikos kūrėjas

Vienas aktyviausiai kino kronikos filmavimu ir platinimu tarpukario laikotarpiu užsiėmusių lietuvių buvo Kazimieras (Kazys) Lukšys, JAV žinomas kaip Charles G. Lukšis (dažniausiai pasirašinėdavęs kaip C. G. Lukšis).

K. Lukšys gimė 1892 m. Vazgirdonių kaime, Varėnos rajone. Anksti tapęs našlaičiu, 1910 m. išvyko į JAV, kurį laiką dirbo Niujorko fabrikuose ir įgijo elektromechaniko profesiją. Pirmojo pasaulinio karo metu tarnavo JAV kariuomenėje, o karui pasibaigus Norfolko mieste (Masačusetso valstija) nusipirko 300 vietų kino teatrą, kur rodė filmus. Kino teatrui bankrutavus, K. Lukšys keliavo po JAV lietuvių kolonijas, pristatydamas vaidybinius kino filmus su lietuviškais titrais, lankė filmavimo kursus ir tapo profesionaliu operatoriumi ir fotografu.

5 XX a. 1 p. JAV, Europoje ir Azijoje vaidybiniai nebyliojo kino filmai neretai būdavo aiškinami ar atpasakojami šalia ekrano stovinčio naratoriaus, vadinamo *benshi*. Tokia praktika į Europą atkeliavo iš Japonijos kabukio teatro tradicijos.

6 Turima omenyje Stasio Šimkaus (1887–1943) daina „Kur bakūžė samanota“.

7 Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002475377.

1922 m. K. Lukšys pirmą kartą išvyko aplankyti Lietuvos ir joje nufilmuotus vaizdus demonstravo lietuvių bendruomenėms JAV. Taip jis keliavo ir darbavosi iki Antrojo pasaulinio karo: vasaromis važinėdavo po Lietuvą, čia filmuodavo ir fotografuodavo, o žiemą filmus ir nuotraukas-atvirukus vežiodavo po JAV lietuvių kolonijas. K. Lukšio filmuota medžiaga buvo naudojama ir Lietuvoje kino kronikai kurti, ją buvo įsigijęs naujienų kanalas „Fox News“ (Sajauskas 2017). 1928 m. K. Lukšys pasistatė namą Raseiniuose, čia įkūrė viešbutį, kino teatrą „Romuva“ ir bendrovę „Lukšys ir K°“, skirtą kino kronikai kurti, joje dirbo ir kiti to meto Lietuvos operatoriai, tokie kaip Stasys Vainalavičius (1910–2007), Alfonsas Žibas (1902–?) (Dambrauskas).

K. Lukšys buvo labai aktyvus kino kronikos kūrėjas – 1932 m. įsigaliojus Kino kronikos įstatymui, spaudoje buvo nurodoma, kad apie 8000 metrų tuo metu rodomos kronikos yra per porą metų nufilmuota K. Lukšio (Dambrauskas). Kai kur teigiama, kad jis nufilmavo ir pirmąją garsinę lietuvišką kino juostą – Dariaus ir Girėno išlydėtuves Čikagoje 1933 m. (Sajauskas 2017). Per 18 metų šis operatorius Lietuvoje lankėsi 15 kartų, buvo apsisprendęs visam laikui apsistoti Raseiniuose, tačiau Antrojo pasaulinio karo metu jo turtą ir įrangą konfiskavo sovietinė valdžia, o šeimą ištrėmė. Grįžęs į JAV, K. Lukšys apsistojo Kalifornijoje, tapo nekilnojamojo turto agentu ir prie kino nebesugrįžo.

Dabar dauguma išlikusių K. Lukšio filmų saugoma Lietuvos centriniame valstybės archyve (toliau – LCVA). Sunku pasakyti, ar teišlikę kadaise K. Lukšio parduoti filmai JAV naujienų bendrovei „Fox News“. Kur kas gausesnis yra jo nuotraukų-atvirukų palikimas: dalis saugoma Vytauto Didžiojo universiteto bibliotekoje (jų skaitmenizuotas versijas galima rasti *epaveldas.lt*), dvi K. Lukšio fotografijų dėžės yra Kennetho Spencerio tyrimų bibliotekoje Kanzaso universitete (MS 361). Deja, nemažai nuotraukų išsibarstė po privačias kolekcijas (Sajauskas 2017: 11–12). Iškalbingi yra ir K. Lukšio rengti skelbimai, kviečiantys į jo filmų seansus, plitę JAV lietuvių spaudoje („Keleivis“, „Naujienos“, „Darbininkas“ ir kt.), taip pat reklaminės skrajutės, kurios per privačias kolekcijas pasiekė ir LNMMB – dalis jų skaitmenizuota.

Reklaminės skrajutės „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ charakteristika

„C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ – LNMMB Nacionaliniam publikuotų dokumentų archyviniam fondui priklausantis 30 cm spausdintas reklaminis lapelis, kviečiantis į K. Lukšio (lapelyje – C. G. Lukšis) filmų seansą, vyksiantį 1927 m. lietuvių kolonijos Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo parapijoje Brukline, Niujorke, kurio metu bus rodomi tų pačių metų vasarą užfiksuoti dokumentiniai kadrai iš Lietuvos[8] (1 pav.).

8 Žr. 1 išnašą.

Reklaminė skrajutė artima kitiems K. Lukšio to paties pobūdžio skelbimams. Skrajutės antroje pusėje yra keletas antspaudų, nurodančių, kur ji buvo ir yra saugoma: dabar LNMMB Nacionaliniame publikuotų dokumentų archyviniame fonde, o prieš tai – pas antikvarą ir numizmatą Aleksandrą Račkų (1893–1965).

Priekinėje šaltinio pusėje K. Lukšys pateikia kvietimą ir informaciją apie seansą. Kitoje pusėje pristatomas sąrašas nuotraukų-atvirukų, kurias renginio metu buvo galima įsigyti. Skrajutės dizainas parengtas išmoningai: viršuje kontrastinga nespalvota iliustracija ir stambus užrašas „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“. Apačioje išryškinta informacija apie renginio vietą ir laiką, viduryje – išsami (neparyškintu šriftu) informacija apie tai, kas bus rodoma. K. Lukšys savo reklaminiuose skelbimuose dažnai naudojo grafines iliustracijas, kurių tam tikras dizainas žymėjo skirtingas keliones per Atlantą į Lietuvą. Šiame šaltinyje matoma iliustracija, sietina su K. Lukšio 1927 m. vasaros išvyka į Lietuvą, dar buvo naudojama ir JAV lietuvių spaudoje: laikraščiuose „Naujienos“ (1927 12 14, vol. XVI, nr. 14[9]) ir „Darbininkas“ (1928 04 20, nr. 31[10]) (2 pav.).

Aptariamoje reklaminėje skrajutėje atsiskleidžia tarpukario lietuvių išeivių žodynas ir greta vartojami terminai – naujadarai, pritaikyti kino ir fotografijos praktikai. Šaltinyje nuotraukos vadinamos „paveikslais“, o filmai – „krutamais paveikslais“. Tokį ir išeivijoje, ir Lietuvoje prigijusį terminą galima sieti su anglišku *motion pictures*, vartotu nuo pat filmų atsiradimo ir iki dabar. Kiek vėliau išeivijos spaudoje „krutami paveikslai“ pradėti vadinti „judžiais“ (angl. *movies*), o po 1930 m. pasirodo „filmos“ ir „filmai“. Labiau neįprasta yra tai, kaip K. Lukšys čia ir kituose savo reklaminiuose skelbimuose kalba apie fotografavimą: tuo metu vietoj „filmuoti“ ar „fotografuoti“ buvo vartojamas žodis „nutraukti (paveikslus)“.[11]

Skrajutės reklaminiame tekste nurodomas seanso metu pristatomų filmų turinys ir būsimo renginio charakteristika. K. Lukšys, lyginant jo ir kitų operatorių reklaminius lapelius, vengia per didelio sentimentalumo tekste; priešingai – labai detaliai ir tiksliai įvardija, kokie konkretūs vaizdai ir įvykiai bus rodomi. Šis lapelis – ne išimtis. Skrajutėje nurodoma ir tiksli renginio trukmė – 3 valandos. Tokios trukmės renginys su dokumentiniais begarsiais kadrais kino salėje galėjo prailgti, todėl skelbime pažymima, kad vakarui pajvairinti „bus rodoma puiki komedija, kuri prajuokins seną ir jauną“. Kokia tai komedija, konkrečiai nėra nurodoma, todėl galima daryti dvi prielaidas: viena vertus, tarp lietuvių bendruomenių buvo paplitęs komedijų skaitymas ir leidyba, dažnai kolonijose veikė mėgėjų teatrai, atlikdavę šio žanro kūrinius, todėl įmanoma, kad, ruošiantis

9 Prieiga per internetą: https://www.spauda.org/naujienos/archive/1927/1927-12-14-NAUJIENOS.pdf.
10 Prieiga per internetą: https://www.spauda.org/darbininkas/archive/1928/1928-04-20-DARBININKAS.pdf.
11 Maždaug nuo 1930 m. K. Lukšys vietoj „paveikslų“ ima vartoti naujadarą „nutraukos“, kurio etimologija siejasi su veiksmažodžiu „nutraukti“.

tokiam bendruomeniniam renginiui, prisidėdavo ir vietiniai lietuviai (aktoriai mėgėjai). Tačiau tokiu atveju skelbime greičiausiai būtų nurodyta, kas šį vaidinimą atliks.

Antra galimybė atrodo įtikinamesnė: K. Lukšys, prieš pradėdamas po lietuvių kolonijas vežioti savo „krutamus paveikslus“, turėjo įsigijęs nemažą kolekciją vaidybinių kino filmų su lietuviškais titrais, kurių seansai dar iki 1922 m. sulaukdavo didelio tautiečių susidomėjimo (Sajauskas, p. 6). Tai negalėjo būti lietuvių vaidybiniai filmai – jie pasirodė tik 1931 m., todėl greičiausiai renginio metu ekrane buvo rodoma amerikietiška vaidybinė komedija. Reklaminės skrajutės pabaigoje raginama įsigyti bilietus, siūlant filmo seansą kaip malonų laiko leidimo būdą ir pigesnę alternatyvą kelionei į Lietuvą: „Žodžiu praleisit 3 valandas laiko linksmai ir pamatysit tą, ką imtų metą laiko ir kelis šimtus dolerių kainuotų nuvažiuot ir pamatyt tą viską. Pamatysit už mažą bilieto kainą vietoj.“

Skrajutės tekstas reprezentuoja vieną pagrindinių tokių seansų tikslų – ne tik žadinti vyresnės kartos lietuvių išeivių jausmus, bet ir pritraukti, sudominti Lietuvos gyvenimu jaunesnius, stiprios nostalgijos lietuviškai kaimo idilei nejaučiančius žiūrovus ir „parodyti laisvos Lietuvos tobulėjimą“ (Dambrauskas). Reklamoje tautiečiai kviečiami pamatyti Lietuvą „kaip ji šiandien išrodo, kiek pažangos padarė per 9 metus laisvo gyvenimo“. Tarp tekste vardijamų Lietuvoje nufilmuotų renginių apie ilgesio jausmus sužadinti galinčius vaizdus užsimenama viena fraze: „Pamatykit <...> pavyzdingą ūkį ir ūkininkų darbus ir daug Lietuvos miestų ir miestelių.“ Publikai pateikiamoje juostoje dar žadama rodyti užfiksuotus įvykius, atspindinčius jaunos valstybės gyventojų pilietiškumą ir visuomeniškumą, be to, skirtingų organizacijų ir bendruomenių gausą: Mažosios Lietuvos šventę, Dainų dieną Klaipėdoje, žemės ūkio parodą, katalikų jaunimo judėjimus „Amerikiečiai Vyčiai“, „Pavasarininkai“ bei jų jubiliejinį kongresą, pirmą Lietuvos dviratininkų šventę. Taip pat buvo tikimasi, kad žiūrovus sudomins ir kiti 1927 m. vasarą įvykę ir K. Lukšio užfiksuoti įvykiai: daktaro, Lietuvos kariuomenės kūrėjo, savanorio Jono Brundzos (1890–1927) laidotuvės, prezidento A. Smetonos kelionės per Lietuvą. Skrajutėje regimas kvietimas pamatyti „dabartinę Lietuvos valdžią“ byloja apie įvykusius aktualius politinius pokyčius: kaip žinome, 1926–1927 m. Lietuvoje po perversmo buvo nuverstas prezidentas Kazys Grinius (1866–1950), atšauktas seimas, valstybės vadovu antrąkart tapo prezidentas A. Smetona. Filmuose rodoma demarkacijos linija su Lenkija, Husarų pulko kasmetinė šventė ir pan. Taigi Lietuva K. Lukšio juostose atsiskleidžia kaip aktyvi, moderni ir visuomeniška valstybė.

Galima pastebėti, kad reklaminėje skrajutėje „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ anonsuojamas kino seansas artimas ir tuo metu filmuotoms kino kronikoms, kurios buvo rodomos užsienio šalių ir Lietuvos kino teatruose. Deja, LCVA saugomų ir šiuo metu portale *e-kinas.lt* skaitmenizuojamų tarpukario kino reportažų autorystė dažnai nenu-

rodoma, tačiau aptariami įvykiai ir rodomos vietos sutampa su K. Lukšio filmuotais. Žinoma, kino kronikos fiksavimu užsiėmė ir daugiau operatorių, veikė jų kino bendrovės („Akis“, „Lietfilm“, „Mūsų Lietuva“). Vis dėlto prisimenant, kad K. Lukšys buvo vienas daugiausia aptariamu laiku filmavusių Lietuvą ir kino kronikas kuriančių operatorių, galima prielaida, kad dalies išlikusių kino kronikų autorystė priklauso kaip tik jam.

Kvietimas įsigyti K. Lukšio darytus „Lietuvos paveikslus“

Kitoje reklaminės skrajutės pusėje vardijamos K. Lukšio darytos nuotraukos-atvirukai, kurias buvo galima įsigyti seanso metu parapijos salėje arba po jo paštu. Pasak S. Sajausko, „apie lietuviškų kronikų kūrėją K. Lukšį yra nemažai rašyta, tačiau tik probėgšmais užsimenama, kad jis dar ir fotografavo Lietuvos vaizdus“ (Sajauskas, p. 9). Būdamas profesionalus fotografas ir darydavęs geros kokybės nuotraukas, K. Lukšys nuotraukas-atvirukus JAV lietuviams parduodavo kaip gimtinę menantį artefaktą ir gerai iš to uždirbdavo, nes jie būdavo laukiami ir gausiai perkami. Todėl šioje skelbimo dalyje pateikta visa reikalinga informacija, susijusi su fotografijų platinimu: nuotraukų-atvirukų kaina, platinimo vieta ir išsamus sąrašas su nuotraukų turiniu. Šalia K. Lukšio pavardės minimas „c|o R. Kručas“ ir nurodytas adresas „65–23 Grand Ave., Maspeth, N. Y.“ – tai reiškia, kad nuotraukų-atvirukų platinimu po renginio rūpinosi R. Kručas, kitas, anksčiau jau minėtas lietuvių fotografas, Niujorke turėjęs savo fotostudiją, kurios adresas skrajutėje ir nurodomas.

Nuotraukų-atvirukų sąraše minimi net 96 Lietuvos miestai ir miesteliai, kuriuos aplankė ir fotografavo K. Lukšys: nemažai nuotraukų iš Suvalkijos ir Dainavos krašto, didžioji dalis – iš Žemaitijos ir Aukštaitijos, ypač daug lankytasi vidurio Lietuvoje. Vilniaus krašte, tuo metu priklausiusiame Lenkijai, ir Klaipėdos krašte, jau buvusiame Lietuvos dalimi, K. Lukšys taip pat lankėsi, tačiau fiksavo tik didžiųjų miestų – Vilniaus ir Klaipėdos vaizdus. Miesteliuose dažniausiai daryta po du ar net tris skirtingus „paveikslus“, o didesniuose miestuose – dar daugiau. Dažniausiai fotografijose buvo fiksuojami svarbiausi ir universaliai atpažįstami objektai: miestelių bažnyčios, vietiniams puikiai žinomi pastatai, „rinkos“ (turgavietės), dvarai, gamtos vaizdai (upės, ežerai), išskirtiniai, miestui reikšmingi statiniai (tiltai, stotys, mokymo įstaigos ir pan.). Po sąrašu dar nurodomi „visuomeniški vaizdeliai“: kariuomenės, sportininkų, Dainų dienos, Gegužinės, kaimo vestuvės, ūkio parodos, rugiapjūtės, šienapjūtės, artojų darbų, bulviakasio, gyvulių, ganyklų vaizdų nuotraukos-atvirukai. Be to, kai kurios jų buvo ir personalizuotos: pavyzdžiui, lietuvių istoriko, švietėjo, tautinio atgimimo veikėjo Simono Daukanto (1793–1864) kapas, Lietuvos universiteto studentai, dainininkas Kipras Petrauskas (1885–1968), vyriausybės

nariai ir t. t. Galima pastebėti, kad, lyginant su šaltinyje reklamuojamais „krutamais paveikslais“, kuriuose operatorius stengėsi perteikti modernios Lietuvos pasiekimus ir aktualijas, užfiksuoti gyvybingą ir aktyvią visuomenę, parduodami „paveikslai“ buvo labiau orientuoti į nostalgiškus emigrantų jausmus, gal todėl labai gerai perkami.

Išvados

Aptartas K. Lukšio reklaminis lapelis „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ – tai iškalbingas liudijimas, atskleidžiantis tarpukariu kurto ir JAV lietuvių bendruomenėje populiarinto dokumentinio kino specifiką. Jis tiesiogiai byloja apie tuo metu vyravusią lietuvių išeivijos dvasią ir ją dominančias temas. Išsiaiškinta, kad:

1) profesionalių kino kūrėjų ir operatorių poreikis tarpukariu vis augo, nes kurti dokumentinį kiną buvo populiaru ir Lietuvoje, ir išeivijoje;
2) tarpukario kino kronikos buvo pirmas žingsnis link profesionalaus kino kūrimo;
3) besikurianti Lietuvos kino kronika savo laiku buvo naudojama tikslingai, turėjo didaktinę, visuomeninę reikšmę ir funkciją skatinant tautinės tapatybės vystymąsi – joje įamžinti vaizdai byloja apie nepriklausomos Lietuvos modernėjimą ir stiprėjantį visuomeniškumą;
4) lietuviško kino peržiūros išeivijoje buvo ne tik naujienos apie tėvynę, bet ir pramoginis renginys, papildomas pokalbiais, komedijomis ir nuotraukų-atvirukų prekyba;
5) K. Lukšio dokumentuojami Lietuvos vaizdai ne tik žadino nostalgiškus išeivių jausmus, bet ir kūrė patrauklios ir modernios tėvynės, tolstančios nuo išskirtinai agrarinės valstybės įvaizdžio, viziją;
6) dokumentinių filmų peržiūrose muzika neskambėdavo (garsinį lygmenį užpildydavo pasakotojas);
7) nors pavienių, daugiausia publicistinių, straipsnių apie tarpukario Lietuvos išeivijos kurtą dokumentinį kiną yra, tačiau poreikis detaliau ištirti šį reiškinį didelis. Literatūra šia tema palieka daug klausimų, ypač kalbant apie kino muziką. Šaltiniai byloja apie K. Lukšio filmų gausą, bet pačios filmuotos medžiagos liko nedaug. Akivaizdu, kad reikalingiausia yra filmų analizė, tad reikia tikėtis, kad iš naujo peržiūrimos ir modernizuojamos LCVA saugomos kino kronikos paskatins tolesnius tyrinėjimus.

Įteikta 2022 11 03
Priimta 2022 11 11

ŠALTINIAI

C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose. Ką tik iš Lietuvos parvežta nauji įdomūs krutami paveikslai fotografuoti 1927 metais. Pirmą kartą rodomi Amerikoje: [1927 m. lapkričio mėn. 23 ir 24 d. Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo parapijoje Brooklyn, N. Y.]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0004184547 [žiūrėta 2022 11 18].

Reklama „G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ laikraštyje „Darbininkas“ (1928 04 20, nr. 31). Prieiga per internetą: https://www.spauda.org/darbininkas/archive/1928/1928-04-20-DARBININKAS.pdf [žiūrėta 2022 11 22].

KITI REKLAMINIAI LAPELIAI

Extra! Extra! Krutami paveikslai temoje: tverimas žemes, augmenu, gyvuliu, žuvu, ir žmogaus. “Tie paveikslai yra labai žingeidus, nes jie yra istoriški, pranašiški ir poėtiški ... Ketverge birželio 3 d. 1926 m. Gunsaulus School Hall ... Chicago, Ill. ...”: [skelbimas], [1926]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002475395 [žiūrėta 2022 11 06].

Lietuvos ir Vilniaus garsiakalbiai krutamieji paveikslai. Rengia lietuvių „Laisvės“ bendrovė šeštadienį balandžio April 1, 1933 Lithuanian Hall ... Elizabeth, N. J. ... [1933]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002475377 [žiūrėta 2022 12 13].

Lietuva paveiksluose. Fotografavo C. G. Luksis. I. D. K. Vytauto jubiliejaus metai 1430–1930. Ką tik iš Lietuvos parvežti krutami paveikslai bus pirmą kartą rodomi Amerikoje: [skelbimas] [1931] Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002474964 [žiūrėta 2022 12 13].

Lietuva paveiksluose fotografavo C. G. Luksis. Ką tik iš Lietuvos parvežti krutami paveikslai bus pirma kart rodomi Amerikoje: [1930 m. gegužės mėn. 18 d. Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo parapijoje Brooklyn, N. Y.] [1930]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002474989 [žiūrėta 2022 12 03].

Lietuva paveiksluose. Fotografavo C. G. Lukšis 1928 m. Ką tik iš Lietuvos parvežti naujieji, 10 metų Lietuvos neprigulmybės sukaktuvių apvaikščiojimą paminėti krutami paveikslai bus pirmą kartą rodomi Amerikoj ...: [skelbimas] [1928]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002474988 [žiūrėta 2022 11 18].

Lietuva paveiksluose. 1931 metais nuotraukas darė C. G. Lukšis. Ką tik iš Lietuvos parvežti nauji įdomūs krutami paveikslai bus pirmą kartą rodomi Amerikoje: [1931 m. gegužės mėn. 18 ir 19 d. Šv. Antano parapijoje Cicero, Ill.] [1931]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002474991 [žiūrėta 2022 12 19].

Musų Vilnius! Įdomiausi krutami paveikslai ką šįmet Lietuvoj nutraukti. Atvaizduoja Lietuvos 10 metų gyvenimą kaipo nepriklausoma valstybė. Rodomi pirmą kartą Amerikoje ...: [1929 m. kovo mėn. 24 d. Dievo Apvaizdos parapijos svetainėje] [1929]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002475404 [žiūrėta 2022 11 18].

Nepaprasta naujena!! “Pėtn., balandžio 20 d., kun. Petkaus salėj ... Brooklyn, N.Y. Sub., balandžio 21 d., Karalienės Angelų parapijos salėje ... Brooklyn, N.Y. krutamieji paveikslai Kaip lietuviai Klaipedą atvadavo ...” [1923]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002475349 [žiūrėta 2022 11 06].

Prakalbos ir krutami paveikslai; no sutverimo žemes iki atitaisimo laiku, šita kalba turetu užgirst kiek vienas žmogus kuris tik mili sužinot kokia ateiti žmonis susilauks, Nedelioj 31 d. spalio 1926 m. ... Aurora, Ill. kalbes S. Benckas. Rengia ir kviečia T. S. B. S.: [skelbimas] [1926]. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C10002473447 [žiūrėta 2022 11 06].

Renginio afiša. Lietuvos krutami paveikslai. Juozo Januškevičiaus filmai. JAV. 1936 m. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=LIMIS-427636922 [žiūrėta 2022 12 01].

LITERATŪRA

Balašaitis, A. Kazys Lukšys. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: https://www.vle.lt/straipsnis/kazys-luksys/ [žiūrėta 2022 12 12].

Blažiūnas, J. Kinematografijos pionierius: kaip A. Račiūnas prieš 110 metų įamžino Lietuvą kino juostoje. *15min.lt.* Prieiga per internetą: https://www.15min.lt/gyvenimas/naujiena/ar-zinai/kinematografijos-pionierius-kaip-a-raciunas-pries-110-metu-iamzino-lietuva-kino-juostoje-1634-1348326 [žiūrėta 2022 09 14].

Dambrauskas, A. Kinas tarpukario Lietuvoje (IX): Lietuvos kino kronika, 2020 m. spalio 14 d. Prieiga per internetą: https://kinfo.lt/kinas-tarpukario-lietuvoje-ix-lietuvos-kino-kronika/ [žiūrėta 2022 12 12].

Dambrauskas, A. Kinas tarpukario Lietuvoje (X): Lietuvos kino kronika. II dalis, 2020 m. lapkričio 4 d. Prieiga per internetą: https://kinfo.lt/kinas-tarpukario-lietuvoje-x-lietuvos-kino-kronika-ii-dalis/ [žiūrėta 2022 12 12].

Jasiūnas, R. R. Kručo atsiminimai (1). *Naujienos*, 1973 m. rugsėjo 18 d., Nr. 220, p. 4. Prieiga per internetą: https://www.spauda.org/naujienos/archive/1973/1973-09-18-NAUJIENOS.pdf [žiūrėta 2022 12 16].

K. Lukšys 1957-aisiais: daugelis lietuvių Amerikoje gyvena iš nekilnojamojo turto. Iš „Amerikos balso“ archyvų. *Kauno diena*, 2014 m. rugpjūčio 10 d. Prieiga per internetą: https://kauno.diena.lt/naujienos/lietuva/emigrantai/k-luksys-1957-aisiais-daugelis-lietuviu-amerikoje-gyvena-nekilnojamojo-turto-643348 [žiūrėta 2022 11 06].

Lietuvos kinas 1897–1940. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-kinas-1897-1940/ [žiūrėta 2022 11 15].

Medziukas, I. Lietuviškos kino kronikos pionierius. *Lietuvių dienos*, 1957 m. rugsėjo 15 d., Nr. 7, p. 11, 18. Prieiga per internetą: http://www.spauda.org/lietuviu_dienos/archive/1957/1957-09-15-LIETUVIU-DIENOS.pdf [žiūrėta 2022 11 15].

Mikonis-Railienė, A. Dokumentiniai filmai. Arti žmogaus: tikrovės atvaizdai Lietuvos dokumentiniame kine. *Kino istorijos apžvalga*. Prieiga per internetą: https://www.lkc.lt/kino-paveldas/kino-istorijos-apzvalga/dokumentiniai-filmai [žiūrėta 2022 11 15].

Sajauskas, S. Fotografas Kazys Lukšys ir jo veikla Pietų Lietuvoje. *Terra Jatwezenorum*, 2017, Nr. 9 (2), p. 6–29.

Urbonas, V., Žilionis, S. Jungtinių Amerikos Valstijų lietuviai. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: https://www.vle.lt/straipsnis/jungtiniu-amerikos-valstiju-lietuviai/ [žiūrėta 2022 10 07].

Valiulis, S. Lietuvių išeivijos kinas. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: https://www.vle.lt/straipsnis/lietuviu-iseivijos-kinas/ [žiūrėta 2022 10 07].

SKAITMENIZUOTI ARCHYVAI

https://www.e-kinas.lt/
https://www.epaveldas.lt/
https://www.spauda.org/

C. G. LUKŠIO LIETUVA Paveiksluose

KĄ TIK IŠ LIETUVOS PARVEŽTA NAUJI
ĮDOMŪS KRUTAMI PAVEIKSLAI
FOTOGRAFUOTI 1927 METAIS

PIRMĄ KARTĄ RODOMI AMERIKOJE.

Tautiečiai! Ateikite pamatyti Lietuvą gyvą paveiksluose, kaip ji šiandien išrodo, kiek pažangos padarė per 9 metus laisvo gyvenimo. Pamatykit jos dabartinę valdžią. Amerikos lietuvių Ekskursiją į Klaipėdą laivu Estonia; Mažosios Lietuvos Šventę ir Dainų Dieną Klaipėdoje, Žemės Ūkio parodą, Pavasarininkų Kongresą, Amerikiečius Vyčius, Pirmą Lietuvos dviratininkų šventę, Dr. Brundzos, kurį nušovė J. Romanas laidotuves, Prezidento kelionę po Lietuvą, Demarkacijos liniją lietuvių su lenkais, Gusarų pulko metinę šventę ir daug kitų kariuomenės dalių, būtent: Pavyzdingą ūkį ir ūkininkų darbus ir daug Lietuvos miestų ir miestelių. Taipgi bus rodoma puiki komedija, kuri prajuokins seną ir jauną. Žodžiu, praleisit 3 valandas laiko linksmai ir pamatysit tą, ką imtų metą laiko ir kelis šimtus dolerių kainuotų nuvažiuot ir pamatyt tą viską. Pamatysit už mažą bilieto kainą vietoj.

Rodys ir aiškins

C. G. LUKŠIS

BUS RODOMA
LAPKRIČIO (NOV.) 23 IR 24 D. 1927 M.
APREIŠKIMO ŠV. PAN. PARAPIJOS SALĖJE
No. 5th ir Havemeyer Strs., Brooklyn, N.Y.
Įžanga 35 c., Vaikams 15 c. Pradžia 7:30 v. vakare

(VERSK)

SEKANČIUS LIETUVOS PAVEIKSLUS GALIMA GAUTI PO 10 CENTŲ PAS C. G. LUKŠĮ SVETAINĖJE:

ALYTUS (a) mies., (b) cent., (c) Nemun.
AIRIOGALA (a) miestas, (b) bažnyčia.
ANYKŠČIAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
ALVITAS (a) bažnyčia, (b) ežeras.
BALBIERIŠKIS (a) mies., (b) bažnyčia.
BIRŠTONAS (a) miest., (b) min. v. šalt.
BABTAI (a) miestas, (b) bažnyčia.

BIRŽAI (a) miest., (b) bažn., (c) Ostravos dv., (d) pilies griuvėsiai, (e) ežeras, (f) gimnazija.
BUKONYS (a) bažnyčia.
DAUGAI (a) miestas, (b) ežeras.
DOTNUVA (a) žem. ūkio mok., (b) baž.
ČEKIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GRINKIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GARLIAVA (a) miestas, (b) bažnyčia.
GIRKALNIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GRUŠLAUKIS (a) miest., (b) bažn.
GUDZIUNAI (a) bažnyčia.
ILAKIAI (a) miestas.
JURBARKAS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JONIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JONIŠKĖLIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JEZNAS (a) miestas, (b) rinka, (c) bažn.
KAUNAS (a) miest., (b) laivų priepl., (c) Seimo rūmai, (d) Karo muziej., (e) Laisvės Alėja, (f) Prezid. rūmai, (g) Perkūno namas, (h) Univers. rūmai, (i) Mickevičiaus namas, (j) Įgulos baž., (k) rotušė, (l) gelžk. stotis, (m) Žalias tiltas, (n) Valst. spaustuvė.
KEDAINIAI (a) miestas, (b) dvaras, (c) stotis, (d) rinka.
KRETINGA (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) upė Šventoji.
KURŠĖNAI (a) miest., (b) bažnyčia.
KARTĖNAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
KLAIPĖDA (a) m., (b) priepl., (c) turg.
KALVARIJA (a) miesta.
KALVARIJA ŽEMAIČIŲ (a) miestas, (b) procesija.
KROSNA (a) bažn., (b) miest., (c) tiltas.
KELMĖ (a) miestas.
KAZLIŠKIŲ (a) miest., (b) bažnyčia.
KAMAJŲ (a) miestas, (b) bažnyčia.
KLOVAINIŲ (a) miest., (b) bažnyčia.
KRAŽIAI (a) bažnyčia.
KRONIO (a) miesta, (b) bažnyčia.
LAZDIJAI (a) miest., (b) rinka, (c) baž.
LIUDVINAVAS (a) miestas.
LIELIUNAI (a) bažnyčia.
MERKINĖ (a) m., (b) bažn., (c) gimnaz.

MARIAMPOLĖ (a) miest., (b) rinka, (c) gimnazija, (d) bažnyčia, (e) kapai.
MĖŽIŠKIAI (a) bažnyčia.
NAUMIESTIS, Šakiu apskr. (a) mie[s]tas, (b) rinka, (c) bažn., (d) tiltas.
NAUMIESTIS, Tauragės apskr. (a) miest., (b) bažnyčia.
NEMAKŠČIAI (a) miest., (b) bažnyčia.
PANEVĖŽIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
PRIENAI (a) miest., (b) rinka, (c) tiltas Pašušvės, (d) bažnyčia.
PALANGA (a) miest., (b) jūra, (c) baž., (d) Birutės kalnas, (e) Tiškevič. rūmai.
PAŽAISLIS (a) Vienuolynas.
PLUNGĖ (a) mies., (b) paminkl. (c) baž.
PALIUNĖ (a) bažnyčia.
PAPILĖ (a) bažnyčia.
PASVALYS (a) m., (b) bažn., (c) malun.
PANDĖLIS (a) rinka, (b) bažnyčia.
RAGUVA (a) rinka, (b) bažnyčia.
RADVILIŠKIS (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) gelžkelio stotis.
RASEINIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) gatvės.
RAUDĖNAI (a) miest., (b) bažnyčia.
ROZALIMAS (a) miest., (b) bažnyčia.
RUMŠIŠKIS (a) miest., (b) bažnyčia.
ROKIŠKIS (a) m., (b) bažn., (c) dvaras.
ŠAKIAI (a) mies., (b) rink., (c) bažn.
SALANTAI (a) miest., (b) bažnyčia.
ŠIAULIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) bažn., (d) Frank. dirb., (e) gelžkelio stot., (f) gatvės.
ŠIAULĖNAI (a) m., (b) baž., (c) tiltas.
SEIRIJAI (a) miest., (b) bažn., (c) gat.
SINTAUTAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
ŠVENTAŽERIS (a) miestas.
SKRIAUDŽIAI (a) bažnyčia.
SKAUDVILĖ (a) miest., (b) bažnyčia.
SKUODAS (a) miestas, (b) bažnyčia.
ŠILAVA (a) miest., (b) bažn., (c) koplyč.
SĖDA (a) miestas, (b) bažnyčia.
TAUJĖNAI (a) bažnyčia.
TAURAGĖ (a) miestas, (b) bažnyčia, (c) rinka, (d) tiltas.
TELŠIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) ba[ž]nyčia, (d) ežeras, (e) cerkvė.

TYTAVĖNAI (a) bažnyčia.
TIRKŠLIŲ (a) miest., (b) rink., (c) pam.
TRIŠKIAI (a) miest., (b) bažn., (c) mal.
UKMERGĖ (a) miest., (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) tiltas.
UTĖNA (a) miestas, (b) rinka, (c) ba[ž]nyčia, (e) gimnazija.
VARNIAI (a) Vysk. Valančiaus paminkl.
VILKAVIŠKIS (a) m., (b) baž., (c) rink.
VIRBALIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
VELUONA (a) miestas, (b) bažnyčia, (c) Gedimino kalnas, (d) gatvė.
VEIVERIAI (a) bažn., (b) mokykla.
VILKIJA (a) miestas, (b) bažnyčia.
VARĖNA (a) miestas.
VIDUKLĖ (a) miestas, (b) bažnyčia.
VILNIUS (a) miestas, (b) Katedros aikštė, (c) Katedra, (d) Aušros Vartai, (e) bažnyčia, (f) miesto gatvės.
VIEKŠNIAI (a) m., (b) baž., (c) tiltas, (d) rinka.
ŽASLIAI (a) miestas, (b) bažn.
ŽEIMIAI (a) bažnyčia.
ŽEŽMARIAI (a) mies., (b) rink., (c) b.
ZIDIKAI (a) miestas, (b) bažnyčia.

Kiekviena raidė yra atskiras paveikslas.

Visuomeniškų vaizdelių:

Kariuomenės, sportininkų, Dainų Dienos, Gegužinių, kaimo vestuvių, ūkio parodos, rugiapiūtės, šienapiutės, artojų, bulbekasis, gyvuliai, ganyklos, arkliai, Rambyno kalnas, Simano Daukanto kapas, Universiteto studentai, Kipro Petrausko, vyriausybės ir taip daug visokių vaizdelių.

Galima gauti pas C. G. Lukšį laike rodymo svetainėje, arba pareikalauti laišku paminint kokių vaizdelių norit. Kaina 12 paveikslėlių už $ 1.00 arba 10 c. vienas. Užsakymai per laiškus turi būti nemažiau $ 1.00 vertės.

C. G. LUKŠIS,
c|o R. Kručas
65—23 Grand. Ave., Maspeth, N. Y.

(VERSK)

[1 pusė]

1 pav. 1927 m. reklaminis lapelis „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“. C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose. Ką tik iš Lietuvos parvežta nauji įdomūs krutami paveikslai fotografuoti 1927 metais. Pirmą kartą rodomi Amerikoje: [1927 m. lapkričio mėn. 23 ir 24 d. Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo parapijoje Brooklyn, N. Y.].

[2 pusė]

SEKANČIUS LIETUVOS PAVEIKSLUS GALIMA GAUTI PO 10 CENTŲ PAS C. G. LUKŠĮ SVETAINĖJE:

ALYTUS (a) mies., (b) cent., (c) Nemun.
AIRIOGALA (a) miestas, (b) bažnyčia.
ANYKŠČIAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
ALVITAS (a) bažnyčia, (b) ežeras.
BALBIERIŠKIS (a) mies., (b) bažnyčia.
BIRŠTONAS (a) miest., (b) min. v. šalt.
BABTAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
BIRŽAI (a) miest., (b) bažn., (c) Ostravos dv., (d) pilies griuvėsiai, (e) ežeras, (f) gimnazija.
BUKONYS (a) bažnyčia.
DAUGAI (a) miestas, (b) ežeras.
DOTNUVA (a) žem. ūkio mok., (b) baž.
ČEKIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GRINKIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GARLIAVA (a) miestas, (b) bažnyčia.
GIRKALNIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
GRUŠLAUKIS (a) miest., (b) bažn.
GUDZIUNAI (a) bažnyčia.
ILAKIAI (a) miestas.
JURBARKAS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JONIŠKIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JONIŠKĖLIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
JEZNAS (a) miestas, (b) rinka (c) bažn.
KAUNAS (a) miest. (b) laivų priepl., (c) Seimo rūmai, (d) Karo muziej., (e) Laisvės Alėja, (f) Prezid. rūmai, (g) Perkūno namas, (h) Univers. rūmai, (i) Mickevičiaus namas, (j) Igulos baž., (k) rotušė, (l) gelžk. stotis, (m) Žalias tiltas, (n) Valst. spaustuvė.
KEDAINIAI (a) miestas, (b) dvaras, (c) stotis, (d) rinka.
KRETINGA (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) upė Šventoji.
KURŠĖNAI (a) miest., (b) bažnyčia.
KARTĖNAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
KLAIPĖDA (a) m., (b) priepl., (c) turg.
KALVARIJA (a) miesta.
KALVARIJA ŽEMAIČIŲ (a) miestas, (b) procesija.
KROSNA (a) bažn., (b) miest., (c) tiltas.
KELMĖ (a) miestas.
KAZLIŠKIŲ (a) miest., (b) bažnyčia.
KAMAJŲ (a) miestas, (b) bažnyčia.
KLOVAINIŲ (a) miest., (b) bažnyčia.
KRAŽIAI (a) bažnyčia.
KRONIO (a) miesta, (b) bažnyčia.
LAZDIJAI (a) miest., (b) rinka, (c) baž.
LIUDVINAVAS (a) miestas.
LIELIUNAI (a) bažnyčia.
MERKINĖ (a) m., (b) bažn., (c) gimnaz.
MARIAMPOLĖ (a) miest., (b) rinka (c) gimnazija, (d) bažnyčia, (e) kapai.
MĖŽIŠKIAI (a) bažnyčia.
NAUMIESTIS, šakiu apskr. (a) miestas, (b) rinka, (c) bažn., (d) tiltas.
NAUMIESTIS, Tauragės apskr. (a) miest., (b) bažnyčia.
NEMAKŠČIAI (a) miest., (b) bažnyčia.
PANEVĖŽIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
PRIENAI (a) miest., (b) rinka, (c) tiltas Pašušvės, (d) bažnyčia.
PALANGA (a) miest., (b) jūra, (c) baž., (d) Birutės kalnas, (e) Tiškevič. rūmai.
PAŽAISLIS (a) Vienuolynas.
PLUNGĖ (a) mies., (b) paminkl. (c) baž.
PALIUNĖ (a) bažnyčia.
PAPILĖ (a) bažnyčia.
PASVALYS (a) m., (b) bažn., (c) malun.
PANDĖLIS (a) rinka, (b) bažnyčia.
RAGUVA (a) rinka, (b) bažnyčia.
RADVILIŠKIS (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) geležkelio stotis.
RASEINIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) gatvės.
RAUDĖNAI (a) miest., (b) bažnyčia.
ROZALIMAS (a) miest., (b) bažnyčia.
RUMŠIŠKIS (a) miest., (b) bažnyčia.
ROKIŠKIS (a) m., (b) bažn., (c) dvaras.
ŠAKIAI (a) mies., (b) rink., (c) bažn.
SALANTAI (a) miest., (b) bažnyčia.
ŠIAULIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) bažn., (d) Frank. dirb., (e) gelžkelio stot., (f) gatvės.
ŠIAULĖNAI (a) m., (b) baž., (c) tiltas.
SEIRIJAI (a) miest., (b) bažn., (c) gat.
SINTAUTAI (a) miestas, (b) bažnyčia.
ŠVENTAŽERIS (a) miestas.
SKRIAUDŽIAI (a) bažnyčia.
SKAUDVILĖ (a) miest., (b) bažnyčia.
SKUODAS (a) miestas (b) bažnyčia.
ŠILAVA (a) miest., (b) bažn., (c) koplyč.
SĖDA (a) miestas, (b) bažnyčia.
TAUJĖNAI (a) bažnyčia.
TAURAGĖ (a) miestas, (b) bažnyčia, (c) rinka, (d) tiltas.
TELŠIAI (a) miestas, (b) rinka, (c) banyčia, (d) ežeras, (e) cerkvė.
TYTAVĖNAI (a) bažnyčia.
TIRKŠLIŲ (a) miest., (b) rink., (c) pam.
TRIŠKIAI (a) miest., (b) bažn., (c) mal.
UKMERGĖ (a) miest., (b) rinka, (c) bažnyčia, (d) tiltas.
UTĖNA (a) miestas, (b) rinka, (c) banyčia (e) gimnazija.
VARNIAI (a) Vysk. Valančiaus paminkl.
VILKAVIŠKIS (a) m., (b) baž., (c) rink.
VIRBALIS (a) miestas, (b) bažnyčia.
VELUONA (a) miestas, (b) bažnyčia (c) Gedimino kalnas, (d) gatvė.
VEIVERIAI (a) bažn., (b) mokykla.
VILKIJA (a) miestas, (b) bažnyčia.
VARĖNA (a) miestas.
VIDUKLĖ (a) miestas, (b) bažnyčia.
VILNIUS (a) miestas, (b) Katedros aikštė, (c) Katedra, (d) Aušros Vartai, (e) bažnyčia, (f) miesto gatvės.
VIEKŠNIAI (a) m., (b) baž., (c) tiltas, (d) rinka.
ŽASLIAI (a) miestas, (b) bažn.
ŽEIMIAI (a) bažnyčia.
ŽEŽMARIAI (a) mies., (b) rink., (c) b.
ZIDIKAI (a) miestas, (b) bažnyčia.

Kiekviena raidė yra atskiras paveikslas.

Visuomeniškų vaizdelių:

Kariuomenės, sportininkų, Dainų Dienos, Gegužinių, kaimo vestuvių, ūkio parodos, rugiapiūtės, šienapiūtės, artojų, bulbekasis, gyvuliai, ganyklos, arkliai, Rambyno kalnas, Simano Daukanto kapas, Universiteto studentai, Kipro Petrausko, vyriausybės ir taip daug visokių vaizdelių.

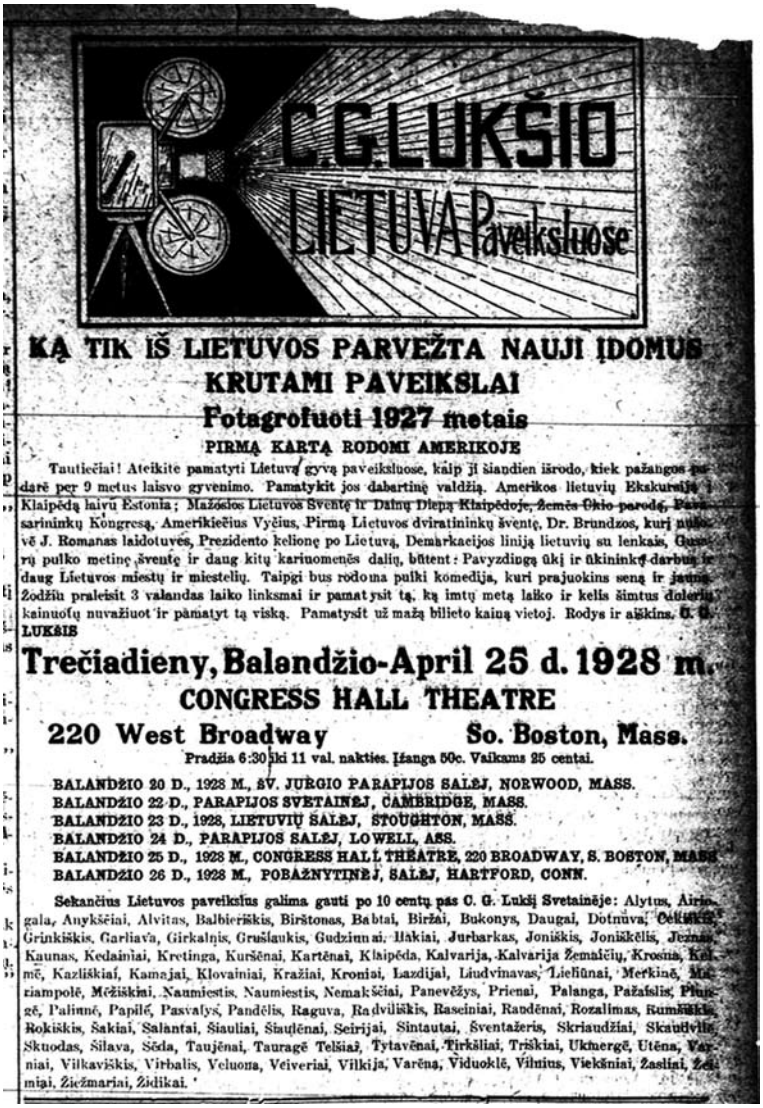
Galima gauti pas C. G. Lukšį laike rodymo svetainėje, arba pareikalauti laišku paminint kokių vaizdelių norit. Kaina 12 paveikslėlių už $1.00 arba 10c. vienas. Užsakymai per laiškus turi būti nemažiau $1.00 vertės.

C. G. LUKŠIS,
c|o R. Kručas
65—23 Grand Ave., Maspeth, N. Y.

(VERSK)

Lietuvos Mokslo Akademijos Bibliotekos Nacionalinės Marčiulionio Nacionalinės publikacijų dokumentų archyvinis fondas
1375670
Dr. Alexander M. Kukas
ANTIQUARIAN & NUMISMATIST
3051 W. 43rd St., Chicago

Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/preview?id=C1B0004184547



C. G. LUKŠIO
LIETUVA Paveiksluose

KĄ TIK IŠ LIETUVOS PARVEŽTA NAUJI ĮDOMUS
KRUTAMI PAVEIKSLAI
Fotagrofuoti 1927 metais
PIRMĄ KARTĄ RODOMI AMERIKOJE

Tautiečiai! Ateikite pamatyti Lietuvą gyvą paveiksluose, kaip ji šiandien išrodo, kiek pažangos padarė per 9 metus laisvo gyvenimo. Pamatykit jos dabartinę valdžią. Amerikos lietuvių Ekskursiją Klaipėdą laivu Estonia; Mažosios Lietuvos Šventę ir Dainų Dienę Klaipėdoje, Žemės Ūkio parodą, Pasarininkų Kongresą, Amerikiečius Vyčius, Pirmą Lietuvos dviratininkų šventę, Dr. Brundzos, kurį nušovė J. Romanas laidotuvės, Prezidento kelionę po Lietuvą, Demarkacijos liniją lietuvių su lenkais, Gasrų pulko metinę šventę ir daug kitų kariuomenės dalių, būtent: Pavyzdingą ūkį ir ūkininkų darbus ir daug Lietuvos miestų ir miestelių. Taipgi bus rodoma pulkio komedija, kuri prajuokins seną ir jauną. Žodžiu praleisit 3 valandas laiko linksmai ir pamatysit tą, ką imtų metą laiko ir kelis šimtus dolerių kainuotų nuvažiuot ir pamatyt tą viską. Pamatysit už mažą bilieto kainą vietoj. Rodys ir aiškins, C. G. LUKŠIS

Trečiadieny, Balandžio-April 25 d. 1928 m.
CONGRESS HALL THEATRE
220 West Broadway So. Boston, Mass.
Pradžia 6:30 iki 11 val. nakties. Įžanga 50c. Vaikams 25 centai.

BALANDŽIO 20 D., 1928 M., ŠV. JURGIO PARAPIJOS SALĖJ, NORWOOD, MASS.
BALANDŽIO 22 D., PARAPIJOS SVETAINĖJ, CAMBRIDGE, MASS.
BALANDŽIO 23 D., 1928, LIETUVIŲ SALĖJ, STOUGHTON, MASS.
BALANDŽIO 24 D., PARAPIJOS SALĖJ, LOWELL, ASS.
BALANDŽIO 25 D., 1928 M., CONGRESS HALL THEATRE, 220 BROADWAY, S. BOSTON, MASS.
BALANDŽIO 26 D., 1928 M., POBAŽNYTINĖJ, SALĖJ, HARTFORD, CONN.

Sekančius Lietuvos paveiksius galima gauti po 10 centų pas C. G. Lukšį Svetainėje: Alytus, Airingala, Anykščiai, Alvitas, Balbieriškis, Birštonas, Babtai, Biržai, Bukonys, Daugai, Dotnuva, Čekiškis, Grinkiškis, Garliava, Girkalnis, Grušlaukis, Gudžiunai, Ilakiai, Jurbarkas, Joniškis, Joniškėlis, Jeznas, Kaunas, Kedainiai, Kretinga, Kuršėnai, Kartėnai, Klaipėda, Kalvarija, Kalvarija Žemaičių, Krosna, Kelmė, Kazliškiai, Kamajai, Klovainiai, Kražiai, Kroniai, Lazdijai, Liudvinavas, Lieliūnai, Merkinė, Marijampolė, Mėžiškiai, Naumiestis, Naumiestis, Nemakščiai, Panevėžys, Prienai, Palanga, Pažaislis, Plungė, Palimnė, Papilė, Pasvalys, Pandėlis, Raguva, Radviliškis, Raseiniai, Raudėnai, Rozalimas, Rumšiškis, Rokiškis, Šakiai, Šalantai, Šiauliai, Šiaulėnai, Seirijai, Sintautai, Šventažeris, Skriaudžiai, Skaudvilis, Skuodas, Šilava, Šėda, Taujėnai, Tauragė Telšiai, Tytavėnai, Tirkšliai, Triškiai, Ukmergė, Utėna, Varniai, Vilkaviškis, Virbalis, Veluona, Veiveriai, Vilkija, Varėna, Viduoklė, Vilnius, Viekšniai, Žaslijai, Žeimiai, Žiežmariai, Židikai.

2 pav. Reklama „C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose“ laikraštyje „Darbininkas“ (1928 04 20, nr. 3); https://www.spauda.org/darbininkas/archive/1928/1928-04-20-DARBININKAS.pdf

Charles G. Luksis' Lithuanian film chronicles in the United States

SUMMARY. The end of the 19th century and the beginning of the 20th century mark the convergence of various phenomena. A new medium – cinema – established its position as a new form of expression and caption method, and in a couple decades, it became a dominant part of daily life. At the turn of the century, a new wave of migration sent hundreds of thousands of Lithuanians to the United States of America. World War I, the collapse of the Russian Empire and the recovery of independence in Lithuania evoked a need for modernity and renewal in society. National spirit, financial stability and professional knowledge of cinematography motivated Lithuanian emigrants to turn back to their homeland and to use the new media for both creative and social purposes. Therefore, interwar Lithuanian film chronicles are a unique phenomenon, relished by Lithuanians on both sides of the Atlantic.

Promotional materials and advertisements attest to why such films were shot, and to what content they featured. The flyer "C. G. Lukšio Lietuva paveiksluose", held in the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania archive, is an invitation for Lithuanians in New York to come and see moving pictures of the nascent Lithuania. It is a small but comprehensive source, uncovering interwar actualities and directions in Lithuanian documentary cinema.

KEYWORDS: Lithuania, documentary films, Kazimieras Lukšys, Charles G. Luksis, film chronicles, advertisement, moving pictures.

Kronika. 2022

Leidiniai

MOKSLO MONOGRAFIJOS

Gražina Daunoravičienė. *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų*. 448 p. ISBN 978-609-8071-66-5

Gražina Daunoravičienė. *Muzikos genotipo teorinis modelis*. 224 p. ISBN 978-609-8071-65-8

Lolita Jolanta Piličiauskaitė, Giedrė Gabnytė. *Emocinio imitavimo metodas muzikos mokykloje: kūrinio interpretacijos aspektas mokinio muzikinės kultūros ugdymo kontekste*. 266 p. ISBN 978-609-95671-6-7

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XXIII. ISSN 1392-9313

Ars et praxis. X. ISSN 2351-4744

Principles of Music Composing. XXI. ISSN 2351-5155

METODINIAI LEIDINIAI

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį*. Solfedžio III klasei. Vadovėlis. 142 p. ISMN 979-0-806003-17-6

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį*. Solfedžio III klasei. Pratybos. 50 p. ISMN 979-0-806003-18-3

Georg Philipp Telemann. *Dainavimo, grojimo ir skaitmeninio boso pratimai* (Singe-, Spiel- und Generalbassübungen). Parengė Gediminas Kviklys. 120 p. ISMN 979-0-806003-19-0

STRAIPSNIŲ RINKTINĖS

Dance and Economy, Dance Transmission. Proceedings of the 31st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. 12–18 July, 2021, Klaipėda, Lithuania. Editors Anne von Bibra Wharton, Dalia Urbanavičienė. Vilnius: ICTM Study Group on Ethnochoreology, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2022. 353 p. ISBN 978-609-8071-67-2

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė. *Voices from Lithuania: multipart singing in the life of village singers*. 256 p. ISBN 978-609-8071-69-6

Konferencijos

LMTA tyrimų konferencija „Miesto fenomenas muzikos, scenos meno ir kino tyrimuose“ (2022 m. gegužės 4 d.)

Mokslinė etnomuzikologų konferencija „Sutartinė dviejõs: sutarti, pritarti, užtarti“, skirta jubiliejiniams prof. habil. dr. Daivos Vyčinienės ir doc. Evaldo Vyčino metams pažymėti (2022 m. rugsėjo 9 d.)

Respublikinė mokslinė-praktinė konferencija „Muzikos meno, mokslo ir edukacijos jungtys: įžvalgos, patirtys, sprendimai“ (2022 m. rugsėjo 28 d.)

Baltijos muzikologų konferencija „Muzika ir vizualinė kultūra: partitūra, scena, ekranas“ (2022 m. spalio 5–8 d.)

22-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: komunikacijos aspektai“ (2022 m. lapkričio 16–18 d.)

Meno doktorantūros projektai

Gabrielius Simas Sapiega. „Organiškoji Platono vienovės idėja hilomorfiniuose spektrinės muzikos procesuose“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Stefano Gervasoni, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. birželio 20 ir 22 d.

Agnė Agnetė Mažulienė. „Figūrinės muzikos kompozicijos samprata ir kūrybiniai aspektai“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. dr. Ričardas Kabelis, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. birželio 20 ir 23 d.

Aistė Vaitkevičiūtė. „Kategorijų regimybė tembriniame kontinuume: kompozicinės potencijos“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovė – doc. Raminta Šerkšnytė, tiriamojo darbo vadovas doc. dr. Mārtiņš Viļums. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. birželio 21 ir 23 d.

Ernesta Juškaitė. „Vokiškojo *Lied* vertimo praktika Lietuvoje tekstinės-muzikinės formos požiūriu“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovė – prof. Asta Krikščiūnaitė, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. rugpjūčio 29 ir 30 d.

Agnė Railaitė-Jurkūnienė. „Akompanuojančio pianisto partneriškumas: Halinos Znaidzilauskaitės interpretacinis dėmuo“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovė – prof. Irena Armonienė, tiriamojo darbo vadovė – doc. dr. Laima Budzinauskienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. gruodžio 12 ir 14 d.

Vytis Nivinskas. „Džiazo kontraboso transformacijos XX–XXI a. muzikos inovacijų ir eksperimentavimo kontekstuose“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Andresas Jorminas, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. gruodžio 13 ir 15 d.

Vytautas Germanavičius. „Archajinių derminių struktūrų transformacija ir adaptacija naujose mikrotoninėse kompozicijose“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Rytis Mažulis, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Rima Povilionienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2022 m. gruodžio 14 ir 15 d.

Etnologijos doktorantūra

Kristina Dolinina. „Šiaurės Indijos *Kathak* performatyvios tradicijos kaita ir atlikėjų bendruomenių prisitaikymo būdai“. Etnologija (H 006). Disertacijos vadovė – prof. dr. (hp) Daiva Vyčinienė, konsultantas – doc. dr. Valdas Jaskūnas. Disertacija ginta LMTA 2022 m. rugsėjo 21 d.

Bakalauro, magistro darbai

MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Ieva Kananavičiūtė. „Lietuvos muzikinės kultūros reprezentacija 1996–2020 m.: Lietuvos muzikos informacijos centro atvejis“ (vadovė prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli)

Jekaterina Kostina. „Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių ir kūrinių įvairovės labirintai“ (vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė-Efthymiou)

Aistė Pranciulytė. „Muzikos įrašų leidyklos *Semplice* veikla Lietuvos muzikos leidybos kontekstuose“ (vadovė doc. dr. Vytautė Markeliūnienė)

Lukrecija Stonkutė. „Vargonininko profesija Lietuvoje: socialiniai kontekstai ir aktualijos“ (vadovė doc. dr. Laima Budzinauskienė)

MENO TEORIJA, ETNOMUZIKOLOGIJA

Magistro darbas

Kristina Gasiulytė. „Liaudies melodijų rinkimas Lietuvoje XX a. pirmoje pusėje: kultūriniai ir istoriniai kontekstai“ (vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas)

SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbas

Aistė Šivytė. „Teatras paaugliams Lietuvoje: krypčių paieška“ (vadovė prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė)

MENO TEORIJA, TEATROLOGIJA IR KINOTYRA

Magistro darbas

Vaiva Martišauskaitė. „Įkūnyta vaidyba: emocijų kūrimo procesas Metodo vaidybos technikose“ (vadovė doc. dr. Ramunė Balevičiūtė)

Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija paskirta operos solistui, LMTA Dainavimo katedros profesoriui Edgarui Montvidui (už sėkmingą kūrybinę veiklą garsinant Lietuvos dainavimo mokyklą pasaulio scenose).

Vyriausybės kultūros ir meno premija įvertinta muzikologė, LMTA Muzikologijos katedros lektorė Laimutė Ligeikaitė-Grubevičienė.

Lietuvos kompozitorių sąjungos Vytauto Landsbergio premija skirta muzikologei, LMTA Muzikologijos katedros vedėjai doc. dr. Laimai Budzinauskienei už XIX a. muzikinės kultūros archeologiją monografijoje „Vilniaus katedros kapela“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija skirta muzikologei, LMTA Leidybos centro vadovei Živilei Tamaševičienei už istorinį Juozo Naujalio motetų atradimą ir jį vainikavusį leidinį „Juozas Naujalis. Motetta“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020).

Parengė *Lukrecija Stonkutė*

Apie autorius

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

BEATA BAUBLINSKIENĖ – muzikologė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos absolventė (prof. Rūtos Stanevičiūtės-Kelmickienės kl.), Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos narė. Nuo 2003 m. dalyvauja tarptautinėse muzikologų konferencijose, jos straipsniai publikuojami Lietuvos ir užsienio mokslo žurnaluose ir straipsnių rinkiniuose. 2022 m. baigė podiplomines liturginės monodijos studijas Popiežiškajame Jono Pauliaus II universitete Krokuvoje (diplominio darbo vadovas – prof. Michał Sławecki). Tobulinosi įvairiuose grigališkojo choralo kursuose Lietuvoje ir svetur, kuriuos vedė pagrindiniai liturginės monodijos tyrinėjimų ir interpretavimo žinovai (J. B. Göschl, A. Turco, L. Nardini ir kt.). Inicijavo ir organizavo XIV–XV a. Vilniaus bernardinų rankraščių giesmių atlikimą (2020) ir plokštelės *Gaude Maria Virgo* įrašus (2021) su choru *Schola Gregoriana Vilnensis* (dir. M. Sławecki). Mokslinių interesų centre – grigališkųjų rankraščių studijos.
beata.baublinskiene@lmta.lt

BARBORA BIZEVIČIŪTĖ – Vilniaus universiteto 4 kurso psichologijos bakalauro studijų studentė. Lietuvos psichologų studentų sąjungos narė, „Jaunimo linijos“ savanorė. Mokslinių interesų sritys: prieraišumas, pasitenkinimas santuoka, psichopatiškumas.
b.bizeviciute@gmail.com

LAIMA BUDZINAUSKIENĖ – muzikologė, docentė, humanitarinių mokslų daktarė. 1996 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) baigė muzikologijos magistro studijas, 2000 m. apgynė humanitarinių mokslų srities (menotyra, muzikologija) daktaro disertaciją „XVIII a. pabaigos–XIX a. Lietuvos bažnytinės kapelos. Veikla ir repertuaras“ (darbo vadovė – dr. J. Trilupaitienė). Nuo 2002 m. – Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja, nuo 2016 m. – LMTA docentė, nuo 2012 m. – Muzikos istorijos, nuo 2022 m. – Muzikologijos katedros vedėja, nuo 2020 m. – LMTA Muzikos fakulteto tarybos pirmininkė, nuo 2021 m. – LMTA Senato narė. Mokslo žurnalo „Ars et praxis“ vyriausiojo redaktoriaus pavaduotoja, mokslo žurnalo „Menotyra“ redakcinės

kolegijos narė. Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. Mokslinių tyrimų sritys: XVI–XX a. Lietuvos muzikos istorija, bažnytinė muzika, Vilniaus bažnytinių kapelų veikla ir repertuaras, personalijos, muzikos rankraščiai. Parašė per 30 mokslo straipsnių ir studijų, skaitė pranešimų Lietuvos ir tarptautinėse konferencijose, 2021 m. išleido monografiją „Vilniaus katedros kapela“.
laima.budzinauskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ su pagyrimu baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją. Daktaro disertaciją rengė Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje (vadovas – prof. habil. dr. J. Cholopovas), 1990 m. ją apgynė Vilniuje. 1996 m. gavo Saksonijos krašto kultūros ir švietimo ministerijos stipendiją moksliniam darbui Vokietijoje. 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą; profesorė, habilituota daktarė. 2002 m. laimėjo *Oxford Colleges Hospitality Scheme* stipendiją moksliniams tyrimams Jungtinėje Karalystėje. 2007 m. gavo DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) stipendiją tęsti mokslinius tyrimus Leipcigo universitete. Skaitė pranešimų ir publikavo straipsnių Lietuvoje, Latvijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Gruzijoje, Ukrainoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Jugoslavijoje, Kinijoje, Italijoje, Suomijoje, JAV ir kt. Išleido monografijas „Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas“ (2016), „Muzikos genotipo teorinis modelis“ (2022), „Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų“ (2022), tris kolektyvines monografijas: „Feliksas Bajoras: viskas yra muzika“ (2002), „Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis“ (2007), „M. K. Čiurlionis: jo laikas ir mūsų laikas“ (2013). Įsteigė žurnalą „Lietuvos muzikologija“ (išleisti 23 tomai). Šiuo metu toliau rengia penkiatomį studijų vadovą „Muzikos kalba“ (du tomai pasirodė 2003 ir 2006 m.). 2008–2013 m. – Lietuvos mokslo tarybos Humanitarinių ir socialinių mokslų komiteto narė.
grazina.daunoraviciene@lmta.lt

LAURA DUBOSAITĖ – psichologė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) Pedagogikos katedros lektorė. 1993 m. baigė LMTA smuiko klasę, 1996 m. Vilniaus universitete įgijo psichologijos magistro laipsnį (pedagoginės psichologijos specializacija). Skaito pranešimus respublikinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose, yra parengusi mokslo publikacijų, veda respublikinius seminarus pedagogams. Mokslinių interesų sritys: pedagoginė psichologija, muzikos pedagogika.
dubosaite@gmail.com

GIEDRĖ GABNYTĖ – pianistė, tarptautinių konkursų laureatė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) absolventė. 1999 m. baigė magistrantūros studijas, įgijo pianisto solisto, kamerinio ansamblio dalyvio, pedagogo kvalifikacijas. Tais pačiais metais stažavo Zalcburgo aukštojoje muzikos ir vaizduojamojo meno mokykloje *Mozarteum* (Austrija). 2008 m. įgijo magistro diplomą Vilniaus pedagoginio universiteto Kultūros ir meno edukologijos institute, 2010–2013 m. studijavo Šiaulių universiteto edukologijos krypties doktorantūroje, 2014 m. apgynė edukologijos daktaro disertaciją. Šiuo metu dirba LMTA Pedagogikos katedroje, nuo 2011 m. – šios katedros docentė. Reiškiasi Lietuvos koncertiniame gyvenime, aktyviai dalyvauja mokslinėje veikloje: skaito pranešimus respublikinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose, yra parengusi mokslo publikacijų šalies ir užsienio mokslo leidiniuose, Lietuvos edukacinių tyrimų asociacijos (LETA) narė. Mokslinių interesų sritys: muzikinis ugdymas, muzikos mokytojų rengimas, jaunojo pianisto rengimo ypatumai.
ggabnyte@yahoo.com

KRISTUPAS GIKAS 2012 m. baigė Nacionalinę M. K. Čiurlionio menų mokyklą ir įstojo į Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) fleitos specialybę (prof. Valentino Gelgoto kl.). Studijų metu klasikinės ir šiuolaikinės akademinės muzikos atlikimo patirties įgijo aktyviai koncertuodamas, dalyvaudamas meistriškumo kursuose ir tarptautiniuose konkursuose. Baigęs bakalauro studijas, šiuolaikinės / improvizacinės muzikos žinias tobulino prof. Vykinto Baltako ir Liudo Mockūno vadovaujamoje šiuolaikinės muzikos ir improvizacijos magistro programoje, čia studijuodamas pradėjo rašyti muziką fleitai solo ir nedideliems ansambliams, susidomėjo elektronika kaip muzikos komponavimo priemone. 2019–2020 m. plėtė kompetenciją Hagos karališkojoje konservatorijoje, čia studijavo sonologiją (garso mokslą). Šiuo metu studijuoja LMTA doktorantūroje, specializacija – šiuolaikinė elektroakustinė muzika; užsiima aktyvia atlikėjo, kūrybine ir kultūros renginių organizavimo veikla.
kristupas.gikas@lmta.lt

GINTARĖ KAMINSKAITĖ 2019 m. su pagyrimu baigė violončelės magistro studijas Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademijoje (prof. Rimanto Armono kl.). Tais pačiais metais pradėjo doktorantūros studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Šiuo metu atlieka meno doktorantūros tyrimą ir gilinasi į išplėstines ir daugiastilistines violončelės technikas, atlikėjams atsiveriančias kūrybines ir karjeros perspektyvas įvaldant naujus ekspresijos instrumentu būdus.
gintare.kaminskaite@lmta.lt

JEKATERINA KOSTINA (g. 1999) – jaunosios kartos muzikologė, 2022 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) baigė bakalauro studijas. Šiuo metu – LMTA magistrantūros I kurso meno teorijos studentė. Mokslinių interesų sritis: sakralinės ir bažnytinės muzikos kryptys.
jekaterina.kostina@lmta.lt

KOTRYNA LUKŠYTĖ – muzikologė, muzikos kritikė, muzikos tekstų redaktorė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos menotyros krypties muzikologijos programos magistrantė, pedagogė. 2020 m. baigė bakalauro studijas. Rašo publicistinius, muzikos kritikos straipsnius įvairiuose internetiniuose kultūros puslapiuose ir periodiniuose leidiniuose, prisideda prie šiuolaikinės muzikos festivalių veiklos. 2021–2022 m. festivalio „Druskomanija“ tekstų autorė ir redaktorė, 2023 m. festivalio žurnalo redaktorė. Už 2020 m. veiklą 2021 m. gavo premiją „Apie muziką“, skirtą pradedantiesiems muzikos publicistikos ir kritikos autoriams. Muzikologinių interesų sritys: šiuolaikinė ir kino muzika.
kotryna.luksyte@lmta.lt

VYTAUTĖ MARKELIŪNIENĖ 1990 m. baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) muzikos istorijos specialybę (doc. Adeodato Tauragio kl.). 2003–2007 m. buvo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė, 2007 m. apgynė humanitarinių mokslų srities menotyros krypties (muzikologija) darbą „Lietuvos muzikinio teatro raida istorijos pervartų laikotarpiu (1940–1945 m.)“ (darbo vadovas – prof. Jonas Bruveris). Nuo 1993 m. – Nacionalinės M. K. Čiurlionio menų mokyklos muzikos istorijos mokytoja metodininkė, nuo 2007 m. – LMTA Muzikos istorijos katedros docentė. Nuo 2016 m. – Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja. Nuo 1997 m. – Lietuvos kompozitorių sąjungos narė, nuo 2008 m. – Tarptautinio Thomo Manno kultūros centro kuratoriumo narė, nuo 2005 m. – Tarptautinio Thomo Manno festivalio muzikinės pro-

gramos sudarytoja (2005–2007 m. kartu su dr. Ona Narbutiene, 2007–2011 m. kartu su Edmundu Gedgaudu). Parengė knygas „Izidorius Vasyliūnas. Gyvenimas, veikla, straipsniai, laiškai“ (2006; už ją apdovanota 2006 m. geriausių muzikologijos darbų konkurso laureato diplomu), „Jonas Nabažas. Dienoraščiai 1922–1945“ (2007), muzikologės Onos Narbutienės straipsnių rinktinę „Nuo Juozo Naujalio iki Eduardo Balsio“ (2020). Muzikologinių tyrimų sritis: Lietuvos muzikinis teatras, muzikos atlikėjų ir kompozitorių kūrybinė veikla tarpukario, karo metais. Publikavo kritinių straipsnių, recenzijų, parengė mokslinių publikacijų Lietuvos spaudoje („Lietuvos muzikologijoje“, „Menotyroje“, „Ars et praxis“, „Krantuose“, „7 meno dienose“, „Literatūroje ir mene“ ir kt.), parašė straipsnių „Muzikos enciklopedijoje“, kompaktinių plokštelių knygelėse, parengė laidų Lietuvos radijo „Klasikos“ programoje, vedė koncertų ir kūrybos vakarų, skaitė viešųjų paskaitų. Publikavo straipsnių užsienio leidiniuose, skaitė paskaitas Vienoje, Grace (Austrija). 2018 m. pelnė Lietuvos kultūros ministerijos apdovanojimą už publicistinius kūrinius.
vytmark@gmail.com

RAMINTA NAUJANYTĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) meno doktorantė, Kompozicijos katedros lektorė, asociacijos LATGA tarybos pirmininkė, žinoma dainų autorė ir atlikėja. LMTA baigė akademinės kompozicijos bakalauro (2015) ir elektroninės kompozicijos magistro studijas (2019). Konkursų „Vox juventutis“ prizinių vietų laimėtoja (2012, 2013, 2014), kūryba skamba dainų šventėse (2016, 2022), įvairiuose chorų konkursuose. 2019 m. po „Erasmus“ studijų Islandijos LHI universitete dėmesys nukrypo į naująsias muzikos technologijas. Baigdama magistro studijas su komanda sukūrė gestais valdomus jutiklinius muzikai atlikti skirtus įrenginius ir programines sistemas. Tiria interaktyvias grojimo sistemas ir doktorantūroje nagrinėja netaktilinius gestais valdomos muzikos atlikimo ir kūrimo įrenginius (darbo vadovai – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli ir prof. dr. Mārtiņš Viļums). Autorinius kūrinius pristatė Norvegijoje, Ukrainoje (2013), Šveicarijoje, JAV (Čikagoje), Islandijoje (2018), Japonijoje, Pietų Korėjoje (2019). Muzikos žinias tobulino Bobby McFerrino kursuose (2011), projekte *Interdisciplinary Involvement and Community Spaces* (2013), *RigaLive* (2018), *EEMA* kursuose (Eastern European Music Academy, 2020).
raminta.naujanyte@lmta.lt

AISTĖ PRANCIULYTĖ – muzikologė, baigė Vytauto Mikalausko menų gimnaziją (2018), Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2022 m. įgijo muzikos teorijos ir kritikos bakalauro laipsnį, šiuo metu tęsia meno teorijos studijas muzikologijos magistrantūroje.
aiste.pranciulyte@stud.lmta.lt

AGNĖ RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ su pagyrimu baigė Nacionalinę M. K. Čiurlionio menų mokyklą (Justo Dvariono kl.), nuo 2000 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) (prof. Petro Geniušo kl.), 2003 m. – Zalcburgo universitete *Mozarteum* (prof. Claudiaus Tanskio kl.). 2009 m. LMTA baigė meno aspirantūros studijas (prof. Irenos Uss-Armonienės kl.; mokslo darbo vadovė – doc. dr. Jūratė Gustaitė). 2022 m. apgynė meno daktaro laipsnį (prof. I. Uss-Armonienės kl., mokslo darbo vadovė – doc. dr. Laima Budzinauskienė). Nacionalinių ir tarptautinių konkursų laureatė: kamerinių ansamblių Vilniuje (1998), jaunųjų pianistų Romoje (1999), Nikolajaus 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 ir Ministro Pirmininko pagyrimo raštais; 2017 m. išrinkta geriausia J. Urbos konkurso koncertmeistere. Nuo 2004 m. dirba pedagoginį darbą ir akompanuoja Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje, dalyvauja atlikėjų konkursų vertinimo komisijose, rengia metodinius leidinius, publikuoja straipsnius. Mokslinių interesų sritys: fortepijoninis atlikimo menas, akompanavimo meno istorija ir problematika, atlikėjų bendradarbiavimas ir koreliacija.
agne.jurkuniene@lmta.lt

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 pranešimų nacionalinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose. Parašė teorinių-metodinių darbų, tarp jų „Dainavimo pagrindų formavimas“ (2004). Mokslo monografijos „Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai 1918–1940“ (2009) bendraautorė. Išleido mokslo monografiją „Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika“ (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ – humanitarinių mokslų daktarė (2006), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) docentė, Muzikos teorijos katedros vedėja (2008–2019), nuo 2004 m. dėsto LMTA Muzikos teorijos katedroje, nuo 2020 m. – Muzikologijos katedroje. Stažavo Helsinkio universitete (2003), dalyvavo tarptautinėse konferencijose Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje, Estijoje, Didžiojoje Britanijoje, paskelbė mokslo straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo aspektai.
audra.versekenaite@lmta.lt

JONAS VILIMAS – muzikologas, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) docentas. Studijavo LMTA, Europos centriniame universitete (Budapešte), daktaro disertaciją „Grigališkojo choralo tradicijos bruožai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. XV–XVIII a. atodangos ir rekonstrukcijos bandymas“ apgynė Vilniaus universitete. Pagrindinė tyrimų sritis: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės bažnytinė muzika ir grigališkasis choralas. Šiomis ir aktualiomis bažnytinės muzikos temomis yra paskelbęs nemažai mokslo ir mokslo populiarinimo straipsnių, parašęs pluoštą enciklopedinių straipsnių leidiniui „Muzikos enciklopedija“ (1–3 t., Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000–2007). Parengė ir sudarė leidinį „Bažnytinė muzika: enciklopedinis žinynas“ (Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011), mokslo studiją kartu su faksimiliniu leidiniu „*Liber continens* – Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės benediktiniško palikimo paminklas“ (LMTA, 2018).
jonas.vilimas@lmta.lt

VILTĖ ŽAKEVIČIŪTĖ – kompozicijos studijas pradėjo baigusi Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnazijos smuiko specialybę. Šiuo metu studijuoja Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje (prof. Ričardo Kabelio kl.). Dalyvavo įvairiuose konkursuose, koncertuose, jos kūriniai skambėjo Tarptautiniame akordeono festivalyje, chorinės muzikos konkuse „Vox juventutis", šiuolaikinės muzikos festivalyje „Druskomanija", o kūrinys kameriniam orkestrui „Magnolijos žiedo paslaptis" atstovavo Lietuvai 2018 m. Tarptautinėje kompozitorių tribūnoje „Rostrum of Composers" Argentinoje. Greta kūrybos rašo recenzijas apie naujosios muzikos koncertus ir festivalius, aktyviai dalyvauja su šiuolaikine muzika susijusiuose renginiuose: yra Baltijos šiuolaikinės muzikos tinklo narė, nuo 2020 m. kaip meno vadovė prisideda prie tarptautinio šiuolaikinės muzikos festivalio Kaune „Iš arti" organizavimo.
viltezak@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė, humanitarinių mokslų daktarė. Pagrindiniai mokslo tyrimų objektai: Onutės Narbutaitės kūryba, muzikinis teatras, baleto žanras. Išleido monografiją apie O. Narbutaitės kūrybą „Skiautinys mano miestui" (Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006), recenzijų ir straipsnių rinkinį „Ne vien apie baletą" (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 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 kn.: „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 k., drauge su Rūta Goštautiene; Kultūros barai, 2004), *Musical Work: Boundaries and Interpretations* / „Muzikos kūrinys – jo ribos ir interpretacijos" (anglų, vokiečių ir lietuvių k., drauge su Živile 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

About the authors

INGRIDA ALONDERĖ graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre with a Bachelor's degree in choral conducting and a Master's in music theory and criticism. At present, she is the director of the Vilnius professional chamber choir Jauna muzika and makes regular contributions as a music critic, writing about cultural life in newspapers and online platforms. Currently, Alonderė is a PhD candidate in a joint doctoral programme run by the Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre. The topic of her dissertation, which is funded from European Union Structural Funds, is "(Re)interpreting choral tradition: Lithuanian choirs in the context of 21st-century performance practices" (supervisor – Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli). The object of the study is the interdisciplinary art of choir singing as a distinctive and multifaceted phenomenon in the field of the sociology and performance practice aesthetics of the performing arts today.
ingrida.alondere@gmail.com

BEATA BAUBLINSKIENĖ is a musicologist and a graduate of the Lithuanian Academy of Music and Theatre (supervisor – Prof. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė). As a member of the Musicological Section of the Lithuanian Composers' Union she regularly participates in international musicological conferences, her articles are published in Lithuanian and international musicological journals and proceedings. In 2022 she completed postgraduate studies in Liturgical Monody at the Pontifical University of John Paul II in Kraków (supervisor – Prof. Michał Sławecki). She participated in many courses led by prominent figures in the research and interpretation of Gregorian chant (J. B. Göschl, A. Turco, L. Nardini a. o.). She initiated and organised performances (2020) and recordings (2021) of the programme *Gaude Maria Virgo* based on the Vilnius Bernardine manuscripts in participation with *Schola Gregoriana Vilnensis* (conductor M. Sławecki). Her research interests focus on the study of local Gregorian manuscripts.
beata.baublinskiene@lmta.lt

BARBORA BIZEVIČIŪTĖ is a 4th year Psychology bachelor student at Vilnius University. She is a member of the Lithuanian Psychology Students' Union and is a Youth Line volunteer. Research interests: attachment, marital satisfaction, psychopathy.
b.bizeviciute@gmail.com

LAIMA BUDZINAUSKIENĖ is a musicologist, associate professor and a doctor of humanities. She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 1996 continuing her Master's studies in musicology. In 2000 she defended her doctoral dissertation in humanities (art research, musicology) on "Late 18th-century–19th-century Lithuanian church capellas. Activities and repertoire" (supervisor Dr. J. Trilupaitienė). From 2002, she has been a research fellow at the Lithuanian Institute of Cultural Research. From 2010, she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of

Music and Theatre and the head of the Department of Music History since 2012. Budzinauskienė has written over 30 scientific articles and read papers at Lithuanian and international conferences, and in 2007–2012 she was the compiler of the *Menotyra* journal dedicated to musicology. From 2013 she has served as the editor-in-chief and compiler of the *Ars et praxis* journal. She has been a member of the Lithuanian Composers' Union since 2012. Budzinauskienė's objects of scientific research are 18th–19th-century Lithuanian music history, musical manuscripts, personalities from this field, and the activities and repertoire of church capellas. In 2021 she wrote a monograph titled *Vilniaus katedros kapela* (Vilnius Cathedral Cappella).
laima.budzinauskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ graduated *cum laude* from the Lithuanian Conservatory, and held a scholarship to study and perform doctoral research at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, in the Department of Music Theory (with Prof. J. N. Kholopov). In 1996 she was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of the Saxon Lands to carry out research in Germany. In 2008 she completed the habilitation procedure, earning recognition as a professor and habilitated doctor. In 2002 she was invited by the Open Society Institute (OSF-L) to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality scheme. In 2007 she received the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) grant for research in Leipzig University. She has presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Georgia, Ukraine, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, China, Italy, Finland and the United States, etc. Daunoravičienė is author of the following monographs: *Exploration of the Modernistic Identity of Lithuanian Music* (2016), *A Theoretical Model of the Music Genotype* (2022), *Development of Lithuanian Musical Culture (1970–2020) from the Genotype Perspective: from Deformation to New Phenomena* (2022), and edited the monographs *Feliksas Bajoras: Everything is Music* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: Musical Traditions and the Present* (2007) and *M. K. Čiurlionis: his time and our time* (2013). She is also a founder, compiler and editor-in-chief of the *Lithuanian Musicology* journal (23 volumes have already been published). She is currently compiling the five-volume *The Language of Music* study guide, of which two books have already been published (in 2003 and 2006). In 2008–2013 she was a member of the Research Council of Lithuania, as a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.
grazina.daunoraviciene@lmta.lt

LAURA DUBOSAITĖ is a psychologist and a teacher at the Department of Pedagogy of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She graduated from the violin class at the LAMT in 1993 and earned a Master's degree in psychology at Vilnius University in 1996. She attends international scientific conferences and publishes her articles in scientific journals. She conducts lectures on educational, developmental and music psychology during professional improvement seminars for teachers. Areas of scientific interest: educational psychology, music pedagogy.
dubosaite@gmail.com

GIEDRĖ GABNYTĖ is a pianist, winner of international competitions and a graduate from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 1999 she completed Master's studies earning the qualifications of a solo pianist, member of a chamber ensemble and teacher. She went on to par-

ticipate in an internship at the Mozarteum University of Music and Performing Arts in Salzburg (Austria) that same year. In 2008 Giedrė Gabnytė was awarded a Master's diploma at the Vilnius Pedagogical University Institute of Cultural and Arts Education; from 2010 to 2013 she was a doctoral student in the field of education at Šiauliai University. In 2014 she defended her doctoral dissertation in education. Since 2011 she has been an associate professor with the Department of Pedagogy at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Giedrė Gabnytė is an active figure in Lithuanian concert life; she is also actively engaged in research activities: she delivers reports in national and international scientific conferences and publishes scientific publications in national and foreign scientific periodicals, and is also a member of Lithuanian Educational Research Association (LERA). Research interests: music education, music teachers' training, peculiarities of training young pianists.
ggabnyte@yahoo.com

KRISTUPAS GIKAS graduated from the National M. K. Čiurlionis School of Arts in 2012 and was admitted to the Lithuanian Academy of Music and Theatre where he specialised in classical flute (in the class of Prof. Valentinas Gelgotas). While studying he actively gained experience in the performance of classical and contemporary music, participating in various master courses, workshops and international competitions. After his Bachelor's studies, Kristupas continued to improve in musical fields beyond the boundaries of classical music and graduated under Prof. Vykintas Baltakas and Liudas Mockūnas in a Master's programme in contemporary music and improvisation. During his Master's studies Kristupas started writing music for solo flute and small ensembles and became interested in electronics as a creative music composition/performative tool. In 2019–2020, Kristupas broadened his competence at the Royal Conservatory in The Hague, where he studied sonology (the study of sound). Kristupas is currently undertaking doctoral studies at the LAMT, specialising in interactive electroacoustic music and is actively involved in performance, creative activities and the organisation of cultural events.
kristupas.gikas@lmta.lt

GINTARĖ KAMINSKAITĖ graduated *magna cum laude* from the Vytautas Magnus University Music Academy with a Master's degree in cello performance under Prof. Rimantas Armonas in 2019. That same year Kaminskaitė started doctoral studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She is currently undertaking artistic research at the LAMT where she is focusing on extended and multistylistic cello techniques. She is also exploring the creative and professional perspectives that are opening up for performers by mastering new ways of expression on the instrument.
gintare.kaminskaite@lmta.lt

JEKATERINA KOSTINA (b. 1999) is a musicologist of the younger generation, who graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2022) with a Bachelor's degree. Currently, she is a first year Master's student of art theory at the LAMT. Research interests: different directions of sacred and church music.
jekaterina.kostina@lmta.lt

KOTRYNA LUKŠYTĖ is a musicologist, music critic, editor of musical texts and a teacher. She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre with a BA in musicology in 2020, and she is currently enrolled in the MA art research (musicology) programme. Kotryna actively participates in a number of contemporary music festivals and writes publicistic and music criticism articles for publications in journals and on other cultural websites. In 2021–2022, she wrote and edited texts for the Druskomanija festival; in 2023, she is the editor of festival's journal. Kotryna received the Apie Muziką award for novice music text authors and critics in 2021 for her work in 2020. Her current research interests are mostly in film and contemporary music.
kotryna.luksyte@lmta.lt

VYTAUTĖ MARKELIŪNIENĖ graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT) in 1990 with a Bachelor's degree in music history (in the class of Assoc. Prof. Adeodatas Tauragis). After Master's and Doctorate studies, she defended her PhD thesis on "The development of the Lithuanian musical theatre in the period of historical changes (1940–1945)" in 2007 (supervisor – Prof. Jonas Bruveris). She has been a teacher at the M. K. Čiurlionis National School of Arts since 1993, and a senior lecturer and Assoc. Prof. at the Department of Music History at the LAMT since 2007. Markeliūnienė has been a research fellow at the Lithuanian Culture Research Institute since 2016. In 1997, she joined the Lithuanian Composers' Union. Since 2005, she has been a musical programme curator for the International Thomas Mann Festival (with Dr Ona Narbutienė in 2005–2007 and with Edmundas Gedgaudas in 2007–2011). She became a member of the International Thomas Mann Culture Centre curatorial board in 2008. Markeliūnienė has released the following books: *Izidorius Vasyliūnas. His Life, Activity, Articles and Letters* (2006, for which she was awarded diploma for best work in musicology in 2006); *Jonas Nabažas. Journals 1922–1945* (2007); and edited a collection of articles by musicologist Ona Narbutienė *Nuo Juozo Naujalio iki Eduardo Balsio* (From Juozas Naujalis to Eduardas Balsys, 2020). Her areas of musicological research are: the creative activities of Lithuania's musical theatre, music performers and composers during the interwar and war years. She has had critical articles, reviews and scientific publications published in the Lithuanian press (*Lietuvos muzikologija*, *Menotyra*, *Ars et praxis*, *Krantai*, *7 meno dienos*, *Literatūra ir menas*, etc.), written entries for the *Muzikos enciklopedija*, texts for CD booklets, prepared shows for the Lithuanian Radio Klasika programme, hosted concerts and creative evenings and read public lectures. She has published articles in foreign releases and given lectures in Vienna and Graz (Austria). In 2018, Markeliūnienė was awarded the Prize of the Lithuanian Ministry of Culture for publications in music criticism.
vytmark@gmail.com

RAMINTA NAUJANYTĖ is a doctoral student in the Arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, a lecturer in the Composition Department, the chairperson of the LATGA association council and a well-known songwriter and performer. Naujanytė completed her Bachelor's degree in academic composition (2015) and her Master's degree in electronic composition (2019) at the LAMT. She achieved success in choral composition in her academic work, winning prizes in the Vox juventutis competition (2012, 2013, 2014), and having her work performed at song festivals (2016, 2022) and various choir competitions. In 2019, after Erasmus studies at LHI University in Iceland, Naujanytė's attention turned to new technologies in music. While completing her Master's

degree, she and her team created sensor-based devices and software for gesture-controlled musical performance. Continuing her research in interactive playing systems, she is exploring non-tactile gesture-controlled musical performance and creation devices as part of her doctoral studies (supervised by Prof. Dr Lina Navickaitė-Martinelli and Prof. Dr Mārtiņš Viļums). Naujanytė presented her original works in Norway, Ukraine (2013), Switzerland, the USA (Chicago), Iceland (2018), Japan and South Korea (2019). She improved her musical knowledge in Bobby McFerrin courses (2011), the Interdisciplinary Involvement and Community Spaces project (2013), RigaLive (2018) and EEMA courses (Eastern European Music Academy, 2020).
raminta.naujanyte@lmta.lt

AISTĖ PRANCIULYTĖ is a musicologist. She graduated from the V. Mikalauskas Art Gymnasium (2018) and the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2022), where she earned a Bachelor's degree in music theory and criticism. Currently, she is continuing her Master's degree studies in art theory (musicology).
aiste.pranciulyte@stud.lmta.lt

AGNĖ RAILAITĖ-JURKŪNIENĖ graduated with highest honours from the M. K. Čiurlionis School of Arts (the class of Justas Dvarionas). From 2000, she studied at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (in Prof. Petras 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 Jūratė Gustaitė) and defended her doctoral thesis in 2022 (Prof. Irena Uss-Armonienė; research supervisor Assoc. Prof. Dr Laima Budzinauskienė). Agnė Jurkūnienė is the winner of various national and international piano competitions, including chamber music and accompaniment in Vilnius (1998), the Young Pianists in Rome (1999), Nikolai Rubinstein in France (2000), the 21st Century Young Virtuosi Competition in Denmark (2001), the J. Gruodis Concertmasters Competition in Vilnius (2003), the Singers and Concertmasters Competition in Vilnius (2005), Piano Duets Competition in Kaunas (2006), as well as the piano duets Roma 2006 and Roma 2007 competitions. She has received certificates of merit from the Lithuanian President and Prime Minister, and in 2017 she was selected as the best accompanist in the J. Urba National Competition. Since 2004 she has been teaching and accompanying at the National M. K. Čiurlionis School of Arts in Vilnius, participates as a jury member and writes methodical articles. Her academic fields of interest are: the art of piano performance, history of accompaniment and related issues, and the collaboration and correlation between performers.
agne.jurkuniene@lmta.lt

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 encyclopedic publications and reviews. She has delivered scientific reports at national and international conferences and 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 monograph *Virgilijus Noreika's singing school: foundation, origins, interaction of traditions* (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ has a PhD in humanities (2006), is an associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and was the head of the Department of Theory of Music (2008–2019). Since 2004 she has been a lecturer at the LAMT in the Department of Theory of Music, which was renamed as the Musicology Department in 2020. She won a scholarship to study and conduct research at Helsinki University (2003), made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, Estonia, Latvia and the UK, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Her areas of research interests include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and other issues in the music of the 20th and 21st centuries.
audra.versekenaite@lmta.lt

JONAS VILIMAS (PhD) is a musicologist and associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT). After studies at the LAMT and Central European University (Budapest campus), Vilimas defended his doctoral thesis on "The features of tradition of the Gregorian chant in the Grand Duchy of Lithuania. New discoveries from the 15th–18th centuries and attempts at reconstruction" at the Faculty of History of Vilnius University. His principal area of scholarly interest and research is church music and Gregorian chant in the Grand Duchy of Lithuania. He has published quite a number of papers on these subjects as well as a significant number of encyclopedic articles for the *Muzikos enciklopedija [Encyclopedia of Music]* (vols. 1–3, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000–2007). He was also the editor and the author of various articles in the book *Bažnytinė muzika: enciklopedinis žinynas [Church Music: Encyclopedic Dicitonary]* (Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011). His latest publishing activities include a scientific study and facsimile edition of the following book: *Liber continens — Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės benediktiniško palikimo paminklas [Liber Continens – a Monument of the Benedictine Legacy in ihe Grand Duchy Of Lithuania]* (Vilnius: LMTA, 2018).
jonas.vilimas@lmta.lt

VILTĖ ŽAKEVIČIŪTĖ began her studies in composition after graduating from the Juozas Naujalis Music Gymnasium in Kaunas, specialising in the violin. Currently she is undertaking her doctoral studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (in the class of Prof. Ričardas Kabelis). Žakevičiūtė has participated in various competitions and concerts and her works have been played at the International Accordion Festival in Vilnius, the Vox juventutis Choral Music Competition and the Druskomanija Contemporary Music Festival; her work for chamber orchestra *The Secret of the Magnolia Flower* represented Lithuania at the international composers' tribune Rostrum of Composers in Argentina in 2018. In addition to writing compositions, she has authored about two dozen articles on performances of new music and festivals for the Lithuanian press, and is an active participant in events related to contemporary music: Viltė is a member of the Baltic Contemporary

Music Network, and from 2020 she helps in organising the international contemporary music festival Iš Arti in Kaunas, acting as the artistic director.
viltezak@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ is a professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Department of Musicology) and holds a Doctor in Humanities degree. Her main research interests include the work of Onutė Narbutaitė, musicals and the ballet genre. She has released a monograph about Narbutaitė's work *Patchwork for my City* (2006, Lithuanian Composers' Union), a collection of reviews and articles titled *Not only on the Ballet* (2006, Lithuanian Academy of Music and Theatre), publications about the conductor at the Bolshoi Theatre, Algis Žiūraitis (1996, Lithuanian Composers' Union) and *Algis Žiūraitis. Correspondence, Recollections* (with a CD; Lithuanian Musicians' Union, 2005). She has also edited the proceedings of various international conferences: *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century* (in collaboration with Rūta Goštautienė, English, German, French, including a CD; Kultūros barai, 2004); *Musical Work: Boundaries and Interpretations* (English, German, Lithuanian; in collaboration with Živilė Tamaševičienė, Lithuanian Composers' Union; 2006); *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* (German, in collaboration with Helmut Loos, Gudrun Schroder Verlag; 2010).
audrone.ziuraityte@gmail.com

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.

ARS ET PRAXIS. X

SL 1695. Tiražas 60 egz.

Dailininkė Jūratė Juozėnienė
Maketavo Rima Bukaveckienė

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija,
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius,
leidyboscentras@lmta.lt

Spausdino UAB „Ciklonas“,
Žirmūnų g. 68, Vilnius