

Joana DAUNYTĖ-  
SAVICKIENĖ  
Audra VERSEKĖNAITĖ-  
EFTHYMIU

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimas: ribos ir galimybės

ANOTACIJA. Bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjo yra svarbi nūdienos akademinės muzikos komponavimo proceso dalis. Anksčiau vyravusių kompozitoriaus-atlikėjo profesiją (pavyzdžiui, Johannas Sebastianas Bachas, Domenico'as Scarlatti, Wolfgangas Amadeus Mozartas, Fryderykas Chopinas, Ferencas Lisztas ir daugelis kitų kompozitorių, kurie dažnai buvo pirmieji savo kūrinių atlikėjai) XX a. pradžioje pakeitė vis didėjanti takoskyra tarp kompozitoriaus ir atlikėjo. Todėl neretai XX–XXI a. muzikos atlikėjai tampa svarbiais naujų kūrinių sukūrimo iniciatoriais ir inspiratoriais, pirmisiais kūrinių redaktorais (Paulas Roe'as, Sunniva Rødland, Nicole Canham, Aistė Bružaitė, Raimondas Sviackevičius ir kt.). Bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir muzikos atlikėjo procesas ypač tapo aktualus muzikantams, kurie groja XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje akademinėje muzikoje įsitvirtinusių instrumentais: arfa, akordeonu ir pan. Sparčiai kintant šių instrumentų mechaninėms savybėms ir (ar) atrandant naujų garso išgavimo būdų, formuojantis atlikėjų interesui keisti įsitvirtinusių šablonišką instrumento skambėjimo recepciją (pavyzdžiui, atskleisti kur kas platesnius arfos skambesio horizontus, neapsiribojant romantizmo epochoje įsitvirtinusių arfos skambesio etalonu, t. y. „angelų muzikos“ *arpeggio* pasažais), atlikėjų ir kompozitorių bendradarbiavimas prekompoziciniame muzikos kūrinių komponavimo proceso etape tampa aktualiu kūrybos procesu.

Šiame straipsnyje analitinis žvilgsnis fokusuojamas ties kompozitorių Žibuoklės Martinaitės, Rūtos Vitkauskaitės, Giedrės Pauliukevičiūtės, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kompozicijos katedros studentų ir straipsnio bendraautorės – arfininkės Joanos Daunytės-Savickienės – kūrybinio bendradarbiavimo aspektais. Arfininkei 2018–2022 m. inicijavus naujų kompozicijų arfai solo ar arfai su ansambliu kūrimo projektą „Arfa naujai – LT“, straipsnyje siekiama atskleisti skirtingus kompozitorių ir arfininkės bendradarbiavimo modelius prekompoziciniame kūrinių komponavimo proceso etape. Tyrimas atliekamas taikant atvejo analizės metodą, aptariant konkrečius bendradarbiavimo tarp atlikėjos ir minėtų trijų kompozitorių atvejus.

### REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

arfa, kūrybinis  
bendradarbiavimas,  
komponavimo procesas,  
prekompozicinis etapas,  
Joana Daunytė-Savickienė,  
Žibuoklė Martinaitė,  
Rūta Vitkauskaitė,  
Giedrė Pauliukevičiūtė.

Bendradarbiavimas muzikoje – daugiasluoksnius, sudėtingas procesas. Akademinės muzikos tradicijoje vis dar juntama giliai įsišaknijusių hierarchijų struktūra. Pasak Eri-  
co Clarke'o ir Marko Doffmano, „šalia atlikėjų, dirigentų, įrašų prodiuserių ir daugelio  
kitų, kurie [...] yra matomi kaip kompozitoriaus kūrybos, kurią įkūnija rašytinė partitū-  
ra, *realizuotojai*, kompozitorius dažnai vaizduojamas kaip vienintelis tikras, autentiškas  
kūrybiškumo šaltinis“ (Clarke, Doffman 2013: 628). Mokslininkė Georgina Born taip  
pat akcentuoja įsitvirtinusių hierarchijų: „muzikos kūrinio ontologija numato hierarchi-  
nę sankaupą: kompozitorius-herojus iškeliamas aukščiau interpretatoriaus, dirigentas –  
aukščiau atlikėjo, interpretatorius – aukščiau klausytojo. Kūrinio idealas autorizuoja ir  
įtvirtina partitūrą, kuri kartu įtvirtina atlikimą, o pastarasis – recepciją“ (Born 2005: 26).  
Tačiau XX a. antrojoje pusėje atrandant įvairesnių garso išgavimo būdų (išplėstinių tech-  
nikų), vis aktualesnis tampa kūrybinio bendradarbiavimo (angl. *creative collaboration*)  
tarp kompozitoriaus ir atlikėjo procesas.

Peržvelgus tyrimus, darytus siekiant susisteminti skirtingus bendradarbiavimo mo-  
delius, jų galimus vykdyti procesus, pastebima, kad daugiausia tyrimų yra pagrįsti Vera'o  
John-Steiner (2000) ir Samo Haydeno bei Luke'o Windsorso (2007) pateikiamomis  
įžvalgomis apie bendradarbiavimą įvairiuose meno kontekstuose. Pavyzdžiui, Margaret  
S. Barrett ir Paulas Roe'as išryškina John-Steiner pasiūlytus modelius, apimančius skir-  
tingus bendro darbo ir jo rezultatų lygius:

- ◆ Paskirstytas bendradarbiavimas (angl. *distributed collaboration*) – neformalus ir  
savanoriški pokalbiai konferencijose, elektroninėje erdvėje, kai dalyviai dalijasi  
idėjomis ir mintimis, keičiasi informacija. Šie vaidmenys yra neoficialūs ir spon-  
taniški, dalyvius sieja bendri interesai. Bendraujant tokiu būdu gali atsirasti nau-  
jų asmeninių įžvalgų.
- ◆ Papildantis bendradarbiavimas (angl. *complementary collaboration*) – būdingas  
aiškus darbo pasidalijimas, kuris pagrįstas kompetencija. Toks bendradarbiavi-  
mas leidžia įžvelgti geresnį abipusio dalijimosi patirtimi faktorių, kai dalijimasis  
patirtimi skatina partnerių kūrybines pastangas.
- ◆ Šeimyninis bendradarbiavimas (angl. *familial collaboration*) – šeimos narių (vyro  
ir žmonos, tėvų ir vaikų) bendradarbiavimo modelis, pasižymintis daugeliu pa-  
pildančio bendradarbiavimo bruožų, tačiau dėl susiklosčiusių artimų santykių  
yra intensyvesnis.
- ◆ Integracinis bendradarbiavimas (angl. *integrative collaboration*) – produktyviau-  
sias bendradarbiavimo modelis, kai savitarpio santykiai reikalauja ilgo bendra-  
darbiavimo laikotarpio ir pasižymi bendros vizijos, prisiimant riziką, (su)forma-  
vimu (Roe 2007: 27).

Pažymėtina, kad šie John-Steiner skiriami bendradarbiavimo modeliai labiau taikytini nemuzikiniuose bendradarbiavimo kontekstuose. Autoriai Haydenas ir Windsoras straipsnyje *Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century* (2007) išskyrė tris pagrindines bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir atlikėjo kategorijas:

- 1) Kryptingas bendradarbiavimas (angl. *directional collaboration*) – kai notacija atlieka instrukcijos, kurią kompozitorius pateikia atlikėjui, funkciją. Išlaikoma tradicinė kompozitoriaus ir atlikėjo hierarchija: kompozitorius siekia pateikti kuo detalesnes nuorodas, kuriomis vadovaudamasis atlikėjas besąlygiškai turi įvykdyti partitūroje esančius reikalavimus. Bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjų (ar dirigento) tokiose situacijose apsiriboja praktiniais kūrinio atlikimo klausimais.
- 2) Interaktyvus bendradarbiavimas (angl. *interactive collaboration*) – kai kompozitorius labiau įsitraukia į diskusijas su atlikėjais. Šis bendradarbiavimo modelis yra interaktyvus, reflektvus. Tačiau kompozitorius tokiu atveju tebėra pagrindinis kūrinio autorius. Kai kurie atlikimo aspektai yra atviresni interpretacijai ir gali būti nepateikiami partitūroje.
- 3) Aktyvus bendradarbiavimas (angl. *active collaboration*) – kai muzikos kūrinys kuriamas kolektyviniu sprendimų priėmimo būdu ir kai nėra nei pagrindinio autoriaus, nei vaidmenų hierarchijos. Galutinis kūrybinis rezultatas yra toks, kad visiškai nenaudojama tradicinė notacija arba naudojama tokia, kuri neapibrėžia aiškios tiksliai atlikimui reikalingos struktūros (Hayden, Windsor 2007: 33).

Haydeno ir Windsoro išskirti bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir atlikėjo modeliai tapo pagrindu sisteminant arfininkės Joanos Daunytės-Savickienės ir lietuvių kompozitorių bendradarbiavimo patirtis jiems dalyvaujant kūrybiniame projekte „Arfa naujai – LT“, skirtame kūrybinių dirbtuvių kompozitoriams ir jauniems kūrėjams (beje, projektą inicijavo pati Daunytė-Savickienė). Projekto tikslas – kūrybiškai bendradarbiaujant su arfininke atlikėja, (pa)skatinti Lietuvos muzikos kūrėjus komponuoti kūrinius arfai ir atverti galimybes originalių muzikinių sprendimų paieškoms. Kartu su kompozitore Žibuokle Martinaityte buvo išgryninta projekte kuriamų kūrinių idėja: kompozicijos turėjo būti grindžiamos žodžio ir muzikos sinteze. Projekto rezultatas – dvylika naujų kompozicijų arfai: aštuoni kūriniai arfai solo, du – mažiems ansambliams su arfa, du – arfai solo su orkestru. Remiantis literatūrine idėja, buvo sukurti šie kūriniai arfai:

- ♦ Žibuoklės Martinaitytės „*Mono-no-aware*. Būties trupiniai“ arfai solo (2022) pagal Vaidoto Daunio eilėraščių sentencijas;
- ♦ Giedrės Pauliukevičiūtės „Gelmių gelmė“ arfai solo (2022) pagal Daunytės-Savickienės eilėrašį „Ryto lietus“;
- ♦ Andriaus Šiurio „Kelionės patarimai“ arfai, vibrafonui, garso atsakiklio įrašui ir elektronikai (2022) pagal Henriko Radausko eiles;
- ♦ Rūtos Vitkauskaitės „Gydamosios giesmės“ arfai solo (2022) pagal lietuvių liaudies kalėdinių dainų garsažodžius;
- ♦ Viktoro Minioto *In the Beginning was the Word* arfai solo (2022) pagal ištraukas iš Biblijos su žodžiu „žodis“;
- ♦ Jono Jurkūno „Melodija“ arfai solo (2023) pagal Marcelijaus Martinaičio eiles.

Kūrybiškai bendradarbiaujant taip pat gimė kūriniai, kuriems nebuvo taikoma muzikos ir žodžio sintezės idėja – tai dvi kompozicijos arfai solo su orkestru:

- ♦ Loretos Narvilaitės „Skambesys bangų sutampa su dangum“ arfai ir simfoniniam orkestrui (2018);
- ♦ Arvydo Malcio „Olivijos pabudimas“ arfai ir styginių orkestrui (2022).

Ėmus aktyviai bendradarbiauti su lietuvių kompozitoriais, kitas numatytas projekto etapas – 2022 m. pradėti bendradarbiauti su Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kompozicijos katedros studentais. Etapo tikslas – įtraukti jaunąją būsimų kompozitorių kartą į muzikos arfai kūrybos lauką. Priešingai nei bendradarbiaujant su profesionaliais kompozitoriais (kur arfininkė Daunytė-Savickienė į kūrybinį procesą įsitraukė nuo kompozicijos kūrimo pradžios), šiose kūrybinėse dirbtuvėse jaunieji kompozitoriai pirmiausia buvo supažindinti su išplėstinėmis arfos technikomis, specifinėmis instrumento techninėmis galimybėmis, notacijos ypatumais ir kt. Bendradarbiavimo su jaunaisiais kompozitoriais rezultatai – 4 kūriniai:

- ♦ Jurgio Kubiliaus *Klédones* (2022);
- ♦ Karolio Dabulskio *Gnomon* (2022);
- ♦ Augustės Dūdaitės *Eccedentesiast* (2022);
- ♦ Ievos Raubytės *Four Movements* (2022).

Taigi arfininkės Daunytės-Savickienės inicijuoto projekto „Arfa naujai – LT“ rezultatas yra 12 naujų kompozicijų arfai ir tiek pat kompozitoriaus (-ės) ir atlikėjos bendradarbiavimo pavyzdžių. Peržvelgus šiuos atvejus, išryškėjo du pagrindiniai bendradarbiavimo modeliai – tai Haydeno ir Windsoro išskiriami kryptingo bendradarbiavimo ir interaktyvaus bendradarbiavimo tipai (žr. 1 lentelę):

Kryptingas bendradarbiavimas	Interaktyvus bendradarbiavimas
Andrius Šiurys. „Kelionės patarimai“ arfai, vibrafonui, garso atsakiklio įrašui ir elektronikai	Rūta Vitkauskaitė. „Gydomosios giesmės“ arfai solo
Viktoras Miniotas. <i>In the Beginning was the Word</i> arfai solo	Giedrė Pauliukevičiūtė. „Gelmių gelmė“ arfai solo
Arvydas Malcys. „Olivijos pabudimas“ arfai ir styginių orkestrui	Jonas Jurkūnas. „Melodija“ arfai solo
Loreta Narvilaitė. „Skambesys bangų sutampa su dangum“ arfai ir simfoniniam orkestrui	Žibuoklė Martinaitytė. „ <i>Mono-no-aware</i> . Būties trupiniai“ arfai solo
Karolis Dabulskis. <i>Gnomon</i> arfai solo	
Jurgis Kubilius. <i>Klėdones</i> arfai solo	
Augustė Dūdaitė. <i>Eccedentesias</i> arfai solo	
Ieva Raubytė. <i>Four Movements</i> arfai ir altui	

1 lentelė. Daunytės-Savickienės ir kompozitorių kūrybinio bendradarbiavimo modeliai

Kaip matome, aštuoni kompozitoriai rinkosi dirbti pagal tradiciškesnę kryptingo bendradarbiavimo modelį. Kompozitoriai turėjo savo kūrinio idėjas, jas perteikė užrašydami natas su tiksliais nuorodomis Daunytei-Savickienei, o bendradarbiavimas su atlikėja buvo orientuotas į kuo tikslesnę idėjų įgyvendinimą. Kiti keturi kompozitoriai aktyviau įtraukė atlikėją į interaktyvų bendradarbiavimą ir paliko laisvės tam tikrais interpretaciniais momentais, o kūrinio mintis ir galutinis rezultatas priklausė tiek nuo atlikėjos, tiek nuo kompozitorių. Taip pat buvo ieškoma geriausių kūrinio užrašymo būdų, perteikiančių kompozitorių kūrybines idėjas. Daunytei-Savickienei bendradarbiaujant su jais pagal abu minėtus bendradarbiavimo modelius kompozitoriai liko pagrindiniai muzikos kūrėjai, tačiau jų muzikinėms mintims daug įtakos turėjo arfininkės inspiracijos ir idėjos. Vykdam šį projektą aktyvaus bendradarbiavimo, kuriam vykstant kūrinio autoriais taptų kompozitorius ir atlikėjas ar būtų atsakoma tradicinės notacijos principų, nebuvo pasiekta.

## Interaktyvaus bendradarbiavimo komponavimo procese modelio analizė

Interaktyvus bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjo vyksta kone visą kūrimo procesą. Komponavimo procesus tyrinėjusios Onos Jarmalavičiūtės teigimu, kūrinio komponavimo procesas skirstomas į tris nuosekliai išsidėsčiusius etapus: pasirošimą komponuoti (prekompozicija), komponavimą (kompozicija) bei redagavimą ir (ar) atlikimą (postkompozicija) (Jarmalavičiūtė 2020: 19). Kadangi kompozitoriaus ir atlikėjo interaktyvaus bendradarbiavimo santykis formuojamas per muzikos kūrimo ir

atkūrimo prizmę, 2 lentelėje pateikiami kompozitoriams ir atlikėjai arfininkei bendradarbiaujant skirtingai atsiskleidę komponavimo etapai:

Kūriniai	Atlikėjos arfininkės bendradarbiavimas su kompozitoriumi įvairiais kūrinių komponavimo etapais							
	Prekompozicija				Kompozicija	Postkompozicija		
	Idėjos formavimas	Tyrimas	Eskizavimas	Koncepcija		Partitūra	Redagavimas	Atlikimas
J. Jurkūnas. „Melodija“	+	+	+	+	+			
Ž. Martinaitytė. „ <i>Mono-no-aware</i> . Būties trupiniai“	+	+	+	+	+	+	+	
R. Vitkauskaitė. „Gydančios giesmės“	+	+	+	+	+			
G. Pauliukevičiūtė. „Gelmių gelmė“	+	+	+	+	+			
V. Miniotas. <i>In the Beginning was the Word</i>			+	+	+			
A. Malcys. „Olivijos pabudimas“					+	+	+	
L. Narvilaitė. „Skambesys bangų sutampa su dangum“					+	+	+	
A. Šiurys. „Kelionės patarimai“					+	+	+	+
K. Dabulskis. <i>Gnomon</i>			+	+	+			
J. Kubilius. <i>Klėdones</i>			+	+	+			
A. Dūdaitė. <i>Eccedentesias</i>			+	+	+	+	+	
I. Raubytė. <i>Four Movements</i>					+			

2 lentelė. Kompozitorių ir Daunytės-Savickienės bendradarbiavimas įvairiais kūrinių komponavimo etapais

Iš 2 lentelės matyti, kad prekompoziciniame etape atlikėja vienokiu ar kitokiu būdu bendradarbiavo su aštuoniais kompozitoriais, o likę keturi kompozitoriai pasirinko

partitūrą formuoti patys ir ją pateikti atlikėjai tik kompozicijos etape – kitaip tariant, jie pasirinko bene labiausiai įprastą iki XX a. muzikos komponavimo kelią. Penkios kompozicijos (Martinaitytės, Narvilaitės, Šiurio, Dūdaitės, Malcio) pasiekė postkompozicijos etapą ir buvo atliktos koncertuose, o vienos jų – Šiurio „Kelionės patarimai“ – garso įrašas paskelbtas kompozitoriaus autoriniame albume „Aidinčios miego tekstūros“ (2022)<sup>1</sup>.

Vitkauskaitės „Gydomosios giesmės“, Pauliukevičiūtės „Gelmių gelmė“, Martinaitytės „*Mono-no-aware*. Būties trupiniai“, Jurkūno „Melodija“ – tai kūriniai, kurių komponavimo procesai prasidėjo nuo pat idėjos formavimo ir perėjo visus likusius prekompozicijos etapo žingsnius: tyrimą, eskizavimą, koncepcijos kūrimą. Kompozicijos, kurios patenka į kryptingo bendradarbiavimo lauką, sudaro dvi grupes:

- ◆ kūriniai, kurie prasidėjo prekompozicijos etapo trečiajame žingsnyje (eskizavimas): Minioto *In the Beginning was the Word*, Dabulskio *Gnomon*, Kubiliaus *Klédônes*, Dūdaitės *Eccedentesiast*,
- ◆ kūriniai, kurių bendradarbiavimo su atlikėja arfininke pradžia tapo kompozicijos etapas, kai muzikos kūrinio koncepcija jau pateikiama natomis: Malcio „Olivijos pabudimas“, Narvilaitės „Skambesys bangų sutampa su dangum“, Šiurio „Kelionės patarimai“, Raubytės *Four Movements*.

Toliau straipsnyje detalai bus analizuojama Daunytės-Savickienės interaktyvaus bendradarbiavimo patirtis prekompoziciniame etape su trimis kompozitorėmis – Martinaityte, Vitkauskaite ir Pauliukevičiūte.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio idėjos formavimo etape

Kūrybinis bendradarbiavimas su Martinaityte prasidėjo 2020 m., karantino laikotarpiu. Kompozitorei ir atlikėjai arfininkei itin svarbus bendradarbiavimo aspektas – realūs susitikimai. Per pirmąjį susitikimą Martinaitytė susidomėjo Vaidoto Daunio (1957–1995) – atlikėjos Daunytės-Savickienės tėvo – poezijos knyga *Kelio ženklai* (1999). Tąkart atsirado reikšmingas kūrinio idėjos formavimo impulsas: Martinaitytės gyvenime tėvo figūra buvo labai svarbi ir jam mirus dukra sunkiai išgyveno išsiskyrimą, o ankstyva atlikėjos arfininkės Daunytės-Savickienės tėvo žūtis taip pat sukėlė daug skausmo. Pažymėtina, kad 2006 m. Martinaitytė tėvo atminimui sukūrė kūrinį *Completely Embraced by the Beauty of Emptiness* (liet. „Aplėbtas tuštumos grožio“) didesniai kameriniam ansambliui,

1 2022 m. lapkričio 16 d. Menų spaustuvėje įvyko Šiurio albumo pristatymas, kuriame buvo atlikta ir kompozicija „Kelionės patarimai“. Atlikėjai – Daunytė-Savickienė (arfa), Džiugas Daugirda (vibrafonas).

kuriame panaudojo arfą<sup>2</sup>. Taigi, panašias netektis išgyvenusias menininkes vienijo bendra patirtis, kuri inspiravo kūrinio idėją. Martinaitytė paprašė Daunytės-Savickienės parinkti poetinių junginių iš Daunio eilėraščių knygos. Atlikėjos atrinktos frazės<sup>3</sup> buvo poetškai patrauklios, tačiau kompozitorė panoro jų gauti daugiau. Martinaitytė prioritetą teikė tokiems poetiniams junginiams, kurie savyje kodavo judėjimo krypties semantiką, pavyzdžiui, „mintis kaip rūkas šviesiai krinta“, „mano žodžiai sklaidės kaip dulkės“ ir pan. 2022 m. kovo 24 d. buvo pasidalyta antrą kartą rinktais poetiniais junginiais<sup>4</sup>. Pamažu susiformavo ir kūrinio žanras – suita, kurios dalių pavadinimams panaudotos Daunio eilėraščių frazės: „Šauksmas begarsis“, „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, „Medžio pėdsake linija vėjo“, „Gyvybės permatoma sauja“, „Veriasi laiko bedugnė“, „Lankyk mane, mėlynas liūdesio paukšti“ (pastarosios dalies pavadinimą iš Daunio „Liūdesio soneto“ išrinko pati kompozitorė).

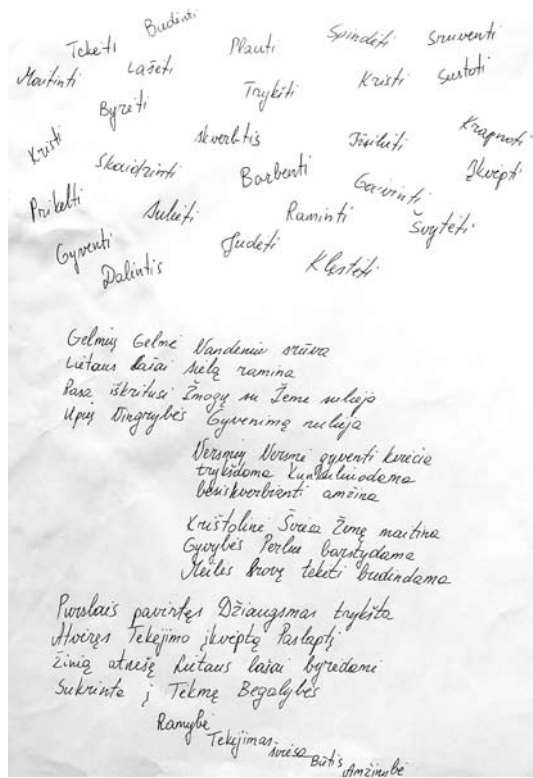
Panašus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio komponavimo etape vyko su kompozitore Vitkauskaite. Ji nuo pat pradžių pabrėžė, kad nori dirbti glaudžiai bendradarbiaujant; atlikėjos manymu, yra idealiausia, kai būtent per susitikimus gimsta muzikos kūrinys. Svarbu paminėti, kad kompozitoriui artima žodžio ir muzikos sintezės idėja, kurią ji nusprendė plėtoti per folkloro muzikai būdingus garsažodžius: „Man įdomu garsažodžiai. Garsas–žodis–garsas. Indijoje yra klasikinės muzikos sistema *konadol*, Škotijos polifoninėse dainose galima rasti garsažodžių. Poetai mąsto vizualiniais vaizdiniais, o man labiau rūpi garsiniai žodžiai, kurie gali nubrėžti viziją“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-03-27). Vitkauskaitės dėstomų minčių kryptingumas buvo akivaizdus – tai senasis, autentiškas tautų palikimas. Be to, straipsnio bendraautorės Daunytės-Savickienės vienas savirealizacijos šaltinių yra autentiško muzikos atlikimo, remiantis

- 2 Martinaitytės „Aplėbtas tuštumos grožio“ sukurtas dviem fleitoms, obojui, klarinetui, fagotui, trimitiui, mušamiesiems instrumentams, arfai, fortepijonui, dviem smuikams, altui ir violončelei.
- 3 „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, „Vėjo linija saulės žymėj / Medžio pėdsake linija vėjo“, „Klevo ašara sieloje tirpsta“, „Saulės laida atspindi / Pušų sakuose“, „Gyvybės permatoma sauja“, „Mintis kaip rūkas šviesiai krinta“, „Šauksmas begarsis“, „Dangaus akių žalia spalva“. Žr. V. Daunys. *Kelio ženklai*. Vilnius: Regnum fondas, 1999.
- 4 „Mums vienos lūpos pūtė likimus, Šiugždėjo vienas vieno vėjo lapas“, „Ir skries beginklis angelas virš mano / Marios dienos ir vakaro alpaus“, „Dabar tiktai sapnas lašės“, „Mirgėjo miesto šviesuliai bejėgiai, Negundė niekas. Gaudė duslūs bėgiai“, „Mano žodžiai sklaidės kaip dulkės“, „Prie židinio spiečias šešėliai“, „Miega mintis ir atodūsis minga“, „Pavasario langas garuoja“, „Klevo ašara sieloje sirpsta“, „Mes esam rytmetis, kuris gyvybę šaukia“, „Mus apšvies gyvybės blyksnis“, „Kur nukrinta nata spengdama“, „Ir balsvo sapno vėjas neatims“, „Mėnesiena budi“, „Plasnoja vakaras, pakrantė, dabartis“, „Akimirka, sudūžtanti į krantą, Plasnoję žodžiai man į delnus krenta“, „Skurdi šviesa lapu dulkėtu supasi“, „Veriasi laiko bedugnė“, „Kaip žiburys skambėjime laukų“, „Jau vėjas plaiksto tūkstantmetį naują“, „Lietau, kai tu supi pasaulį, Jis visas glaudžias manyje“, „Mintis kaip rūkas šviesiai krinta“. Žr. ten pat.



lietuvių tradicinės muzikos palikimu, kūrimas<sup>5</sup>, taip pat praktinis mokymasis taikyti ritminę garsažodžių sistemą<sup>6</sup>. Vitkauskaitei patvirtinus, kad idėja įtraukti tradicinės muzikos palikimo prieskonių į naują, bendradarbiaujant gimstančią kompoziciją yra patraukli, tad nutarta, kad abiem menininkėms būtų įdomu padirbėti su lietuvių folkloru, tikslingai pasigilinti į kalėdines, pavasario dainas, sutartines. Buvo sukurta užduotis – ieškoti garsažodžių lietuvių liaudies dainose ir sutartinėse: „Įdomiausia, kaip jie vartojami. Jie skirti būti išdainuojami, o ne iškalbėti. Lietuvių liaudies dainos repetityvios – garsažodžiai kartojami su melodija ir specifiniu ritmu“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-03-27). Bendraujant gimė mintis, kad tai galėtų būti lietuviškos mantros kūrinys.

Su kompozitore Pauliukevičiūte pirminės idėjos kristalizavimas, palyginti su prieš tai aprašytais atvejais, buvo daug lakoniškesnis. Kompozitorė susidomėjusi priėmė siūlymą interaktyviai bendradarbiauti komponuojant kūrinį arfai solo, tačiau pirmiausia Pauliukevičiūtė norėjo pažinti instrumentą ir jo subtilybes, kad galėtų tikslingiau komponuoti kūrinį. Per pirmąjį susitikimą, įvykusį 2022 m. birželio 15 d., Daunytei-Savickienei pasidalijus žodžio ir muzikos sintezės idėja, Pauliukevičiūtė pasiūlė jai parašyti literatūrinį tekstą. Kompozitorėi kilo minčių rašyti kūrinį apie upę, upelį, lietu, tad Daunytės-Savickienės sukurtas eilėraštis tapo verbaliniu kūrinio pagrindu (1 pav.).



1 pav. Pauliukevičiūtės kūrinio arfai verbaliniu pagrindu tapęs Daunytės-Savickienės sukurtas eilėraštis

- 5 Atlikėja kartu su kanklininke Laura Lukenskiene 2019 m. Kaune subūrė ansamblių „Šilko stygos“, kuris atlieka tradicinę šokių muziką. Lietuvių liaudies dainų ir sutartinių atlikimo meno Daunytė-Savickienė mokosi ansamblyje „Poringės“ (vadovė Audronė Vakariniene).
- 6 Studijuodama Amsterdame (2011–2013), Daunytė-Savickienė dalyvavo olandų kompozitoriaus ir fleitininko Joso Zwaanenburgio paskaitų cikle „Advanced Rhythm“. Paskaitose buvo gilnamasi į Karnatic ritminę sistemą, kuri sustiprina, pagerina ir net radikaliai pakeičia šiuolaikinės akademinės ir džiaz muzikos kūrybą, jos interpretaciją.

Apibendrinant prekompozicijos etapo idėjos formavimo žingsnį su Martinaityte, Vitkauskaite ir Pauliukevičiūte, galima teigti, kad vienas svarbiausių aspektų buvo abipusis menininkų nusiteikimas girdėti viena kitos pasiūlymus ir juos praplėsti savo patirtimi, vizijomis. Visos kompozitorės buvo nusiteikusios glaudžiai bendradarbiauti ir naujoms kompozicijoms ieškoti bendrų, vienijančių idėjų. To rezultatas – per pirmuosius susitikimus kompozitorėms pavyko sugeneruoti pamatines idėjas, kurios išliko iki kompozicijos etapo.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio idėjos tyrimo etape

Prekompoziciniame kūrinio idėjos tyrimo etape kompozitorė Martinaitytė išreiškė norą pažinti arfos repertuarą, kad sužinotų šiam instrumentui būdingas, patogiai atliekamas muzikines figūras, kokia muzikinė medžiaga geriausiai skamba atitinkamuose registruose, taip pat paprašė Daunytės-Savickienės pasidalyti kūriniais, kurie yra artimi pačiai atlikėjai (nebūtinai šiuolaikinės muzikos pavyzdžiais). Šiame etape buvo aptarta kūrinio trukmė, kompozitorė aktyviai tyrinėjo ir arfos repertuarą. Kai arfininkė poetinėmis frazėmis su Martinaityte pasidalijo antrą kartą, pastaroji 2022 m. kovo 25 d. laiške Daunytei-Savickienei rašė: „poetinių inspiracijų turėtų pakakti. Dabar lauksiu įdomesnių repertuaro pavyzdžių. Šiandien varčiau natas ir klausiau Alberto Ginastera'os (1916–1983) Koncerto arfai op. 25. Tad jau pradėtu aktyvesnio domėjimosi instrumentu procesą.“<sup>7</sup> Martinaitytė dalijosi ir įspūdžiais apie glaustesnių muzikos kūrinių komponavimą sakydama, kad trumpesnių dalių rašymas jai yra naujas dalykas, nes jos kūryba dažniausiai išsitiesia laike. Pačiai kompozitorei ši nauja patirtis pasirodė įdomi, nes tai skatino išmokti suskirstyti savo muziką į trumpesnius darinius – nuo vientisų, ilgų kompozicijų pereiti prie trumpesnių.

Daunytė-Savickienė kartu su kompozitore Vitkauskaite šiame etape nesiekė susipažinti su arfos repertuaru. Jos gilinosi į kūrinio idėją, tyrinėjo lietuvių liaudies dainas ir ieškojo garsažodžių. Daunytei-Savickienei pasidalijus radiniais su kompozitore<sup>8</sup>, Vitkauskaitė paskatino pasidomėti, kaip įvairiose dainose tie garsažodžiai skirtingai dainuojami. Tad atsirado nauja užduotis – įdainuoti dainas su tiksliai skambančiais tonais ir ritmais. 2022 m. balandžio 27 d. įvykus pirmam gyvam susitikimui su Vitkauskaite

7 Cit. iš Martinaitytės el. laiško, gauto 2022 m. kovo 25 d.

8 Garsažodžiai (iš kalėdinių dainų): *ū tatata, ū tatata; kalėda; leliumai; čiutela, čiutalylia; aleliuma, rūtela; leliumoj, leliumoj; oi, rylium rylium; rūta žalioj; ta ta to tanarylio; runda, ryluži, railuži, runda.*

2 pav. Pirmieji kompozitorės Vitkauskaitės pagal garsažodžius užrašyti muzikiniai motyvai

3 pav. Vitkauskaitės garsažodžių motyvai, sujungti su Daunytės-Savickienės garsažodžių motyvais

atlikėjos namuose, kompozitorė parodė sąsiuvinyje jos pačios užrašytus liaudies dainų, sutartinių garsažodžių muzikinius motyvus (2 pav.).

Pristatydama dainas kompozitorė dainavo pirmuosius posmelius, o atlikėja dalijosi lietuvių liaudies dainose skambančių garsažodžių garso įrašais. Beklausydama įrašų, Vitkauskaitė natų sąsiuvinyje šalia jau esančių motyvų užrašinėjo naujus. Galiausiai garsažodžiai įgijo muzikinę išraišką (3 pav.).

Paišikėjo, kad pagrindinės dainos melodijos atskyrimas nuo garsažodžio motyvo reikštų kažin ko svarbaus praradimą, nes, norint atskleisti dainos nuotaiką ir įprasinti garsažodį, trūktų visumos. Imta svarstyti apie tai, kad melodija galėtų būti garsažodžio inspiracija, o pats garsažodis – savotiška mantra. Kai visos dainos buvo išklaustos, kompozitorė ėmė pasakoti apie garso reikšmę lietuvių kalboje ir užsiminė apie straipsnį, ku-

riame, jos nuomone, aprašomas įdomus požiūris į garsų įtaką žmogui, jo dvasinei būsenai, net ligų gydymui. Pavyzdžiui, raidė *L* esą yra raminančio pobūdžio, o *T* – skatinančio, suteikiančio impulsą veikti. Menininkės pradėjo analizuoti, kokie garsai išryškėjo pasirinktų dainų garsažodžiuose. Pirmiausia dėmesys nukrypo į raidės *L* dominavimą dainose. Pastebėta, kad didžioji dalis kalėdinių dainų turi įvairių *leliumoj* variantų (jų užfiksuota daugiausia, o jų poveikis – ištis raminantis). Tuomet ėmė ryškėti nauja idėja – iš atrinktų dainų, kurios galėtų tapti kūrinio skiriamaisiais segmentais, išryškinti pagrindines garsažodžių grupes: *leliumoj*, *kalėda*, *ta ta to*, *rama* (*ralio*, *rylia* ir kt.), *rūta* (*čiuta*, *čiutela* ir kt.).

Atrinkus pagrindines garsažodžių grupes, reikėjo sugalvoti, kaip sugretinti skirtingų dermių motyvus. Vitkauskaite iš pradžių ketino kūrinyje laikytis D-dur tonacijos, tačiau kai kurios dainos buvo minorinės dermės, o arfos instrumentas negali vienu metu skleisti skirtingų tos pačios natos tonų (pavyzdžiui, *fis* ir *f*). Tad kompozitorė nusprendė tiesiog perkelti motyvus į gretimas dermes. Šiame etape atlikėja grojo du panašaus pobūdžio *kalėda* motyvus. Galiausiai Vitkauskaitei kilo idėja, kad keturių motyvų vienalaikis sujungimas turėtų būti dar įdomesnis derinys, o atskiri motyvai gali kartotis nenutrūkstamai ir taip sukurti vientisumo ir repetityvumo būseną. Taigi, susitikimas inspiravo kompozitorę naujoms užduotims – pagal pasirinktus lietuvių liaudies dainų segmentus sukurti muzikinių motyvų, kurie taptų pirmaisiais muzikos kūrinio eskizais.

Kompozitorės Pauliukevičiūtės prekompozicinio etapo tyrimo žingsnis susijęs kūrinio formos, kurią inspiravo Daunytės-Savickienės eilėraštis, apmąstymu. Kompozitorė teiravosi atlikėjos nuomonės dėl muzikos kalbos (ar gali būti tonali, ar geriau – atonali muzika) ir melodikos atsiradimo kūrinyje galimybės. Prioritetą atlikėja teikė nūdienos tendencijas atitinkančioms kūrybinėms tradicijoms, tačiau ji buvo atvira ir srauto įspūdžio, per kurį kylantis melodikos poreikis drąsiai galėtų rasti vietą kūrybinėje realizacijoje, kūrimui. Taigi, tyrimo etapas su Pauliukevičiūte buvo aiškus, tikslingas, konkretus ir vedantis į kitą – eskizavimo – etapą.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio eskizo kūrimo etape

Kūrinio eskizo kūrimo etape abstrakčios idėjos transformuojamos į muzikinę medžiagą eskizuojant, rašant natas. Per šį etapą „kompozitorius išgrynina muzikos medžiagą ir pasirenka tinkamus kūrinio muzikos išraiškos parametrus“ (Jarmalavičiūtė 2020: 28). Pirmuosius eskizų pavyzdžius Martinaitytė atlikėjai atsiuntė 2022 m. balandžio 28 d., nes būsimo kūrinio ištraukas kompozitorėi reikėjo peržiūrėti, aptarti jas kartu su

atlikėja, o esant poreikiui – ir kartu paieškoti kitokių sprendimų. Martinaitytė pageidavo tai daryti prie instrumento. Kompozitorė jau buvo įvardijusi siuitos dalių skaičių ir kurios sentencijos kurioms dalims priklausys, taip pat turėjo konkrečių pastabų kūriniui:

- ♦ Aptariant pirmąją dalį „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, kompozitorė teiravosi, kokių būdu bus atliekamos *tremolo* natos. Taip pat ji pageidavo sukurti tekėjimo, mirgėjimo įspūdį, kad natų ritminės vertės nesiskirtų ir būtų tolygios. Atlikėja savo ruožtu nuramino kolegę teigdama, kad grojant abiem rankomis ir taikant *bisbigliando* techniką tai pasiekti yra įmanoma. Nagrinėdama techninius niuanusus<sup>9</sup>, Martinaitytė išreiškė mintį: „norisi, kad sužaistų poetinė idėja, kad nebūtų visai neorganiška“. Tad visas pirmosios dalies judėjimas turėtų būti sklandus, o tai atlikėjos techninių kompetencijų klausimas<sup>10</sup>.
- ♦ Antra siuitos eskizo dalis „Šauksmas begarsis“ pagrįsta skirtingais arfos pedalų efektais, todėl kompozitorė norėjo išgirsti, kaip šioje dalyje jie skamba, kokį įspūdį kelia. Kadangi kompozitorė ieškojo pedalų efektų variantų, atlikėja eskizuose rado šiuos pedalų efektų žymėjimus: *pedalbuzz*, *pedal slide*, *the grinding slide*, *metallic quarter-tone effect*. Rankomis atliekamos specifinės technikos buvo šios: *gong tremolo*, *crashing thunder glissando effect*, *gongeffect*. Vėliau dar buvo išsiaiškinta, kad vartodama skirtingus pedalų efektų pavadinimus (*the grinding slide* ir *pedal slide*) kompozitorė ieškojo to paties garsinio rezultato, tad galiausiai pasilikta prie vieno – *pedal slide* – žymėjimo.
- ♦ Trečioji eskizo dalis „Gyvybės permatoma sauja“ grįsta trumpais, pasikartojančiais klasteriniais *glissando* motyvais. Kompozitorė teiravosi, ar tuos motyvus jai žymėti sekundėmis, ar parašyti, kiek kartų juos pakartoti. Atlikėja savo ruožtu teigė, kad skaičiuojant kartus bus lengviau kontroliuoti motyvus kūrini atliekant. Kitas svarbus klausimas: ar palikti pauzes pereinant iš klasterio į klasterį? Atlikėja patvirtino, kad kiekvienas motyvas reikalauja daug fizinių jėgų, todėl būtų protinga pauzes palikti. Visi šie sprendimai atlikėją skatino prisidėti prie kūrinio formos kūrimo. Be to, arfininkei nerimą kėlė stiprėjanti dinaminė skalė, bet

9 Dėl 19 takto Daunytė-Savickienė išreiškė pastabą, kad *fes*<sup>2</sup> tono flažoletas yra rizikingas dėl stygos atsiliepimo (per aukštas arfos registras) ir tai sumažina galimybę, kad šiame registre stygą pavyks užkabinti švelniai. Tad buvo priimtas sprendimas garsą nukelti oktava žemiau. Nuo 17 takto esantis *tremolo*, Martinaitytės pageidavimu, turi būti neritmizuotas, laisvas, svarbiausia – *bisbigliando* dinaminės bangos. 23 taktą atlikėja pasiūlė perrašyti: kadangi atliekant užrašytas natos susidaro akordas, kuris neskirstomas tarp rankų, verta rašyti tokiu pačiu principu, kaip kūrinio pradžioje.

10 47 takto kairės rankos linijoje buvo nuspręsta *tremolo* pakeisti į *glissando* – kompozitorė, išgirdusi sulėtėjusį, nenuoseklų kairę ranka atliekamą *tremolo* (viena ranka atlikti *tremolo* su arfa – nelengva užduotis), nusprendė įtraukti *glissando*. Visa tai sukūrė sklandesnį judėjimą ir geriau išreiškė poetinę mintį.

kompozitorė patikino, kad numatoma dalis bus trumpa, todėl atlikėja neturėtų pervargti<sup>11</sup>.

- ♦ Ketvirtojoje siuitos eskizo dalyje „Medžio pėdsake linija vėjo“ visus kompozitorės užrašytus flazoletus iš antrosios oktavos reikėjo kelti į pirmąją.
- ♦ Penktoji eskizo dalis „Lankyk mane, mėlynas liūdesio paukštį“ pagrįsta trumpais abiejų rankų *glissando* štrichais – taip kompozitorė pavaizdavo skrendantį paukštį. Tačiau atlikėjai ši technika pasirodė nelengva, nes abi rankos turi judėti nesinchroniškai, kurti skrydžio efektą ir pasiekti nuoseklų, vientisą instrumento skambesį<sup>12</sup>.
- ♦ Šešta siuitos eskizo dalis „Vėlei veriasi laiko bedugnė“ – rami, laiko tėkmę vaizduojanti dalis. Pirmiausia į akis krito  $a^2$  flazoletas – juo neįmanoma pasiekti gražaus garso, tad atlikėja pasiūlė perkelti jį oktava žemiau. Taip pat ji nurodė, kad reikia visur suvienodinti *pedal slide* efekto užrašymo variantą.

Taigi, peržiūrint eskizus buvo patikrinti visi notacijoje užfiksuoti niuansai, praktiškai išbandytos techninės galimybės, o arfininkės teikti pasiūlymai suteikė kompozitori informacijos tolesniam kūrybos etapui. Kiekvienai siuitos daliai kompozitorė turėjo paruošusi specifinių arfos skambinimo technikų, kurios buvo transformuotos pagal autentišką jos kūrybiškumo prizmę. Siekiant įgyvendinti Martinaitytės sumanymus, atlikėjai kilo tam tikrų iššūkių.

Artėjant antram Daunytės-Savickienės susitikimui su Vitkauskaite, 2022 m. birželio 4 d. kompozitorė atsiuntė pirmuosius eskizus (4 pav.), kad atlikėja juos peržiūrėtų ir išreikštų savo nuomonę.

- 11 2023 m. sausio 20 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Karoso salėje vykusioje Daunytės-Savickienės paskaitoje-koncerte buvo atliktos keturios šios siuitos dalys. Atlikimo patirtis parodė, kad būtent trečiajai daliai būtina turėti daug fizinių jėgų, be to, grojant be specialių brauktukų, ima skaudėti pirštus. Todėl arfininkė pasiūlė į šios dalies partitūrą įtraukti įrašą apie veltinių arfos brauktukų naudojimą.
- 12 Dėl 113 takto atlikėjai kilo klausimas, ar užkabinti *glissando* pabaigas, kurios pažymėtos akcentais. Kompozitorė, prisimusi atsakomybę už rezultatą, pažadėjo vėliau nuspręsti, kurias *glissando* pabaigas teks užkabinti, o kurių ne, ir atitinkamai tai pažymėti natose. 118 takte esantys akcentai, pasak kompozitorės, nebūtinai turi būti užkabinti. Sekcija *In free rhythm, ad libitum* vaizduoja paukštį, kuris yra labai priartėjęs prie objekto. Kompozitorė norėjo, kad šiame takte būtų išlaikomas vientisumas, tačiau notacija kalbėjo priešingai ir neatspindėjo norimos nuotaikos. Šis taktas buvo paliktas pačios kompozitorės apmąstymams, kadangi kilo mintis *glissando* užrašyti be pauzių, vientisus. 125–128 taktai, kompozitorės nuomone, turi atrodyti kaip sparnai – rankos suplasnoja viena po kitos. Vis dėlto atlikėjai nebuvo aišku, ką kompozitorė nori pasakyti paskutinėmis 129 takto ritmines vertes turinčiomis natomis. Galiausiai, buvo išsiaiškinta, kad, pagal kompozitorės įsivaizduojamą skambėjimą, nurodyti *glissando* pabaigos nereikia.

Kelkit ancki, bajorai




5 Sodai




9 Vidury dvaro (gars.)




♩ = 60 Keturios leliumoj dainos  
17 D E F# G A Bb C




17




21




25



29



33



Keturios Kalėda dainos (Laputė, Grūsėlė, Už marių, Lėliu Kalėda)

37 D E F G A Bb C



41



46



50



54



4 pav. Pirmieji Vitkauskaitės eskizai, kuriais ji pasidalijo su atlikėja (2022-06-04)

Per 2022 m. birželio 9 d. vykusį kompozitorės ir atlikėjos susitikimą buvo aptartas arfos derinimo ir tonacijų parinkimo klausimas. Kompozitorė tuo metu jau buvo užrašiusi natomis keturias dainas su priedainiais, kuriuose vartojamas garsažodis *leliumai*. Vienos

dainos pagrindinis motyvas ir priedainis buvo užrašyti iki galo, o kitų – tik priedainiai, kurie kontrapunktiškai pynėsi tarpusavyje. Vitkauskaitė pasirinko rašyti keturbalse faktūra, kad šiame kūrybos etape aiškiau matytųsi atskirų dainų motyvai. Toks žymėjimas atlikėjai pasirodė sudėtingas, tad buvo nutarta vėliau notaciją pakeisti lengviau skaitoma. Šiame komponavimo proceso etape kompozitorė jau buvo užrašiusi esminę kūrinio dalį, tačiau su atlikėja dar buvo diskutuojama apie šiuos probleminius aspektus:

- ♦ kontrapunktinį dainų motyvų jungimą;
- ♦ visos dainos ar vieno iš priedainių dainavimo dilemą;
- ♦ sekundų intervalų, būdingų sutartinėms, susikirtimo su balsu ir arfa galimybes;
- ♦ pustonių išryškinimo galimybes;
- ♦ dviejų liaudies dainų priedainių kontrapunktinio jungimo sekundos intervalu galimybę;
- ♦ kūrinio trukmę.

Atlikėjai pademonstravus arfos galimybes groti sekundomis, kompozitorė buvo įtikinta drąsiai įgyvendinti savo sumanymus. Daunytei-Savickienei teko užduotis išsirinkti patinkamą lietuvių liaudies dainą, kurios vieną posmą galėtų dainuoti pati tuo pat metu skambindama Vitkauskaitės kūrinį. Kitam susitikimui kompozitorė išsikėlė šias užduotis:

- ♦ įtraukti aukštą registrą su dviem, trimis, keturiais balsais;
- ♦ sukurti kūrinio formą;
- ♦ nuspręsti dėl kūrinio kartojimo ar atskirų padalų plėtojimo;
- ♦ įtraukti *drone* faktūros darinių;
- ♦ naudoti daugiau išplėstinių technikų.

Per kitą susitikimą, vykusį 2022 m. lapkričio 6 d. Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, kompozitorė norėjo paieškoti skambesio niuansų, tam tikrų garsų, kuriuos tiktų atlikti. Lietuvių liaudies daina „Rūta žalioji“ buvo nauja medžiaga, kurią kompozitorė implikavo į kompoziciją. Ją atlikus paaiškėjo, kad dešinės rankos oktavos kai kur trukdo techniškai išgroti muzikos medžiagą, todėl kompozitorė nutarė atsisakyti vieno oktavos garso. Kūrinio pabaigoje, skambant paskutinės dalies melodijai, kompozitoriui reikėjo nepapildyto skambėjimo aukštame registre. Atlikėja, pademonstravusi įvairių efektų, vėliau dešinės rankos pirštais tiesiog pradėjo žaisti stygomis – taip buvo atrastas naujas grojimo būdas, kuris priminė Eolo arfos efektą. Taip pat po tam tikrų garso eksperimentų į kūrinį buvo įtrauktas pavienių garsų švilpimas, *Bartók pizzicato*, o antroje kūrinio dalyje buvo pasirinkta *glissando* groti žemyn, kad skambėtų kaip atodūsis. Per šį susitikimą buvo atrastas ir pedalo efektas, kuris, keičiant pedalo poziciją iš vienos į kitą ir užlaikant, sukuria aštrų garsą. Šis efektas vėliau bus panaudotas kartu su melodija aukštame registre.



Taigi susitikimas buvo skirtas garsinėms išplėstinių technikų patirtims. Taip gimė būtent šiam kūriniiui reikalingos papildomos garso raiškos priemonės. Prieš išsiskiriant, kompozitorė suteikė grįžtamąjį ryšį, kad darbas kartu su atlikėja yra „nuostabus procesas, nes mes prigeneravome minčių, idėjų, ir telieka jas užrašyti. [...] Kartais atlikėjai nelabai nori kūrybinio proceso ir laukia tiesiog paruoštos partijos, bet tavo pagalba yra fantastiška. Kai atlikėja perpranta kūrinį, tai intuityviai ir jaučia, kokio garso man reikia, ką aš noriu girdėti. Tai yra didelis skirtumas tarp to, jeigu būčiau tiesiog *YouTube* kanale ieškojusi išplėstinių technikų“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-11-06).

Kompozitorė Pauliukevičiūtė pirmuosius eskizus (5 pav.) Daunytei-Savickienei atsiuntė 2022 m. liepos 22 d. Tame pačiame laiške kompozitorė rašė, kad ne viskas šiuose eskizuose *arfiška*. Pavyzdžiui, šešioliktnių natų judėjimas nebuvo padalytas dviem rankoms, nes, anot Pauliukevičiūtės, tai padaryti būtų prasminga kartu su atlikėja. Daunytė-Savickienė, peržiūrėjusi eskizus ir neradusi neįmanomų atlikti epizodų, paskatino kompozitorę kurti toliau.

Giedrė Pauliukevičiūtė



5 pav. Pirmųjų Pauliukevičiūtės eskizų, kuriais ji pasidalijo su atlikėja, ištraukos (2022-07-22)

2022 m. rugpjūčio 1 d. menininkės susitiko Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnazijoje. Pauliukevičiūtė turėjo lūkesčių per susitikimą gauti patarimų iš atlikėjos dėl nepatogių pasažų užrašymo. Todėl peržiūrint eskizus ieškota tokio iš arfos dekos išgaunamo garso, kuris gražiai rezonuotų ir atspindėtų kompozitorės poreikį. Norint įprasminti beldimą, teko surasti kūrinio pradžiai tinkamą registrą, kad kairės rankos tercijos intervalas rezonuotų ilgiau. Pats beldimas kompozitoriui nebuvo savaime įtikinantis garsas, tad ji iškėlė klausimą dėl papildomų priemonių (pavyzdžiui, trintuko) panaudojimo. Pauliukevičiūtė labai aiškiai padainavo, kokio ritmo norėtų iš beldimo, bet jį ne visada pavykdavo atkartoti beldžiant fiziškai. Šalia beldimo buvo pabandyta sukurti šalto garso efektą su derinimo rakto geležine dalimi. Kompozitorė prisiminė, kad girdėjo Carlosa Salzedo *Chanson dans la nuit* epizodą, kuriame per stygas braukiama nagais. Tad buvo paieškota panašaus garsinio efekto. Aptarus išplėstinių technikų niuansus, atlikėja atkreipė dėmesį į nepatogius pirštuotės niuansus, į flažoletų diapazonų ribą. Kilo klausimas, kaip užrašyti skirtingoms rankoms skirtas natų grupes, kurios susidaro pasažui išsitiesus ilgiau nei keturios natos. Kompozitorė pasidalijo emocijomis, kilusiomis dirbant kartu: „labai smagu paieškoti spalvų skirtinguose registruose. Čia nors skamba ir tie patys garsai, tačiau temбриškai jie visai skirtingi“ (iš pokalbio su Pauliukevičiūte, 2022-08-01).

Vienas svarbesnių Pauliukevičiūtės norų šiame kūrinio komponavimo proceso etape buvo tas, kad arfininkė padėtų rasti geriausius sprendimus, kaip būtų galima pritaikyti patogias rankų pozicijas kompozitorės užrašytiems garsams atlikti. Tad vyko gana ilgos paieškos, kaip suderinti ritmiškai greitas natos su protarpiais implikuojamais flažoletais ir boso partijoje esančiais akordais. Pritaikant muzikos medžiagą taip, kad atlikėjai būtų patogiu, buvo dirbta su kitomis eskizų padalomis, ieškota įvairių *glissando* variantų numatomai naujai temai, išplėstinių technikų efektų kūrinio pradžiai (*Bartók pizzicato*). Taip pat aptarti pedalizacijos ypatumai (kompozitorė siekė, kad kūrinio viduryje nesi-girdėtų keičiamų pedaly), peržiūrėta ir pakoreguota pagal arfininkės rankų gestikuliaciją jau sukurta medžiaga, rastos priemonės esamai medžiagai transformuoti ir numatytos priemonės tolesnei kūrybai.

## Išvados

Interaktyvus kompozitorių ir atlikėjos bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio komponavimo proceso etape yra efektyvus ir kokybiškai reikalingas veiksnys dėl bendradarbiaujant atsiveriančių galimybių. Tyrinėjant projekte „Arfa naujai – LT“ taisyklius bendradarbiavimo modelius, buvo juntamas daugelio kompozitorių džiaugsmas kurti kūrinį arfai. Kompozitorių entuziazmą didino laisvė rinktis kūrinio formas, skirti

laiko kūrybai, interaktyviai komunikuoti su arfininke Daunyte-Savickiene, artėti prie kompozicijos rezultato. Daugelis kompozitorių kūrinių arfai kūrė pirmąkart (tik Miniotas kūrė jau antrą tokį kūrinių – pirmas bandymas įvyko studijų metais). Tad bendradarbiaujant su atlikėja buvo interaktyviai aptariami šie kūrinių aspektai:

- 1) visų projekte dalyvavusių kompozitorių kūrinius vienijančios idėjos paieškos niuansai;
- 2) kūrinių trukmė ir forma (Martinaitytės atveju tai buvo jai neįprastai trumpos siuitos dalys, o Vitkauskaitės atveju – paprastai jos kūryboje netaikomas repetityvumas);
- 3) atlikėjai demonstruojant arfos garsų įvairovės išgavimo galimybes ir bendradarbiaujant su kompozitorėmis buvo sukurta naujų išplėstinių technikų (su Pauliukevičiūte – metalinės stygos aritminis krapštymas, su Vitkauskaite – Eolo arfos efektas greitai braukiant per stygas keturiais pirštais paeilui), suformuota naujų garso išgavimo būdų (Martinaitytės kūrinyje veltinių brauktukų panaudojimas greitiems *glissando*);
- 4) atlikėja aktyviai dalyvavo muzikos idėjų užrašymo procesuose: aptarti enharmoninių keitimų, pirštuotės, rankų išdėstymo pozicijų, atlikimo galimybių, pedalizacijos sprendimai.

Vis dėlto atidžiai išanalizavus bendradarbiavimo procesus tarp kompozitorių ir atlikėjos arfininkės, buvo įžvelgta tam tikrų ribojančių apraiškų:

- 1) nusistovėję kompozitorių kūrybos įpročiai, darbo pobūdis – jie leidžia autoriams jaustis komfortiškai kūrybos procese ir likti pagrindiniais kūrinio sumanytojais. Dėl šios priežasties buvo įmanomas tik kryptingas ir interaktyvus bendradarbiavimo tarp kompozitorių ir atlikėjos modelis;
- 2) arfos pedalizacijos aspektas – jis riboja chromatinių slinkčių ir alteracijų atlikimo galimybes. Dėl šio aspekto kompozitoriai arba peržengė instrumento technines galimybes rašydami per daug chromatinių slinkčių, per dažnai taikydami alteracijas (Dūdaitė), arba pasirinko saugų variantą (Malcys, Narvilaitė, Pauliukevičiūtė);
- 3) ribotos atlikėjo galimybės atliekant tam tikras technikas – dažnai kartojama technika sukelia fiziologinių nepatogumų (Martinaitytė).
- 4) asmeninės bendradarbiaujančiųjų savybės – jos taip pat gali būti įvardytos kaip aktyvesnį bendradarbiavimą stabdanti aplinkybė. Nepaisant to, kad su kiekvienu kompozitoriumi atlikėja siejo skirtingi sąlyčio taškai ir dėl ko buvo sukurtos originalios kompozicijos, į aktyvų bendradarbiavimą pereiti neišdrįso nei viena, nei kita pusė.

*Įteikta 2023 11 14  
Priimta 2023 12 14*

## LITERATŪRA

- Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A. Breschand, H. *Guide to the Contemporary Harp*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Barrett, S. M. The Scattering of Light: Shared Insights into the Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014, p. 17–31.
- Born, G. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-century music* (2/1). United Kingdom: Cambridge University Press, 2005, p. 7–36.
- Bova, L. *L'Arpa moderna, La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal'500 alla contemporaneità*, ed. Sugarmusic. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.
- Burtner, M. (2005). *Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism*. Prieiga per internetą: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> [žiūrėta 2022 10 05].
- Canham, N., Lopez-Charles, C. An Evolving Collaboration – Performer and Composer Approaches to Creating Visual Music. *Journées d'Informatique Musicale*, 2013. Prieiga per internetą: <https://hal.science/hal-01665384> [žiūrėta 2022 10 05].
- Clarke, E., Doffman, M., Lim, L. Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's „Tongue of The Invisible“. *Music and Letters*. Vol. 94, No. 4. United Kingdom: Oxford University Press, 2013, p. 628–663.
- Foss, L. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, 1963, p. 45–53.
- Hayden, S., Windsor, L. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo*, Vol. 61, No. 240, 2007, p. 28–39.
- Inglefield, R. K., Neill, L. A. *Writing for the Pedal Harp: A Standardized Manual for Composers and Harpists*, 2nd ed. Bloomington: Vanderbilt Music Company, 2006.
- Jarmalavičiūtė, O. *Komponavimo proceso atodangos J. Repečkaitės kompozicijoje „Chartres“*, bakalauro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020.
- John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Roe, P. *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance*. Thesis submitted for the degree of PhD. England: University of York, Department of Music, 2007.

## Collaboration between the composer and performer: limits and potentials

**SUMMARY.** Collaboration in music creation is a multi-layered, complex process. The structure of deep-rooted hierarchies can still be felt in the tradition of academic music. However, in the second half of the 20th century, as more and more diverse methods of sound extraction (extended techniques) are discovered, the process of creative collaboration between the composer and the performer becomes increasingly relevant. Harpist Joana Daunytė-Savickienė initiated a creative workshop for composers and young creators (students of the Lithuanian Academy of Music and Theatre) called *Arfa naujai – LT*. The project encouraged Lithuanian music creators to compose works for the harp through creative collaboration, open opportunities for searching for original musical solutions and explore the peculiarities of the interaction between the performer-harpist and the composers by applying the interactive collaboration model. The result of the project is twelve new compositions for harp: eight pieces for solo harp, two for small ensembles with harp, and two pieces for solo harp with orchestra.

When exploring the models of collaboration in the *Arfa naujai – LT* project, one could feel the joy of many composers to create a work for harp. The composers' enthusiasm was increased by the freedom to choose the forms of their works, to devote time to creation, to communicate interactively with the performer, to approach the result of the composition. For many composers, this was their first opportunity to create a work for harp (only Miniotas created a work that was his second for harp – an initial attempt was made during his studies). Therefore, the most interactive discussions with the performer were focused on these aspects of the works: 1) the search for a unifying idea between the works of all the composers involved in the project; 2) the duration and form of the pieces (in Martinaitytė's case, it was the unusually short movements of the suite, and in Vitkauskaitė's case it was the repetitive nature of the pieces, which is not usually used in her work); 3) the performers demonstrated the possibilities of extracting a variety of harp sounds, and in the course of the collaboration, new extended techniques were developed (Pauliukevičiūtė – arrhythmic plucking of the metal string, Vitkauskaitė – the effect of the Eolo harp by fast plucking of the strings with four fingers in succession), and new ways of extracting sounds were formed (Martinaitytė – the use of felt harp pluckers for fast glissandos); 4) the personal characteristics of the collaborators can also be identified as a circumstance that prevents more active collaboration. Despite the fact that the performer had different points of contact with each composer, which resulted in original compositions, neither side dared to move towards active collaboration.

### KEYWORDS:

harp, creative collaboration, composing process, precomposition, Joana Daunytė-Savickienė, Žibuoklė Martinaitytė, Rūta Vitkauskaitė, Gedrė Pauliukevičiūtė.