Lietuvos muzikologija

Lithuanian Musicology

25

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LMTA

Vilnius 2024

Redakcinė kolegija / Editorial Board

Vyriausioji redaktorė / Editor-in-chief
Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / Lithuanian Academy of Music and Theatre)

Vyriausiosios redaktorės pavaduotoja / Deputy Editor-in-chief
Prof. dr. Rima Povilionienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / Lithuanian Academy of Music and Theatre)

Nariai / Members
Prof. habil. dr. Eero Tarasti (Helsinkio universitetas / University of Helsinki)
Prof. habil. dr. Helmut Loos (Leipcigo universitetas / University of Leipzig)
Habil. dr. Jolanta Guzy-Pasiak (Lenkijos mokslų akademijos Meno institutas, Lenkija / Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Poland)
Prof. dr. Kevin C. Karnes (Emory universitetas, JAV / Emory University, USA)
Prof. dr. Mart Humal (Estijos muzikos ir teatro akademija / Estonian Academy of Music and Theatre)
Prof. dr. Marina Frolova-Walker (Kembridžo universitetas / University of Cambridge)
Prof. dr. Leon Stefanija (Liublianos universitetas / University of Ljubljana)
Prof. dr. Janis Kudinš (Latvijos J. Vytuolio muzikos akademija / Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music)
Prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / Lithuanian Academy of Music and Theatre)
Prof. habil. dr. Daiva Vyčinienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / Lithuanian Academy of Music and Theatre)
Prof. dr. Danutė Petrauskaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / Lithuanian Academy of Music and Theatre)
Prof. dr. Audronė Žukauskaitė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas; Europos humanitarinis universitetas / Lithuanian Culture Research Institute; European Humanities University)

Sudarytojos / Compilers
Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė

Žurnalas „Lietuvos muzikologija“ referuojamas tarptautinėse duomenų bazėse:
SCOPUS; ERIH PLUS; EBSCO Humanities International Index; EBSCO Humanities International Complete; British Humanities Index; MLA International Bibliography; RILM Abstracts of Music Literature with Full Text

Viršelyje / Cover
Jono Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos (1965) rankraščio kopija (LTC Žilevičiaus-Kreivėno muzikologijos archyvas, Natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1)
A copy of the manuscript of the first version (1965) of Jonas Švedas's poem *Conversation with Dead Children* (Lithuanian Research Center in Chicago, Musicology Archive, Sheet Music Department: Darius Lapinskas, Vol. 5, No. 1)

Kalbos redaktoriai / Language Editors Ilona Čiužauskaitė, Gemma Lloyd

Redakcijos adresas / Address
Gedimino pr. 42, Vilnius, LT-01110 Lietuva
El. paštas / Email ruta.staneviciute@gmail.com, rima.povilioniene@gmail.com
Interneto adresas / Website zurnalai.lmta.lt

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2024
Mokslo straipsniai © Živilė Arnašiūtė, Jūratė Bogdanienė, Miloš Bralović, Vita Gruodytė, Yusuke Ishii, Dalia Jakaitė, Laimonas Janutėnas, Jūratė Katinaitė, Lora Kmieliauskaitė, Darius Kučinskas, Filip Lech, Sigitas Mickis, Ivana Medić, Astghik Musheghyan, Rima Povilionienė, Matas Samulionis, Eirimas Velička, 2024

ISSN 1392-9313

Turinys / Contents

Pratarmė 4
Preface 6
Dalia JAKAITĖ 8
Vincas Mykolaitis-Putinas kaip Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ bendrakeleivis: libreto dviprasmybės istoriniu ir tekstologiniu požiūriu | *Vincas Mykolaitis-Putinas as a Fellow Companion in Julius Juzeliūnas's Opera* Sukilėliai *(The Rebels): The Ambiguities of the Libretto from a Historical and Textual Perspective*
Jūratė KATINAITĖ 22
Tarp patriotizmo ir sovietinės ideologijos: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vaizdavimas Vytauto Klovos operose „Pilėnai“ ir „Du kalavijai“ | *Between Patriotism and Soviet Ideology: the Representation of the Grand Duchy of Lithuania in Vytautas Klova's operas* Pilėnai *and* Two Swords
Ivana MEDIĆ 34
Ludmila Frajt: A Quiet Avant-gardist | *Ludmila Frajt: tylioji avangardistė*
Miloš BRALOVIĆ 43
The Avant-Garde Inspired by the Universe: Josip Slavenski's Cycle *Misterij* (*Mystery*) – Concept, Plot and Realized Parts | *Visatos įkvėptas avangardas. Josipo Slavenskio ciklo „Paslaptis“ koncepcija, siužetas ir įgyvendinimas*
Jūratė BOGDANIENĖ, Darius KUČINSKAS, Laimonas JANUTĖNAS, Rima POVILIONIENĖ 66
Unveiling the Digital Treasure Trove: A Critical Edition of Čiurlionis' Piano Works | *Skaimeninio lobyno atodangos: kritinė Čiurlionio fortepijoninių kūrinių redakcija*
Vita GRUODYTĖ 75
Kriptografinis etiudas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tema | *Cryptographic Etude on the Theme of M. K. Čiurlionis*
Astghik MUSHEGHYAN 87
Armenian Tagh Art: A Historical Review and Contemporary Analysis | *Armėnų tagų menas: istorinė apžvalga ir šiuolaikinė analizė*
Yusuke ISHII 107
Konstruktyvizmo apraiškos brandžiojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje | *The Manifestation of Constructivism in Jonas Švedas (1927–1981) Later Works*
Matas SAMULIONIS 129
Improvizacijos formos idėja ir galimi formavimo principai | *The Idea of Form and Possible Principles of Structurization in Improvisation*
Lora KMIELIAUSKAITĖ 144
Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke | *Extensions: The Performativity of Music Performers in the Field of Expanded Music*

Recenzijos | Reviews
Eirimas VELIČKA, Sigitas MICKIS 155
Keletas kritinių pastebėjimų dėl Gražinos Daunoravičienės monografijų dvitomio
Recenzija: Gražina Daunoravičienė, *Muzikos genotipo teorinis modelis. I knyga* (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022), *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų. II knyga* (Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2022)
Živilė ARNAŠIŪTĖ 159
Review of *Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989* (Boston: Academic Studies Press, 2022)
Filip LECH 161
Diamonds on the Border
Review of *Music of Change. Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music Before and After 1989. Studies and Interpretations* (Krakow: Krzysztof Penderecki Academy of Music, 2023)
Darius KUČINSKAS 163
Antroji leidinio *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* laida
Recenzija: *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* (Vilnius: M. K. Čiurlionio namai, 2024)

Apie autorius | About the authors 172
Atmintinė autoriams 178

Pratarmė

Klasika ir avangardas, paveldo aktualizavimas ir muzikos plėtiniai šiuolaikybėje – „Lietuvos muzikologija“ savo 25-metį pažymi atvirumu šiuolaikinės menotyros ir meno tyrimų teminei ir dalykinei įvairovei. Jubiliejiniame numeryje mokslines diskusijas pradedame Dalios Jakaitės ir Jūratės Katinaitės straipsniais, kuriuose kritiškai peržiūrimos ideologinės kontrolės ir meninės laisvės ribos sovietmečio lietuvių operose. Straipsnyje „Vincas Mykolaitis-Putinas kaip Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ bendrakeleivis: libreto dviprasmybės istoriniu ir tekstologiniu požiūriu“ Jakaitė nagrinėja istorinę-kultūrinę Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ (1957) libreto reikšmę, gilinasi į jo formavimą, Vinco Mykolaičio-Putino ir Aldonos Liobytės vaidmenį ir laikyseną šiame procese. „Sukilėliai“ – pirmoji sovietmečiu cenzūruota ir ilgai nestatyta opera, sankcionuota dėl oficialios ideologijos neatitinkančio 1863 m. sukilimo vaizdavimo librete. Lygindama skirtingus kūrinio variantus Jakaitė atskleidžia „libretui (palyginti su romanu) būdingą stipresnį religinės ar nacionalinės sąmonės, laisvės idėjų neapibrėžtumą ir šių dviprasmybių sukurtą ezopinį prasmių lauką“. Jūratė Katinaitė publikacijoje analizuoja Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vaizdavimą Klovos operose „Pilėnai“ (1956) ir „Du kalavijai“ (1966; abi pagal Jono Mackonio libretus), išryškindama istorinio nacionalizmo ir sovietmečio istorinio diskurso konstravimo aspektus. Pasitelkdama archyvinę medžiagą ir egodokumentiką, muzikologė parodo ambivalentišką Klovos operų poziciją – paklusdamos sovietinei ideologijai ir reprezentuodamos oficialius istorinius naratyvus jos kartu skatino visuomenės tautinę savivoką.

Marginalizavimo ir recepcijos prieštarų neišvengė ir lokalaus muzikinio avangardo reiškiniai. Ivanos Medić straipsnio „Ludmila Frajt: tylioji avangardistė“ centre – čekų kilmės serbų kompozitorė Ludmila Frajt (1919–1999), kurią autorė apibūdina kaip *écriture féminine* pradininkę Serbijos muzikoje, nepabūgusią atmesti „universaliojo“, t. y. vyriškojo, kanono ir laisvai reikšti moteriškumo kūryboje. Pasak autorės, „labiausiai atpažįstami Ludmilos Frajt *tyliojo avangardo* bruožai, tokie kaip kameriškumas, lyrizmas, subtilumas ir rafinuotumas, pasireiškiantis tiek pasirenkant žanrus ir atlikėjų ansamblius, tiek komponavimo procese“. Avangardo inspiruotas serbų kompozitoriaus Josipo Slavenskio (1896–1955) didelės apimties ciklas „Paslaptis“ (*Misterij*) buvo sumanytas 1918–1919 m., tačiau taip ir liko nebaigtas. Milošas Bralovićius straipsnyje „Visatos įkvėptas avangardas. Josipo Slavenskio ciklo „Paslaptis“ koncepcija, siužetas ir įgyvendinimas“ kruopščiai analizuoja išlikusius ambicingo kūrinio solistams, chorui ir orkestrui su baletu eskizus ir aptaria kompozitoriaus susidomėjimo astronomija ir fundamentaliais mokslais poveikį ciklo koncepcijai: ji dėstyta „kaip didinga vizija apie milžiniškas kosmines jėgas, sukūrusias Chaosą – visų visatos dangaus kūnų šaltinį. Ji apėmė Saulės sistemos, Žemės ir jos gyvybės sukūrimą iki pat žmonijos ir civilizacijos raidos“. Yusuke Ishii publikacijoje „Konstruktyvizmo apraiškos brandžiojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje“ aptaria lietuvių emigracijos kompozitoriaus Jono Švedo brandžiąją kūrybą, susitelkdamas į konstruktyvizmo ir liaudies muzikos sąveiką kompozitoriaus kūrybinėse strategijose.

Muzikinio paveldo ir tradicijos gyvybingumą rodo kritinių interpretacijų ir požiūrių gausa Astghik Musheghyan straipnyje „Armėnų tagų menas: istorinis požiūris ir šiuolaikinė analizė“ pateikia naujų įžvalgų apie V a. siekiantį armėnų tagų meną. Pasitelkusi originalias analitines prieigas autorė aptaria muzikinių komponentų ypatumus, įskaitant melodinę plėtotę, intonacines-ritmines struktūras, modalinę sistemą, kompoziciją ir poetinių bei literatūrinių tekstų sąsajas. Taip pat pristatoma novatoriška kelių tagų transkripcija iš naujosios armėnų notacijos į šiuolaikinę muzikos notaciją, atlikta naudojantis archyvuose saugomais rankraščiais.

Straipsnyje „Kriptografinis etiudas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tema“ Vita Gruodytė teigia, kad Čiurlionio kūryba pasižymi įslaptintų ženklų gausa. Autorė ją analizuoja kaip slapyraštį, atskleidžiantį klasiko sąsajas su lietuvių archajine kultūra, polinkį į misticizmą ir domėjimasį senovės kultūromis, ypač Egiptu. Pasak muzikologės, „Čiurlionis niekuomet nieko neimitavo tiksliai, dirbtinai ar be vidinės būtinybės, bet, atradęs tam tikrus funkcinius ir generatyvinius principus, sujungė visą jam žinomą informaciją į labai savitą derinį, kurio prasmė gali atsiskleisti vertinant šį kompleksinį kūrybinį lauką ne per įvairios prigimties skolinių koliažo prizmę, bet kaip labai individualią kalbą, susiformavusią nuosekliai atsižvelgiant į vidinius menininko poreikius“. Jūratė Bogdanienė, Darius Kučinskas, Laimonas Janutėnas, Rima Povilionienė pristato 2022–2024 m. vykdyto mokslo projekto, skirto Mikalojaus Konstantino Čiurlionio fortepijoninei muzikai, rezultatus: buvo parengti ir paskelbti kompozitoriaus fortepijoninių kūrinių kritiniai tekstai, taip siekiant atspindėti platesnes šiuolaikinio (skaitmeninio) muzikos kūrinių redagavimo ir leidybos tendencijas. Suformuota interaktyvi duomenų bazė apima baigtus ir nebaigtus Čiurlionio fortepijoninius kūrinius, jų eskizus ir net fragmentus. Autoriai publikacijoje „Skaitmeninio lobyno atodangos: kritinė Čiurlionio fortepijoninių kūrinių redakcija“ nurodo, kad „šiai duomenų bazei

taip pat buvo realizuotas ir integruotas unikalus paieškos algoritmas, leidžiantis atlikti muzikos informacijos paiešką pagal bazinius kriterijus ir taip pat lyginamąją šioje sistemoje esančių kūrinių ir jų fragmentų analizę“.

Sparčiai besivystančią meninių tyrimų sritį žurnale reprezentuoja Mato Samuliono ir Loros Kmieliauskaitės straipsniai. Samulionis straipsnyje „Improvizacijos formos idėja ir galimi formavimo principai“ aptaria šiuolaikinės improvizacinės muzikos formavimo galimybes ir struktūravimo idėjas, galimas pritaikyti kaip įrankį kuriant improvizacija paremtą atlikimą, sąmoningai formuojant improvizaciją atlikimo metu ir analizuojant jau įvykusią improvizaciją. Straipsnyje „Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke“ Kmieliauskaitė svarsto, kaip atlikėjai dalyvauja muzikos teatro veikloje, kai jų profesinė veikla persikelia į tarpžanrinio atlikimo lauką, ir kritiškai vertina muzikos atlikėjo performatyvumo konceptą naujosios muzikos praktikos lauke.

Žurnale skelbiamos keturios recenzijos apie naujus lietuvių muzikologų autorinius ir kolektyvinius darbus, išleistus Lietuvoje, Lenkijoje ir JAV. Eirimas Velička ir Sigitas Mickis aptaria Gražinos Daunoravičienės dvitomį „Muzikos genotipo teorinis modelis. I knyga“ ir „Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų. II knyga“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022), pelniusį Vytauto Landsbergio premiją geriausių 2022 m. lietuvių muzikologijos darbų konkurse. Živilė Arnašiūtė apžvelgia Rūtos Stanevičiūtės ir Małgorzatos Janickos-Słysz parengtą kolektyvinę lietuvių ir lenkų muzikologų monografiją „Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989“ (Academic Studies Press, 2022), o Filipas Lechas – Małgorzatos Janickos-Słysz parengtą kolektyvinę lietuvių ir lenkų muzikologų monografiją „Music of change. Expression of liberation in Polish and Lithuanian music before and after 1989. Studies and interpretations“ (Krokuvos muzikos akademija, 2023). Šios monografijos yra jungtinio lietuvių ir lenkų muzikologų tyrimo projekto, įgyvendinto 2018–2023 m., rezultatai (Lenkijos nacionalinio mokslo centro ir Lietuvos mokslo tarybos programa „Daina“). Darius Kučinskas recenzuoja antrąją leidinio „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma“ laidą (M. K. Čiurlionio namai, 2024).

Rūta Stanevičiūtė

Preface

Classics and avant-garde, heritage re-assessment and music extensions in contemporaneity—*Lithuanian Musicology* marks its twenty-fifth anniversary by openness to the diversity of contemporary music history and artistic research. In this anniversary issue, we begin our academic discussions with articles by Dalia Jakaitė and Jūratė Katinaitė, who critically examine the interplay of ideological control and artistic freedom in Soviet-era Lithuanian opera. In the article "Vincas Mykolaitis-Putinas as a Fellow Companion in Julius Juzeliūnas's Opera *Sukilėliai* (The Rebels): The Ambiguities of the Libretto from a Historical and Textual Perspective," Dalia Jakaitė explores the cultural and historical significance of the libretto of Julius Juzeliūnas' opera *Sukilėliai* (1957), delving into its formation, and the roles of Vincas Mykolaitis-Putinas and Aldona Liobytė in the process. *Sukilėliai*, the first opera censored during the Soviet era, was banned for years due to its portrayal of the 1863 uprising, which conflicted with the official ideology. By comparing different versions of the work, Jakaitė reveals the libretto's nuanced treatment of religious and national consciousness, ideas of freedom, and the aesopic field of meanings created by these ambiguities, which reinforced the process of censorship initiated and supported by Soviet functionaries. Meanwhile, in Jūratė Katinaitė's article, "Between Patriotism and Soviet Ideology: the Representation of the Grand Duchy of Lithuania in Vytautas Klova's operas *Pilėnai* and *Two Swords*," the musicologist analyses the representation of the Grand Duchy of Lithuania in Vytautas Klova's operas *Pilėnai* (1956) and *Du kalavijai* (Two Swords) (1966)—both based on librettos by Jonas Mackonis—and highlights aspects of historical nationalism and the construction of historical discourse in the Soviet period. Drawing on archival material and memoirs, Katinaitė demonstrates the ambivalent position of Klova's operas: while adhering to Soviet ideology and representing official historical narratives, they simultaneously promoted the national identity of society.

The contradictions of marginalization and reception have also shaped local musical avant-garde phenomena. Ivana Medić's article focuses on the Serbian composer of Czech origin Ludmila Frajt (1919–1999), whom the author identifies as a pioneer of *écriture féminine* in Serbian music, who did not shy away from rejecting the "universal," i.e., masculine, canon and embraced the feminine in her work. According to Medić, "the most recognizable features of Ludmila Frajt's *quiet avant-garde* were chamberness, lyricism, subtlety, and refinement, manifested both in the choice of genres and performing ensembles, as well as in the compositional process" ("Ludmila Frajt: A Quiet Avant-gardist"). The avant-garde-inspired epic cycle *Misterij (Mystery)* by the Serbian composer Josip Slavenski (1896–1955) was conceived between 1918 and 1919, but never completed. Miloš Bralović carefully analyzes the surviving sketches of this ambitious work for soloists, choir, and orchestra with ballet. He discusses how Slavenski's fascination with astronomy and the fundamental sciences influenced the conception of the cycle, which was envisioned as "a great vision of enormous cosmic forces that created Chaos, the source of all the celestial bodies in the universe. It encompassed the creation of the Solar System, the Earth and its life, up to the development of humanity and civilization" ("The Avant-Garde Inspired by the Universe: Josip Slavenski's Cycle *Misterij* (*Mystery*)—Concept, Plot and Realized Parts"). Yusuke Ishii discusses the later work of Lithuanian émigré composer Jonas Švedas, focusing on the interaction between constructivism and folk music in the composer's creative strategies ("The Manifestation of Constructivism in Jonas Švedas (1927–1981) Later Works").

The vitality of the musical heritage and tradition is demonstrated through an abundance of critical interpretations and approaches. Astghik Musheghyan offers fresh insights into Armenian *tagh* art, which dates back to the fifth century. Through an original analytical framework, the author discusses the peculiarities of the musical components, including melodic development, intonational-rhythmic structures, modal system, composition, and the interrelationships of poetic and literary texts ("Armenian Tagh Art: A Historical Review and Contemporary Analysis"). The article also features an innovative transcription of several taghs from New Armenian notation into modern music notation, based on manuscripts preserved in archives. In the article "Cryptographic Etude on the Theme of M. K. Čiurlionis," Vita Gruodytė argues that the work of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis is characterized by an abundance of cryptic signs, interpreting them as a form of cryptographic writing. The author reveals connections between the classical composer's creative output and Lithuanian archaic culture, his inclination towards mysticism and his interest in ancient cultures, particularly Egypt. According to Gruodytė, "Čiurlionis never imitated anything precisely, artificially or without inner necessity. Instead, having discovered certain functional and generative principles, he integrated all the information known to him into distinctive combination. The meaning of his encoded language can be revealed by looking at this complex creative field not through the prism of a collage of borrowings of various natures but as a highly individualized language, formed consistently according to the artist's inner needs."

Jūratė Bogdanienė, Darius Kučinskas, Laimonas Janutėnas, and Rima Povilionienė present the findings of a research project on the piano music of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, conducted between 2022 and 2024. The project involved preparing and publishing critical texts on the composer's piano works, with the aim of reflecting the broader trends in contemporary (digital) editing and publication of musical works. As part of the project, the researchers developed an interactive database that includes completed and unfinished piano works by Čiurlionis, as well as sketches and fragments. The authors point out that "a unique search algorithm was programmed and integrated into the database, enabling music information retrieval based on basic criteria and allowing for comparative analysis of the works and fragments contained within the system" ("Unveiling the Digital Treasure Trove: A Critical Edition of Čiurlionis' Piano Works").

The rapidly evolving field of artistic research is represented in the journal through articles by Matas Samulionas and Lora Kmieliauskaitė. Samulionis explores the possibilities of shaping contemporary improvisational music, examining ideas for structuring that can serve as tools for creating improvisation-based performances, consciously guiding improvisation during live performance, and analyzing improvisation that has already occurred ("The Idea of Form and Possible Principles of Structurization in Improvisation"). In the article "Extensions: The Performativity of Music Performers in the Field of Expanded Music," Kmieliauskaitė reflects on how performers participate in music theatre when their professional activity shifts into the realm of inter-genre performance and critically evaluates the concept of the performativity of the music performer in the field of new music practice.

The journal features four reviews of recent works by Lithuanian musicologists published in Lithuania, Poland and the USA. Eirimas Velička and Sigitas Mickis discuss Gražina Daunoravičienė's two-volume work *The Theoretical Model of the Musical Genotype. Book I* and *Development of Lithuanian Music Culture (1970–2020) from the Perspective of the Genotype: from Deformation to New Phenomena. Book II* (Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2022), which was awarded the Vytautas Landsbergis Prize in 2022 for the best works of Lithuanian musicology. Živilė Arnašiūtė reviews the collective monograph *Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989* edited by Rūta Stanevičiūtė and Małgorzata Janicka-Słysz (Academic Studies Press, 2022), and Filip Lech reviews the collective monograph *Music of Change. Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music Before and After 1989. Studies and Interpretations* edited by Małgorzata Janicka-Słysz (Academy of Music in Krakow, 2023). These monographs are the result of a joint research project conducted by Lithuanian and Polish musicologists between 2018 and 2023 (funded by the Polish National Science Centre and the Research Council of Lithuania's "Daina" program). Finally, Darius Kučinskas reviews the second edition of the publication *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* (M. K. Čiurlionis. Works for Piano. The Complete Edition) (M. K. Čiurlionis House, 2024).

Rūta Stanevičiūtė

Dalia JAKAITĖ

Vincas Mykolaitis-Putinas kaip Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ bendrakeleivis: libreto dviprasmybės istoriniu ir tekstologiniu požiūriu

Vincas Mykolaitis-Putinas as a Fellow Companion in Julius Juzeliūnas's Opera Sukilėliai (The Rebels): The Ambiguities of the Libretto from a Historical and Textual Perspective

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius, Lietuva
dalia.jakaite@gmail.com

Anotacija
Šio straipsnio tikslas – istorinę-kultūrinę Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ libreto reikšmę parodyti ištiriant jo formavimosi procesą, Vinco Mykolaičio-Putino ir Aldonos Liobytės vaidmenis bei laikysenas šiame procese ir palyginant skirtingas kūrinio versijas bei redakcijas. Straipsnio metodologija derina hermeneutinį požiūrį į istoriją, kultūrinės atminties sampratą ir tekstologijos principus. Į tyrimą įtrauktos nepublikuotos libreto redakcijos ir jo svarstymų protokolai, rašytojų pasisakymai ir kita dokumentika. Semantiniam-idėjiniam libreto laukui atskleisti pasirinkti du ideologiniu požiūriu prieštaringi aspektai. Nepaisant vidinės ir išorinės cenzūros, Mykolaičio-Putino bandymo nureikšminti religingumo aspektą, librete jis įgauna dviprasmišką šventumo, biblinių asociacijų, kunigystės, giesmių diskurso išraišką. Išsaugoti ir cenzūruoti religingumo fragmentai leidžia daryti išvadą apie istoriškai ir alegoriškai svarbius Antano Mackevičiaus gyvenamojo laiko įspaudus librete, kurie gali būti suprantami ir kaip pokario epochai būdingo religinės laisvės stygiaus ženklas. Sukilimo atmintį atliepiantis kovingumas librete iškyla kaip ne tik tuometinei ideologijai priimtinas valstiečių priešiškumas prieš ponus, bet ir kaip ezopinės kalbos reikšmę įgyjantis pasipriešinimas carinei kariuomenei bei žandarams. Aptartas kovingumas leidžia atpažinti ne tik socialinį, bet ir istorinį (prarastos) laisvės aspektą, dviprasmiškas nacionalinės sąmonės alegorijas.
Reikšminiai žodžiai: libretas, redakcija, kritika, cenzūra, sukilėliai, kovingumas, religingumas.

Abstract
The aim of this article is to highlight the historical-cultural significance of the libretto of Julius Juzeliūnas's opera *Sukilėliai* (*The Rebels*) by examining the process of its formation, the peculiarities of the collaborative work between Vincas Mykolaitis-Putinas and Aldona Liobytė and by comparing the different versions of the work. The methodology of the article combines a hermeneutical approach to history, the concept of cultural memory and the principles of textual studies. The research includes unpublished versions of the libretto, deliberation protocols, writers' statements and other documentary material. Two ideologically contradictory aspects are chosen to reveal the semantic and ideological dimensions of the libretto. Despite internal and external censorship and Mykolaitis-Putinas's attempt to de-emphasize the aspect of religiosity, it takes on an ambiguous expression in the libretto as a discourse of sanctity, biblical associations, the priesthood, and the songs. The preserved and censored fragments of religiosity allow us to infer historically and allegorically significant imprints of the life of Antanas Mackevičius, which also point to the lack of religious freedom characteristic of the post-war period. The militancy in the libretto, which evokes the memory of the uprising, emerges not only as the peasants' hostility towards the lords, a view acceptable to the ideology of the time, but also as resistance against the tsarist army and the gendarmes, giving it an allegorical meaning. The militancy portrayed in the libretto allows us to recognize both the social and historical aspects of (lost) freedom and allegories of national consciousness.
Keywords: libretto, editing, criticism, censorship, rebels, militancy, religiosity.

Įžanga

Juliaus Juzeliūno operos „Sukilėliai“ pastatymas užtruko daugiau nei dvidešimt metų (1956–1977). Nors 1991 m. atsiminimuose kompozitorius teigia, kad opera pastatyta nieko nepakeitus (Juzeliūnas 2002: 147), greičiausiai turėta galvoje pati muzika, ne libretas. „O rodos jau buvom pataisę visas „klaidas““, – taip apie libreto taisymus 1963 m. dienoraštyje užsimena premjeros nesulaukęs Vincas Mykolaitis-Putinas, ir šį įrašą galima perskaityti kaip pralaimėjimą intrigoms ir nuasmenintai kai kieno baimei (parafrazuojant autorių)[1]. Kita vertus, iš dienoraščio fragmento justi ir viltis apginti tariamas savo (ar „mūsų“) klaidas, kokiu nors būdu įteisinti bent minimalias idėjinės-kūrybinės laisvės apraiškas. Kūrėjų sumanymo nepralaimėjimą liudytų ir libreto ištakų neapeinantis dar vienas Juzeliūno atsiminimų

fragmentas (nors ir kiek išdidinantis tam tikrą romano recepcijos kryptį):

> Tai, kad romane buvo rašoma apie praėjusio šimtmečio įvykius, visiems buvo aišku, kad turima galvoje nūdiena. (Juzeliūnas 2002: 145)

Nors „Sukilėliai“ nėra netyrinėta opera, paskatų imtis būtent libreto tyrimo suteikia ligšiolinės recepcijos beveik nenagrinėtas šio kūrinio redakcijų variantiškumas, su tuo susijusi gausi istorinė-ideologinė dokumentika, kūrėjų atsiminimai, laiškai ir straipsnio autorės siekis išsiaiškinti libreto reikšmę, suprasti konkrečių asmenybių dalyvavimą šios operos „kryžiaus keliuose“, Juzeliūno žodžiais tariant.

Taigi šio tyrimo tikslas – istorinę-kultūrinę libreto reikšmę parodyti, ištiriant jo formavimosi procesą, Mykolaičio-Putino ir Aldonos Liobytės vaidmenis bei laikysenas šiame procese, palyginant skirtingas šio kūrinio versijas ir redakcijas[2], bandant atsakyti į klausimą, kodėl libretas „nusipelnė“ kur kas aštresnės kritikos nei romanas. Tyrimo pradžioje parodant rašytojos Liobytės vaidmenį, į tyrimą įtraukiant ir kitų figūrų dalyvavimą libreto procese, šio kūrinio problematika daugiausia matoma kaip Mykolaičio-Putino kūrybinio kelio dalis ir suvokiama ideologinės kritikos, semantinio-idėjinio turinio, žanrinės poetikos požiūriu. Pagrindiniai tekstai: tikėtina, 1956 m. pabaigą (apie tai kiek vėliau) siekiantis Mykolaičio-Putino libreto rankraštis (LLTI BR 59-186)[3] ir 1957 m. libreto mašinraštis, išsaugotas su rankraštiniais libreto autoriaus taisymais (LLTI BR 59-188/1). Keletas pastabų apie šį tekstą. Irena Kostkevičiūtė jį vadina vienu paskutiniųjų variantų po kritikos (pastabos LLTI BR saugomo dokumento apraše). Tačiau, turint galvoje vėlesnes redakcijas, jį galima pavadinti ir tarpiniu, labiau vidinės nei išorinės cenzūros paveiktu „variantu“, kuris leidžia suvokti visą sudėtingą taisymų procesą. Į tyrimą įtraukiama ir kur kas radikalesnį cenzūros poveikį rodanti 1960 m. redakcija (LLMA 342, 5, 1583).

Turint galvoje libreto ištakas – Mykolaičio-Putino romaną „Sukilėliai“, verta peržvelgti abiejų kūrinių recepciją. Idėjiniu ir iš dalies estetiniu požiūriu dviprasmiškas romano vertinimas emigrantinėje spaudoje buvo išsakytas dar 1956–1957 m. Daugiausia dėmesio skiriant „sukomunistinto“ Mackevičiaus aptarimui, skaitytojui bandytos paaiškinti istorinės cenzūros aplinkybės. Kita vertus, įvertinęs romanui būdingą baudžiavos žmonių buities ir jų būsenų aprašymą, atsiliepimo autorius įvertino ir gerą medžiagos išmanymą, įžvelgė pirmųjų okupacijų metų alegoriškumą (žr. J. Vlks. 1956: 4–5). Jau išleidus abu (antrasis nebaigtas) romano tomus, Jurgis Jurginis šį veikalą aptarė pabrėždamas, jo požiūriu, teisingą liaudies vaizdavimą, rusų revoliucinių demokratų įtaką sukilimui, „buržuazinei“ kritikai priešingą požiūrį ir kitas socialistinio realizmo principus atitinkančias ypatybes. Visai kitaip buvo pristatytas libretas, kuriam esą būdingas „perdėtas ir istorinės tiesos neatitinkantis įvykio vertinimas“ – jam priskiriant tautinės valstybės ir kitas idėjas. Galima sutikti su Jurginio pastebėjimu, kad libreto kritika veikė antro tomo rašymą, tačiau ne visai taip, kaip formulavo istorikas, atkreipęs dėmesį į autoriaus neva suprastas klaidas (Jurginis 1969: 240–250). Straipsnyje siekiant parodyti, kad būta ir kitokios įtakos, šiandien verta konstatuoti, kad romanui būdingas iš esmės panašus tautiškumas ar kitos „nuodėmės“. O kol kas – žvilgsnis į šiuolaikinę recepciją.

Neignoruodamas sovietinio kanono bruožų, Giedrius Viliūnas romaną pavadino kompromisu tarp tradicinio lietuviško tautiškumo ir „imperinės sovietinio socrealizmo doktrinos“ ir gana įtikinamai parodė deklaruojamo ir vaizduojamo gyvenimo romane skirtumą (Viliūnas 1992: 95–100). Ypač daug dėmesio skirdama romano ir libreto rašymo istorijai (ir jau nematydama ankstesnėje savo pačios kritikoje pabrėžiamo konflikto su „buržuazinės ir klerikalinės visuomenės pripažintais principais“), Kostkevičiūtė siekė pabrėžti žemės ir žmogaus sąveikos įprasmintą etnosą, jo sąryšį su Mykolaičio-Putino poezija, okupacinės priespaudos ir siekiamo išsivadavimo alegoriškumą (Kostkevičiūtė 2003: 95–97). Ne tik ideologinės istoriografijos suformuotą požiūrį į 1863–1864 m. sukilimą rekonstravo Darius Staliūnas, romaną ir libretą suvokdamas kaip kultūrinės atminties vietas, kurių naratyvui svarbios tiek marksistinės, tiek ir tautinės nulemtys (Staliūnas 2008: 80–84). Greta kritiškesnio istorikų žvilgsnio į romaną, pabrėžiant sovietinį sukilimo – pirmiausia kaip valstiečių judėjimo naratyvą (Mačiulis 2016: 80–86) ar kovos diskurso sukarikatūrinimą (Klumbys 2009: 128, 141), toliau buvo vystomas ir nuosaikesnis vertinimas. Kompromiso – „tarp autoriaus intencijų ir jo galimybes veikti žabojusių draudimų bei cenzūros spaudimo“ – paiešką Aurimas Švedas tęsė įvertinęs tokių istorinių personalijų kaip Mackevičius, Zigmantas Sierakauskas ar Kostas Kalinauskas įtraukimą į romaną, pabrėždamas kūriniui būdingą platų socialinės, idėjų ir kasdienybės istorijos kontekstą (Švedas 2019: 342).

Ne mažiau svarbus ir muzikologinis požiūris. Operos draudimų istoriją, kaip ir pats Juzeliūnas[4], matydamas Vengrijos įvykių fone, Šarūnas Nakas šiuos įvykius yra pavadinęs svarbiausiu dirgikliu, kodėl komunistinė valdžia bijojo rodyti operą (Nakas 2016, 32:55–36:02). Kita vertus, pagrindine draudimų priežastimi laikomas muzikos modernumas: „Operos „Sukilėliai“ muzika visai kitokio stiliaus, negu Juzeliūną išgarsinusio baleto „Ant marių kranto“, po Vilniaus pastatyto dar Rygoje, Taline ir Lvove. Dabar Juzeliūnas rašo rūsčiai ir labai ekspresyviai, veikėjų emocijos tiesiog ugninės, orkestras kunkuliuoja. Lietuvoje lig tol dar niekad nebuvo parašyta tokia rimta ir šiuolaikiška, dramatinės įtampos persmelkta opera“ (Nakas 2016, 26:40–27:05). Iš esmės taiklios muzikologo pastabos palieka ir abejonių,

kai teigiama: „Pulti Juzeliūno muziką komunistams neužteko išmanymo, todėl jie smogė libretui, tačiau uždraudė ne tik jį, bet ir visą operą [...]“ (Nakas 2016, 39:40–41:50). Kaip parodys tolesnis tyrimas, sovietinę ideologiją saugantys kritikai libretą puolė ir dėl jo paties, dėl „dvasinės šio veikalo koncepcijos“, Juzeliūno žodžiais tariant (Juzeliūnas 2002: 145). Be to, į operos kritiką aktyviai įsitraukė ir išmanymo turintys muzikos pasaulio žmonės.

Metodologiškai straipsnis remiasi hermeneutiniu požiūriu į istoriją ir kultūrinės atminties samprata, tekstologijos principais. Pasitelkiant Hanso Georgo Gadamerio istorijos sampratą[5], šio straipsnio objektą atrodo tikslinga suvokti kaip libreto, kartu ir operos istorijos priežastingumą. Parafrazuojant filosofą ir kiek užbėgant į priekį, jame matyti laisvės ir atsakomybės ribos, iki bejėgiškumo prieš istoriją ateinanti (politinė) kūrėjų ar visuomenės veikėjų laikysena. Paini ir prieštaringa operos istorija lemia ir tuometinės epochos pažinimui svarbų hermeneutinio supratimo poreikį, kuriam gali padėti skirtingos kultūrinės atminties koncepcijos. Kaip teigia Vytautas Rubavičius, Aleida Assmann „kolektyvinės atminties sąvoką sieja su stipriais kolektyviniais tapatumais, labiausiai nacionaliniu tapatumu, kuris laikomas politinės atminties apraiška“ (Rubavičius 2018: 95). Ne mažiau nei atmintis reikšminga užmaršties sąvoka, juo labiau kad, Assman pastebėjimu, ji įgauna ištrynimo, ignoravimo ar pražiopsojimo formas. Represyvine užmarštimi vadinama ir paslėpta cenzūra, kai apribojamos galimybės pasinaudoti ištekliais (žr. Assmann 2022: 14, 31, 38), o tai akivaizdus sovietmečio epochos ženklas, tinkantis ir toliau aptariamai libreto formavimosi ir kritikos problematikai. Istorinį „Sukilėlių“ procesą suvokiant kaip tarp užmaršties pragaro ir atminties rojaus (parafrazuojant Assman[6]) esantį reiškinį, šeštojo dešimtmečio charakteristikai tiktų dar viena Rubavičiaus mintis, primenanti, kokiais skirtingais būdais buvo trinama atmintis: „Tarybinė kolektyvinė atmintis buvo kuriama ir tvirtinama visapusiškos ir labai išradingos valstybinės cenzūros sąlygomis. [...] Tarybinio žmogaus atminties kūrimas bei tvirtinimas buvo sykiu ir nutylėtos atminties trynimas“ (Rubavičius 2018: 102–103).

Libreto redakcijos nagrinėjamos ir lyginamos, remiantis ir pagrindiniais tekstologijos principais. Anot Pauliaus Subačiaus: „Teksto prioritetas tekstologinėje perspektyvoje reiškia skrupulingą ištikimybę dokumentui – užrašymui, beje, vaizduojantis, kad ne tik grafemų seka, bet ir jų išdėstymo rašomajame paviršiuje vizualinės ypatybės yra tam tikra tekstinė apraiška“ (Subačius 2000: 68). Aktuali ir Neringos Markevičienės nuoroda į rašytojo kūrybinio darbo procesualumo, arba tekstų gausos, genetinį tyrimą, kuriame potencialiai svarbi „galimų pasaulių semantika“ ir „tarpusavyje susidurianačios galimybės“ (Danielio Ferre ir Pierre-Marco de Biasi teorinės atramos) (Markevičienė 2014: 40–41).

Literatūrinis ir istorinis-ideologinis operos statymo procesas

Šio skyriaus centras – intersubjektyviu istoriniu požiūriu pagrįstas operos proceso naratyvas, kurio pagrindiniai personažai buvo paveikti ne tik libreto, bet ir romano rašymo istorijos, buvo įsukti į epochos įtampų persmelktų įvykių peripetijas[7]. Nepaisant didžiąja dalimi istoriškai patikimo Mykolaičio-Putino įsigilinimo į sukilimą, kurį liudija 1953 m. pradėta rašyti romano rengimo medžiaga (LLTI BR 59-150)[8], romanas „Sukilėliai“ (ankstesniu pavadinimu „Dėl žemės ir laisvės“) buvo skirtas ne tiek sukilimui, kiek valstiečių ir dvarininkų gyvenimui, o vieno ir kito traktavimas nemaža dalimi iš tiesų pakluso tuo metu skelbiamiems socialistinio realizmo principams. Kita vertus, antras romano tomas įtraukė ir itin daug istoriškai patikimų sukilimo kovų scenų, kovose dalyvavusių istorinių figūrų[9]. Nors ne vienu atveju Mykolaitis-Putinas pabrėžė, kad opera yra ne tiek apie sukilimą, kiek apie jo išvakares[10], nors pirmiausia baudžiavos gyvenimą atsimena ir kai kurie operos amžininkai[11], tačiau tokios skirtingos aplinkybės kaip Juzeliūno lūkesčiai ir programiniai epochos imperatyvai libretistą (libretistus) „privertė“ leistis ir į kur kas sudėtingesnę tematiką.

1956 m. gegužės–rugsėjo mėn. žurnale „Pergalė“ pasirodė pirmo romano tomo ištraukos, o jau „1956 m. vasarą [kaip teigė Liobytė] kompozitorius J. Juzeliūnas kalbino mane paruošti „Sukilėlių“ libretą“[12]. Rudens pradžioje buvo sukurta pirma libreto versija (keturi veiksmai su prologu). Išskyrus dainas, veiksmas jame aprašytas epine kalba. Kartu su III veiksmo rankraščiu ir kitų trijų veiksmų mašinraščiu archyve saugomas ir Liobytės parengtas libreto schemos rankraštis (LLMA 103, 1, 1). Pirmi operos prologo taktai, kaip pastebi Nakas, buvo parašyti 1956 m. spalio 18 d. Tolesnis posūkis – Liobytės libreto ir kartu savo paties romano pagrindu radosi Mykolaičio-Putino libreto rankraštinė versija, kurią sudaro eiliuota ir epine kalba perteikti 4 veiksmai be prologo (LLTI BR 59-186)[13]. Ankstyvą Mykolaičio-Putino kaip libreto autoriaus įsitraukimą liudija Juzeliūno atsiminimai ar šis 1956 m. Liobytės laiškas: „Parašė puikią dainą bosui (K.) pagal Putino eilių tekstą „Tėvyne mūs visų maitintoja, nualinta, tu pašaukei mane, ir štai esu... Į tavo pelenus pažvelgt šiurpu: ten kankinių šešėliai tvyla“ (Liobytė 1995: 134)[14]. Tiesa, čia cituoto teksto vieno ar kito libretisto rankraščiuose nėra. Atsisakius dėl kankinystės diskurso galbūt įtartinos poezijos, ją keitė kitoks tėvynės vaizdinys[15], sovietinei epochai būdinga šviesesnio rytojaus retorika, besivaržanti su tam tikromis istorinio sąmoningumo, idėjinės-kūrybinės laisvės apraiškomis.

Sugrįžtant prie intersubjektyviai ryškiausių naratyvo linijų, 1957 m. pradžioje, kai tuometiniame Operos ir baleto teatre įvyko operos epizodų perklausa[16], tuometinė Rašytojų sąjunga patvirtino, kad romanas „Sukilėliai“ atitinka socialistinio realizmo metodą (LYA 4628, 5, l: 13–14). Taigi lyg

ir nebuvo jokių ideologinių kliūčių operai pastatyti. Šalia tarsi privalomos kritikos įvairiuose svarstymuose buvo nuolat pabrėžiamas ir operos reikalingumas („Spalio revoliucijos šventėms“). 1957 m. rugpjūtį įvykusiame Meno tarybos posėdyje pristatyta operos ekspozicija, kritikuotas religinis ir nacionalinis libreto aspektai, bet įvertintas „teisingas“ idėjinis spektaklio sprendimas. Vis dėlto vieno ar kito sovietinio funkcionieriaus inicijuotos kritikos uolumas buvo lemtingas. Dėl vis labiau ryškėjančių „klaidingų“ sprendimų operos pastatyti jau nepavyko, ir 1957 m. spalio 7 d. Operos ir baleto teatro partinio biuro posėdis nusprendė: „socialinio momento sąskaita iškelti nacionaliniai momentai, ko išdavoje prasikiša nacionalistinės tendencijos“; „neteisingai ir istoriniai nepakankamai iškeltas sukilimo vado Mackevičiaus vaidmuo“; „neteisingai ir perdėtai akcentuojami religiniai momentai“, „libreto tekste yra eilė abstrakčių žodžių ir frazių, kurios sukelia užuominas ir dviprasmiškumus“. Čia pat daroma išvada, kad „neįnešus visų pirma į operos libretą esminių pataisų, premjeros leisti negalima“ (LYA 7762, 2, 1: 49). Nors autoriams ir „įnešus“ gana kardinalių taisymų (LYA 3377, 48, 1272), 1957 m. spalio 22 d. operą teatro vadovybei leidus įtraukti į šventinį repertuarą (LLMA 97, 1, 151: 42–43), o repeticijoms vykstant net iki pat spalio 24 d. (LLMA 97, 1, 81: 68), 1957 m. spalio 24 d. įvykusiame Lietuvos SSR komunistų partijos Centro komiteto posėdyje opera pavadinta „nacionalistiniu išpuoliu“ ir uždrausta ją statyti (LYA 1771, 191, 368: 68–75). Paradoksaliai tariant, ši kritika buvo teisi: religinis aspektas iš tiesų buvo pernelyg stiprus, kad neatsirastų abejonė dėl jo alegoriškumo. Arba, kaip pastebi sąsajos ir su romanu neignoravęs Nakas, „[...] ta pati istorija, perkelta į sceną ir sustiprinta nepaprastai ekspresyvia Juzeliūno muzika, valdžiai buvo per stiprus dalykas“.

Į kai kuriuos viso šio naratyvo niuansus verta pasigilinti kiek detaliau, pagrindinį dėmesį skiriant Liobytės vaidmeniui jame. Anksčiau cituotas, 1957 m. spalio 31 d. rašytas Liobytės pareiškimas įdomus ne tik dėl autorės požiūrio į romaną ar bendro kūrybinio darbo detalių, bet ir dėl cenzūros įsitraukimo pakopų ir kaip asmeninė reakcija į tą patį mėnesį įvykusį operos uždraudimą.

> Iš to rašymo gal tik tiek naudos tebuvo, kad iš gausios romano medžiagos buvo atrinkta ir sukaupta krūvon tas, kas, mūsų manymu, buvo reikalinga libretui, kad paaiškėjo sceninis pavidalas – veiksmai, paveikslai, siužetinės herojų linijos. Suprantama, kad tokia prozinė pjesė operai netiko. Prof. Mykolaitis turėjo šią medžiagą perkurti ir savaip perdirbti, perteikdamas libretą baltomis eilėmis ir rimuotomis arijomis bei derindamas tekstą su muzikiniu operos sprendimu. [...] Paskui mane įkyriai seka gandai: „Liobytė primetė Putinui nacionalistinę istorijos traktavimo koncepciją“, „Liobytė sukūrė arijas, dėl kurių operą reikėjo nuimti“ [...]. (LLMA 260, 1, 170: 6)

Ne kartą minimas žodis „medžiaga“, į Liobytės libreto rankraštį įtraukti sukilimo atminties fragmentai leidžia teigti, kad jai buvo pažįstamas ne tik romanas, bet ir skyriaus pradžioje minėta jo rengimo medžiaga. Kad tai buvo ne tik formalus įsitraukimas į darbą, liudija ir gausūs rankraštiniai libreto taisymai (LLMA 103, 1, 1). Liobytės sukurta struktūrinė libreto koncepcija tapo visai priimtina ir Mykolaičiui-Putinui. Tai matyti iš minėto libretisto rankraščio, kuriame išsaugomas visas sceninis veiksmų išdėstymas, siužetinis spektaklio naratyvas, veiksmo fabula. Liobytės pareiškime atkurta ir situacija, kaip nuo bendro „visų trijų opera suinteresuotų žmonių“ sutarimo, formuojant siužetines libreto linijas ir veikėjų charakteristikas, visi perėjo prie darbo „kas sau“, kol galų gale libreto autorės darbo pėdsakų neva ir visai nelikę. Apie tai, kad Liobytė gana anksti pasitraukė, tiksliau – buvo patraukta iš viso libreto rašymo proceso, leidžia spręsti cituotas pareiškimas, Kostkevičiūtės pastaba 1957 m. redakcijos apraše[17] arba dar vienas Liobytės pasisakymas jau 1960 m. Kompozitorių sąjungos valdybos posėdyje: „Kadangi mano teksto šiame librete visai nėra, tai gal pasisakys pagrindinis romano ir libreto autorius prof. Mykolaitis“ (LLMA 21, 1, 237: 22). Tačiau ir sceninis siužeto išdėstymas (kurį kiek nureikšmino Kostkevičiūtė) yra neabejotinai svarbus libreto visumai, o pa(si)traukimo priežasčių galėjo būti keletas. Nors cituotame pareiškime akivaizdus siekis išsiginti bet kokios „nacionalistinės koncepcijos“, Liobytės palikime galima aptikti ir nacionaliniu ar istoriniu požiūriu pakankamai laisvą sukilimo traktuotę, kurią rodytų toks pavyzdys. Į prologą (kurio apskritai nėra ar bent jau neišliko Mykolaičio-Putino rankraštyje) libretistė įtraukė šiuos Šlėktos žodžius pagal pirmą romano tomą: „Apgavo mus ciesorius! Negausime nei žemės, nei valnasties. Povstanės reikia! Revoliucijos! Žečpospolitą atstatyti reikia! Tada bus visiems ir žemės, ir valnasties!“ (LLMA 103, 1, 1: 11–12). Nors toliau su Ūsočiaus prieštaravimu atsirado ironijos dėl panašių idealų, sakyčiau, išsaugotas tiek šių idealų, tiek ir Šlėktos kaip „metežniko“ legitimumas, kitaip tariant, ne tik sovietinis sukilimo naratyvas. Tiesa, Liobytės rankraščio fragmentas labai artimas romanui[18], taigi – tarsi nieko originalaus. Tačiau, kaip ir kitais toliau analizuojamais atvejais, veikiant libreto žanrui būtinos atrankos principams, muzikinis jų perteikimas galėjo sustiprinti istoriškai labiau patikimą sukilimo diskursą. Ir nors šio fragmento atsisakymas galėjo turėti įvairios motyvacijos, galima numanyti ir ideologiniu požiūriu ne per daug pageidaujamą Žečpospolitos idėjų, šlėktų kaip „metežnikų“ aktualizavimą. Kadangi panašių „nacionalinių išpuolių“, kaip jau užsiminta, galima rasti ir romane, atrodo kiek paradoksalu, kad jo atitiktis socialistinio realizmo kanonui pripažinta ne tik 1957 m. pradžioje, bet ir 1958 m., jau uždraudus operos statymą (LYA 4628, 5, 2: 25). Tikėtina, kad, sovietiniams funkcionieriams vengiant pripažinti savo neapsižiūrėjimo dėl Mykolaičio-Putino romano bei libreto „klaidų“, reikėjo surasti tinkamiausią „kaltininką“. Liobytės pasirinkimą galėjo sustiprinti ir asmeninės libretistės savybės, kurios

matyti iš aistringo cituoto pareiškimo tono, kitų pasisakymų. Viena vertus, Liobytė bandė apginti save ir visą atliktą darbą įteisinti bet kokiomis ideologinės cenzūros sąlygomis („nei LTSR Kultūros ministerija, nei LTSR Kompozitorių sąjunga neįžiūrėjo librete ideologinio pobūdžio klaidų"). Kita vertus, verta pabrėžti gana drąsų bandymą apginti ir visus operos „kaltininkus", sulaukti atsakymo, kaip gali būti, kad vieni nutarimai prieštarauja kitiems ir panašiai.

Panašiai prieštaringą tiesos lūkestį ir bendrai prisiimtą atsakomybę rodo netrukus (lapkričio 1 d.) pasirašytas bendras – Juzeliūno, Liobytės ir Mykolaičio-Putino – pareiškimas (LYA 16895, 2, 73: 171–172). Tačiau minėtame spalio 24 d. posėdyje, ideologiniais sumetimais eliminuojant bet kokią Mykolaičio-Putino kaip kūrėjo valią, libreto autorystė, kartu ir jam būdingas „nacionalinis išpuolis" Antano Sniečkaus kalboje buvo priskirtas tik Liobytei, tuo pat metu išreiškus nuostabą, kaip apskritai ji dar dirba leidykloje (LYA 1771, 191, 368: 69)[19]. Šią situaciją savo atsiminimuose (auto) ironiškai apibendrino Juzeliūnas: „Tuomet kaltininkas būtų iššifruotas, ir prie stulpo prikalama viena „diversantė", sugebėjusi įvelti į ideologinių nukrypimų „pinkles" mūsų gerbiamą literatūros klasiką ir dar jauną kompozitorių, kurio vardas savo „kilmės švarumu" labai tiko to meto propagandinei konjunktūrai" (Juzeliūnas 2002: 146–147). Tiesa, minėtame partiniame posėdyje iš dalies „pripažintos" ir ideologinės romano ydos, padaryta ideologiškai paranki išvada apie „du Putinus": tą, kuris parašė socialistinio realizmo romaną, ir rašytoją su dideliais trūkumais (LYA 1771, 191, 368: 71). Beje, greta vis kartojamų ideologinių kliišių svarstymuose būta ir visai adekvačios kritikos libretui: pavyzdžiui, 1957 m. posėdžio protokole fiksuotas baritono Alberto Zvicevičiaus žvilgsnis į libreto buitiškumą[20]. Nors galima pasigesti adekvatesnio Juzeliūno muzikos įvertinimo, dominuojant realizmo reikalavimams, ši kritika atrodo gana drąsi – tarsi būtų visiška laisvė rinktis raiškos formas ir tarsi nebūtų privalomos stilistikos vieno ar kito priešo vaizdavimui. Tiesa, gali būti, kad šiame posėdyje buvo svarstomas poetine kalba dar neperteikta Liobytės versija (LLMA 103, 1, 1: 18–28). To meto atmosferai simboliškas atrodo toks įvykių susipynimas. Pagal 1957 m. rugpjūčio mėn. operos dalyvių sąrašą tenorui Zvicevičiui paskirtas Senio vaidmuo (LLMA 97, 1, 81: 2). Net ir pastačius tuo metu operą tai būtų vargiai įmanoma, nes dėl rezistencinės savo veiklos Zvicevičius buvo ištremtas tų pačių 1957 m. pabaigoje.

Abu operos libretistus suartina iš esmės panaši laikysena viso proceso metu. Išgyvendami pralaimėjimą prieš ideologiją, operos kūrėjai siekė tarsi bet kokia kaina įteisinti savo darbą. 1960 m. Kompozitorių sąjungos posėdyje po kompozitoriaus Stasio Vainiūno kritikos, kad libretui vis trūksta „tautų draugystės", kad negali būti kulminacijos su Katrytės mirtimi, Mykolaitis-Putinas tarsi pratrūksta imdamasis mokyti, kas yra operos žanras, ir stebėtinai emocingai išreiškia apskritai gailestį, kad ėmėsi šio darbo:

> Opera – sąlyginis žanras ir ne viską galima motyvuoti. Keikiu tą dieną, kada pradėjau su tuo libretu. Romane tai galima, čia to nepadarysi. Nereikia ieškoti, ko čia nėra, bet ar priimtina, kas yra. Aš nieko daugiau nebepadarysiu. Sugaišau daug laiko ir nervų, negaliu grįžti prie nusibodusio dalyko. (LLMA 21, 1, 237: 25)

Tačiau ir po trejų metų neprarasdamas vilties sulaukti pastatymo, kaip cituota straipsnio pradžioje, libretistas vis taisė „klaidas", tuo pat metu bandydamas išsaugoti bent minimalų kūrybinio darbo savarankiškumą. Įsitraukiant į ginčą su Vainiūnu (kaip ir prieš trejetą metų su dirigentu Isajumi Altermanu[21], kitais kritikais), buvo bandomas įrodyti Katrytės simboliškumas, kunigo Mackevičiaus paskirtis, žandarų ir jų keiksmų legitimumas. O į Vainiūno pastebėjimą, kad operą reikėjo statyti pasirodžius antram romano tomui, Mykolaitis-Putinas atsakė, kad taip dar blogiau būtų. Kuria prasme ir kam blogiau – neaišku; galbūt ir dėl to, kad opera būtų dar labiau ištęsta arba atsirastų daugiau ideologiškai rizikingų, dviprasmiškų frazių.

Nors šiame straipsnyje libretas pirmiausia nagrinėjamas kaip Mykolaičio-Putino kūrybos dalis, naratyvui svarbi ir 1977 m. spalio 29 d. įvykusi operos premjera, tikrove tapusi dėl opera „suinteresuotų asmenų" atkaklumo, Juzeliūno vardo, laisvėjančios sovietmečio atmosferos ar kitų priežasčių. Klausantis operos ištraukų ir Nako įžvalgų, stiprų įspūdį iš tiesų daro emocinė arijų ekspresija, o jų rūstumas sustiprina ir dviprasmišką grėsmės pojūtį. Juzeliūnas atsiminė virš spektaklio tebelikusius „debesis"[22]. Kita vertus, spektaklyje išliko ir tuometinei ideologijai iš esmės neprieštaraujanti sukilimo ir laisvės traktuotė, kurią liudytų kad ir programėlėje pateikta, 1957 m. pristatytai operos ekspozicijai (LLMA 97, 1, 80: 75–82) artima siužeto santrauka. Premjeros programėlėje įrašyti abu libreto autoriai – Liobytė ir Mykolaitis-Putinas[23].

Religingumo apraiškos librete

Tekstologiniam ir semantiniam-idėjiniam libreto (jo istorinio priežastingumo) tyrimui pasirinkti du to meto epochai itin rizikingi ir neatsitiktinai tiek sovietinės kritikos dėmesio sulaukę aspektai.

1957 m. laiške Juzeliūnui kunigas (altarista) Gediminas Blynas išsakė (dėl vyraujančios ideologijos kiek paradoksalią) kritiką dėl romane vaizduojamo pagrindinio herojaus vienpusiškumo ir Mackevičiui kaip kunigui nepakankamo *liaudiško politinio kovotojo ekstatikos*[24]. Galima pripažinti, kad, pradedant minėta rengimo medžiaga, religinis sukilimo epochos diskursas rašytojo buvo perkuriamas su didesne ar mažesne užmaršties, arba suliaudinimo, strategija. Ją rodo įvairių romanisto užrašų palyginimas su tokiais pirminiais istoriniais Mykolaičio-Putino šaltiniais kaip teisminė Mackevičiaus kalba ar Antonio Medekszos „Sukilėlių

būrių Žemaitijoje monografija“[25]. Kita vertus, sovietinei kritikai šis aspektas kliuvo neatsitiktinai. „Mūsų sąlygomis Mackevičių įdomiau būtų matyti revoliucionierių, o ne kunigą. Mackevičiaus – kunigo dar yra I v. [...].“ Taip 1960 m. posėdyje apgailestavo kompozitorius Povilas Tamuliūnas, pastebėdamas, kad ir Katrytė – „per daug religinga“ (LLMA 21, 1, 237: 25)[26]. Mykolaičiui-Putinui turint gana platų istorinį šio pobūdžio akiratį, librete, ypač jo rankraštyje, jungėsi skirtingos religingumo reprezentacijos. Neužmirštant libretisto bandymo „stiprų religinį jausmą“ argumentuoti kaip tos epochos ypatybę, kurią sukilimo vadai „stengėsi panaudoti išsivadavimo kovos reikalui“ (LLTI BR 59-192: 1), įmanu ir verta kalbėti apie istoriškai patikimo ir kartu ezopiškai suvoktino religingumo „perteklių“. Pavyzdžiui, Dievo pagalbos Mackevičius prašo skelbdamas šventą teisę išgelbėti skriaudžiamuosius ir pasirodo ne tik kaip liaudies žmonių, Lietuvos vardo, bet ir krikščioniškų vertybių gynėjas, į išgelbėjimą dviprasmiškai orientuotas kunigas.

> Mackevičius
> Tačiau nenusiminkit. Aš viską darysiu,
> kad jus išgelbėčiau. Taip man padėk, Dieve!
> Skrodskis
> Kas Jums leido? Kokia teise?
> Mackevičius
> Kiekvieno doro žmogaus teisė ginti skriaudžiamuosius.
> Ir aš esu juk liaudies vaikas
> Pažįstu jos vargus. (LLTI BR 59-186: 247–248)

Nors šiame Mackevičiaus kreipimesi į Petrą, o toliau į Skrodskį iškyla ir „liaudies vaiko“, socialiai apibrėžtos laisvės vertybės, religingumo aspektas pakankamai ryškus visose pirmose versijose ir redakcijose. Tiesa, 1957 m. teksto variante ranka išbrauktas kreipimasis į Dievą, apribotas ir religinių aspiracijų, manyčiau, turintis ryžtas apginti skriaudžiamuosius[27].

Religinį aspektą rankraštyje stiprina netrukus po šio Mackevičiaus išpažinimo nuskambantis ant laiptelių (turbūt neatsitiktinai) suklupusio ir savąją teisę būti žmogumi skelbiančio Petro monologas:

> Petras
> Tai štai aš ir belaisvis, kalinys.
> Būsiu nuplaktas ir katorgoj prie tačkos prirakintas...
> [...]
> O, Viešpatie, negali šito būt, negali būti!
> O, ne, ne tokia mūs dalia!
> Ir mes juk esam žmonės!
> Ir mes juk turim teisę gyventi ir mylėti.
> O ne! Nežūsiu aš!
> Aš gyvensiu, aš kovosiu ir mylėsiu.
> Ir aš esu žmogus! Ir aš esu žmogus! (LLTI BR 59-186: 250)

Panašiai atrodo ir 1957 m. šio fragmento variantas (LLTI BR 59-188/1: 140), bet tik rankraštyje liko tarpukario poezijai būdinga tradicija Viešpatį užrašyti didžiąja raide. Tiesa, mažoji ar didžioji raidė (kaip matyti iš tolesnės citatos) rankraštyje įvairavo, pagal autocenzūrą buvo pritaikoma ir nauja sovietinė tvarka.

Cenzūruoto ir išlikusio religingumo požiūriu išraiškinga Senio palaiminimo scena po valstiečių susidūrimo su žandarais ir nuplakimo III veiksme. Mykolaičio-Putino libreto rankraštyje į Senio prašymą palaiminti prieš mirtį nuskamba tokie tradicinę maldos praktiką menantys Mackevičiaus žodžiai: „Telaimina tave dievas. Nekaltai tu kenti. Ir daugelis kitų. Keršto šaukia į dangų tos kančios. Ir kerštas ateis!..“ (LLTI BR 59-186: 256). Panaši, dar ir nuodėmių atleidimu papildyta religinės sąmonės apraiška figūravo anksčiau rašytame Liobytės rankraštyje: Mackevičius – „jį laimina, žegnoja, atleidžia nuodėmes“ (LLMA 103, 1, 1: 95). Religinis aspektas gana ryškus ir kitose Liobytės versijos vietose, pavyzdžiui, finalinėje: Vyrai – „Nusiėmę kepures gieda maldą“ (LLTI BR 59-188/2: 230). 1957 m. fragmento variante laiminimo atsisakyta, bet išliko nekaltos kančios ir keršto motyvas, kryžiaus ženklo gestas[28]. Ši scena smarkiai apribota ir 1959–1960 m. redakcijose. Senio prašymas palaiminti lieka neišgirstas, su pasaulietinio mąstymo logika į jį Mackevičius pernelyg paprastai atsako – „būk tvirtas“ (LLMA 342, 5, 1583: 27). Pirminės religinio pasaulėvaizdžio intencijos, sakyčiau, pamirštamos antro romano tomo scenoje: Daubaro (librete – Senis) prašymas kur kas pasaulietiškesnis, be palaiminimo prašymo[29]. Šis palyginimas svarbus ir dėl anksčiau užsimintos aplinkybės: nors Liobytė ir galėjo naudotis rašomo romano rankraščiu, neatmestina ir galimybė, kad romanas buvo veikiamas libreto – deja, šįkart atsisakius istoriškai patikimos epochos refleksijos.

Religingumą stiprino ir iš pirmo romano tomo ateinantis išdaviko Judo (romane – judošiaus)[30] motyvas. Nors šis prakeiksmas įgyja ir folklorinę konotaciją, Kedulio vis kartojamas, jam (pagal vėlesnį variantą ir dukrai Katrytei, LLTI BR 59-188/1: 148) baimę keliantis grasinimas lemia ir nuo Bažnyčios neatsiejamų šventų vietų, bendrai šventumo prasmių įspūdį:

> Mackevičius
> Klausyki, Keduli!
> Jei tu su žandarais susidėsi, jei Petrą Balsį įduosi, aš tave bažnyčioj iškeiksiu kaip judą – išdaviką! Kad kaimynai tavęs lenktųs, kad rankos tau nieks nepaduotų!
> Kad mirties patale tau niekas paskutinės pagalbos nesuteiktų.
> Kai tu numirsi, aš tave į švęstą vietą nepriimsiu!
> Tegul tave pakas kur patvory.
> Kad dilgėmis ir varnalėšom apaugtų tavo kapas! (LLTI BR 59-186: 258)

Nepaisant religingumo kritikos, grasinimo prakeikti Kedulį scena panašiai išsaugota ir 1960 m. redakcijos variante, o šis „perteklius“ leidžia kalbėti apie nors minimalius, bet reikšmingus pirminių intencijų pėdsakus. Užsiminus apie folklorinį skambesį, galima pastebėti rankraščiui apskritai

būdingą didesnį liaudies dainų vaidmenį perteikiant vienas ar kitas personažų emocijas. Dainos gana gausiai cituotos ir romane, ypač jo rengimo medžiagoje. Ryškesnis folkloro kontekstas, regis, būtų atliepęs ir Juzeliūno požiūrį į liaudies muziką: mintys apie jai būdingą dvasinių garsų pasaulį, gimtąją kultūrą išsakomos operai „Sukilėliai" skirtame 1978 m. buklete (Juzeliūnas 2002: 126, 618). Kodėl sumažėjo dainų, galėjo būti ir labiau dramaturginių ar muzikinių priežasčių. Be to, verta prisiminti tyrinėtojų pabrėžiamą sovietmečio tendenciją tautosakiškumą „pakreipti socialiniams ir ideologiniams tikslams" (Bernotienė 2019: 379). Ir vis dėlto „Sukilėlių" libretui būdingą folklorinės atminties užmarštį pavadinčiau nacionalinės sąmonės apribojimu dėl cenzūros.

Nors ir nebūtinai suponuojančios religinį turinį, librete reikšmingos visos tiesioginės ar netiesioginės Biblijos parafrazės[31]. Ypač išskirčiau vieną 46 (45) psalmės pagrindu funkcionavusį intertekstą, kurį prisimena kompozitorius Vytautas Laurušas:

> Opera visiems padarė labai gilų įspūdį, ypač sužavėjo chorai. Įspūdingai buvo išplėtotas choralas „Dievas mūsų prieglauda ir stiprybė", kuris tapo operos kulminacija. Visi vieningai sveikino teatrą naujos lietuviškos operos gimimo proga ir linkėjo kuo greičiau ją išvysti operos scenoje. Teatro vadovybė autoriaus pageidavimu režisuoti operą pakvietė Vytautą Grivicką. Prasidėjo intensyvus darbas. Operos premjera buvo numatyta 1957 metų lapkričio pradžioje. Teatro vadovybė atidžiai stebėjo pastatymo eigą. Egzekucijos scena, kai kazokai apsupa sukilėlius, o šie iš nevilties užgieda choralą „Dievas mūsų prieglauda ir stiprybė", taip paveikdavo repeticiją stebintį teatro direktorių Zenoną Paulauską, kad jis neišlaikęs išbėgdavo iš salės. [...] „Sukilėliai" pastatyti tik 1977 metais, bet jau be choralo „Dievas mūsų prieglauda ir stiprybė". (Žr. Lapinskas 2015)

Teatro vadovybės pasibaisėjimą išbandęs ketinimas operą užbaigti šiuo choralu šiandien atrodo išties drąsiai. Apskritai III veiksmo reikšmę rodo ir tai, kad choru „O motina žeme" prasidėjusį egzekucijų paveikslą Juzeliūnas yra pavadinęs emociniu operos centru – „muzikinės dramaturgijos, o taip pat siužetiniu požiūriu" (Juzeliūnas 2002: 127)[32]. O atsiminimuose minėtas choralas „Dievas mūsų prieglauda..." librete iškyla kaip Minios atliepas į Katrytės raudą dėl savo ir kitų valstiečių likimo, dvaro prievaizdui ir žandarų vachmistrui išvedus suimtus valstiečius:

> KATRYTĖ pasilikusi išgąstingai žvalgosi:
> O viešpatie! Koks siaubas, kokia baisenybė!
> Mane paleido...
> Nejaugi pateksiu aš
> Į to žvėries nagus ir žūsiu išniekinta...
> MINIA gilumoje:
> Dievas mūsų prieglauda ir stiprybė...
> KATRYTĖ
> Ach! Juos išrengia... Geriausius kaimo žmones... (LLTI BR 59-188/1: 146)

Kadangi choralas neminimas rankraštyje, o jo pradžia ir tolesnė citata Mykolaičio-Putino įrašyta tik antroje libreto redakcijoje (LLTI BR 59-187: 5), galima manyti, kad jis pasiūlytas Juzeliūno ar kitų operos bendrakeleivių. Tačiau tikėtina ir tai, kad įtraukti choralą paskatino ir minėtoje romano rengimo medžiagoje fiksuota literatūra: Walerijaus Przyborowskio studija arba minėta Medekszos „Monografija"[33]. Kiek kitu pavadinimo variantu ir kaip giesmė – „Dievas – mūsų gelbėtojas..." atkurta ir antrame nebaigto romano tome, kur aprašytas Sierakausko būrio sutikimas[34]. Kaip ir kitus anksčiau minėtus pavyzdžius, šį intertekstą įmanu suvokti kaip tiek muzikaliai, tiek ir literatūriškai-religiškai turtingos tradicijos atmintį, kuri įgavo ir ezopinę sovietmečiui būdingo religinio stygiaus reikšmę. O bendras kūrybinis libreto rašymo ir operos statymo procesas romaną veikė skirtingai – labiau jį cenzūruojant ar sustiprinant idėjinį-istorinį perkuriamos medžiagos patikimumą.

Kovingojo libreto „keliai ir kryžkeliai"

Šiam tyrimui pasirinkta dar viena libreto „klaida" – sovietinis ar labiau alegorinis kovos diskursas operoje. Tiek romane, tiek librete daugiausia dėmesio skyrus valstiečių gyvenimui iki sukilimo, didžiausiais priešais (ypač 1959–1960 m.) tapo ponai, dvarininkai. Dar rankraštinėje versijoje nuo jų prasidėjo ir Petro atsakymas į cituotą klausimą: „Tai ponai, / Tai Skrodskis / ir kiti mūs skriaudėjai tironai!" (LLTI BR 59-186: 233). Kita vertus, jau minėtame III veiksme Senis skelbė, kad caro „vaiskas" (kariuomenė) yra blogiau už viską:

> Vaisko neįsileiskime!
> Kaimynai, vaisko neįsileiskime!
> Vaiskas blogiau negu rykštės,
> Saldotai sunaikins tave visą.
> Suės tavo duoną, sėklą, pašarą, ubagais paleis!
> Pačias ir dukteris išniekins. Štai kas mūsų laukia!
> Minia
> Nepasiduokime, neįsileiskime! Laikykimės! (LLTI BR 59-186: 253)

Iš pirmo romano tomo atėjęs, bet dėl teksto atrankos, pasikartojimo ir kitų žanrinių libreto aspektų ypač išryškėjęs monologas panaikintas 1957 m. variante, apie „vaisko" atėjimą pranešant kur kas lakoniškiau ir anonimiškiau:

> Pasilipusieji ant stogo kampo:
> Jau ateina. Vaiskas ateina Nuo kanelio pilnas kelias.
> MINIA
> Nepasiduokime, neįsileiskime, laikykimės! (LLTI BR 59-188/1: 143)

Panašūs pokyčiai sustiprina prielaidą apie ezopinį „saldotų vaisko“ grėsmės krūvį, įtartinai asmenišką ir tarsi per daug stiprų jos pojūtį. Idėjiškai ir poetiškai stipriu šios grėsmės turiniu ypač pasižymi rankraštinė versija. Toliau cituojamas Mykolaičio-Putino tekstas savo stilistika kiek primena ir poeto eilėraštį „Marche macabre“ (juo labiau dėl remarkose pažymėtų maršo taktų).

Iš šono įsiveržia piemenų būrys:
Jau ateina, jau ateina,
nuo kalnelio pilnas kelias,
net juoduoja, žengia koja į koją.
Šautuvai blizga, durtuvai,
pilnas kelias, net juoduoja.
Kaime triukšmas. Maršo taktai. Gilumoje pasirodo kareivių rota. Sustoja prie liepos.
Unteris
Kas per tvarka?! Pašalinti kliūtį!
Greitai! Marš! Vienas, du! (LLTI BR 59-186: 254)

1957 m. viso to neliko, kiek asmeniškesnę, emociškai bei poetiškai stiprią Piemenų viziją pakeitė lakoniškas Minios pranešimas, remarkose glaustai perteiktas nerimas[35]. Čia norėčiau pabrėžti libretui apskritai būdingą pasikartojimų poetiką, muzikinę-poetinę ir kartu idėjinę jų prasmę. Skirtinguose kontekstuose variantiškai kartojant „motinos žemės“ ar kitas frazes, laisvės ir kitas idėjas, nepaisant ideologinio-socialinio jų apibrėžtumo, atsiranda ir laisvesnis prasmių laukas. Tačiau su naujais taisymais mažėjo žandarų, dragūnų ir prieš juos nukreipto tiesioginio (personažų) arba netiesiogiai išreikšto kovingumo. Buvo apkarpyti Vachmistro monologai ir bendrai jo dalyvavimas dialoguose, sutraukti katorgininkus bei rekrūtų gaudymą pašiepiantys jo kupletai, kurie, kaip prisimena Juzeliūnas, kūrybinio darbo pradžioje Mykolaičio-Putino skaityti „su dideliu sarkazmu“ (Juzeliūnas 2002: 145–146). Bandant sumažinti pasipiktinimą Vachmistru ir baiminantis dėl apskritai neigiamo rusų vaizdavimo, vienas iš Vachmistro kupletų – „Eis jisai prieš pūgą – vėją / Ginti matušką Rasieją“ (LLTI BR 59-186: 261) – 1957 m. variante pakeistas taip: „Eis jisai prieš pūgą vėją / Ginti carą geradėją“ (LLTI BR 59-188/1: 151). Dar daugiau: bandant sustiprinti pagrindinio priešo liniją, kupletas atiduotas kolektyviniam dvariškių ir žandarų personažui. Dėl panašių priežasčių, tiksliau – dėl „jautraus rusų klausimo“ (rašytojo Alekso Baltrūno žodžiais tariant), neliko „raudonsiūlių“ (LLTI BR 59-186: 263) ir kito žodyno. Posėdžių dalyviams ne kartą išreiškiant nuogąstavimą, kad Vachmistras nebūtų proga išjuokti rusų tautą (LLMA 34, 1, 457: 1), žandarą (kuris esą „tik atlieka savo pareigą“) kompozitorius Eduardas Balsys siūlė dažniau keisti caru (LLMA 21, 1, 237: 24). Nors Mykolaitis-Putinas jau anksčiau buvo taikliai pastebėjęs, kad „carą liaudis dažnai dar laikė su aureole“, todėl „vieninteliai akivaizdūs liaudies priešai“ buvo ponai ir žandarai, tame pačiame posėdyje libretistas pripažino savo „kaltę“. Sutikęs su tuo, kad būta kareivių, kurie „nepritarė valstiečių malšinimui, užjausdavo valstiečius“, atkreipė dėmesį, kad į libretą įtraukė ir du teigiamus, valstiečius užjautusius kareivius (LLMA 21, 1, 237: 22). Gerojo kareivio linija įvesta jau 1959 m. (LLMA 103, 1, 25: 66). Panašiai ir 1960 m. variante po susidūrimo su žandarais vienas kareivis su gana silpna istorine ir dramaturgine motyvacija leidžia Juozui pabėgti ištardamas: „Bėk greičiau, tave nuplaks“ (LLMA 342, 5, 1583: 27)[36]. Tad galima klausti, kam kritikuoti tai, kas jau pataisyta. Tai, kad buvo svarstomos nebūtinai naujausios redakcijos, liudija Mykolaičio-Putino pastaba vienoje kalboje (LLTI BR 59-191: 287), minėtas trijų kūrėjų pareiškimas (LYA 16895, 2, 73: 172). Kaip rodo ir kiti pavyzdžiai, sudėtingame operos draudimų ir taisymų procese kritikai buvo tarsi pasiklydę tarp skirtingų svarstomo libreto versijų, o gal tiesiog priversti laikytis iš anksto sudaryto kritikos plano.

Ir vis dėlto, 1957 m. panaikinus dalį libretui būdingo kovingumo, o pirmiausia iškeliant priešiškumą ponams, išliko ir ezopinę prasmę įgyjantis „vergovėj carinio žandaro“ dejuojančios ir „vos gyvos“ Lietuvos vaizdinys, pakankamai stiprus „vaiskui“ besipriešinančios Minios balsas:

MACKEVIČIUS
Žinau, kad visas mano kraštas,
Mieloji Lietuva,
Vergovėj carinio žandaro
Dejuoja vos gyva
[...]
MINIA
Nepasiduokime, neįsileiskime, laikykimės!
Tegu daro, ką nori,
Tegu mirtinai užkapoja,
Neperžengs šios vietos
Caro saldoto koja! (LLTI BR 59-188/1: 139, 143)

Panašiai palikta ir 1960 m. teksto variante (LMA 342, 5, 1583: 24–25). Galbūt todėl tų metų kritikams vis dar kliuvo „kovos už laisvę akcentas“, muzikologui Juozui Gaudrimui perspėjant, kad „kova už laisvę nebūtų sutapatinama su nereikalingomis tendencijomis“ (LLMA 21, 1, 237: 23).

Laisvės sąvoka – neapeitinas libreto kovingumo aspektas. Nors akivaizdus ir socialinis jos apibrėžtumas librete, tačiau matyti ir tam tikro prasminio išlaisvėjimo:

Kareiviai dar bando pajudėti pirmyn, bet baudžiauninkai savo ginklais juos vėl sulaiko.
Laisvi mes žmonės! Laisva mūs žemė!
Nepasiduosim! Laisvi mes žmonės! Lažan nestosim! (LLTI BR59-188/1: 144)

Neatsitiktinai Petro troškimas – „Kaip trokštu aš už laisvę kovoti! / Už savo krašto gyvybę, jei reikėtų, aukoti!“ (LLTI BR 59-188/1: 120) 1960 m. keičiamas ištrinant šių idealų atmintį: „Stosiu aš prieš ponus ir carą kovoti“ (LLMA

342, 5, 1583: 5). Potencialią (prarastos) laisvės ir kitų istorinių traumų išraišką galima atpažinti ir 1957 m. išsaugotame Sibiro motyve – „Prieš ciesorių ir ponus maištą keli? Prieš valdžią?! Sibire gyvas supūsi!" (LLTI BR 59-188/1: 135)[37], kuris buvo cenzūruotas 1960 m.[38] O kaip Sibiras pakeistas katorga, prisimena Juzeliūnas, Laurušas (žr. Lapinskas 2015; Juzeliūnas 2002: 146).

Iki pagrindinės kritikos dar išsaugotas kovingo libreto dviprasmybes stiprino ir kultūriniai intertekstai. Simono Daukanto ir kitų asmenybių atmintį su tam tikra laikysenos laisve Imelda Vedrickaitė-Frukacz siejo komentuodama ankstesnį rašytojo pasisakymą[39]. Daukanto atmintį librete Mykolaitis-Putinas kiek paradoksaliai siekė įteisinti pasitelkdamas ideologiškai patikimus argumentus: „citata iš Daukanto apie senovės lietuvių narsą ir laisvės meilę" paminėta kaip kone vienintelė tautinės sąmonės vieta, kurios reikia „motyvuoti Petro, Katrės, o per juos ir kitų valstiečių pasiryžimui ateiti į kovą su ponų ir carizmo priespauda"[40]. Ideologiškai nebūtinai „kalto" Daukanto įtartinumą labiausiai ir stiprino jo kaimynystė su „laisvės", „kovos", „savo krašto", o kartais ir „Lietuvos" žodynu. Jo vardą siejant su Petru, Mackevičiumi ir kitais personažais, Daukanto skaitymo buvo įkvėptas troškimas kovoti už laisvę ir „savo krašto gyvybę". Nors Daukanto vardas, o su juo ir „senovės lietuvių" atmintis išsaugota ir 1960 m. variante (LLMA 342, 5, 1583: 2–4), tačiau ji buvo ir kardinaliai pakoreguota. „Savo krašto" rūpestį keitė kova su ponais, o iš 1957 m. varianto – „Šaukia į žygį / Už motiną žemę, / Už laisvę, už Lietuvą, / Už laisvę, už Lietuvą" (LLTI BR 59-188/1: 163) – 1960 m. liko: „Šaukia į žygį / Už motiną žemę, / Už laisvę, už žemę" (LLMA 342, 5, 1583: 46). (Prarastos) laisvės ar kitų istorinių traumų atmintį galimai stiprino ir Antano Strazdo intertekstas. Jo daina per kelias redakcijas Vachmistro buvo cituojama kaip viena iš „maištą kurstančių dainų", kurios Skrodskio apibendrintos kaip „Lietuviškos, chamiškos dainos!" (LLTI BR 59-188/1: 134). 1957 m. išliko ir įtaigi cenzūruojamos literatūros skaitymo ir platinimo scena, šiandien kelianti asociacijų tiek su XIX a., tiek su XX a. antros pusės epochomis.

Vis koreguojamo šio semantinio lauko įtampas rodo ir operos finalas. Siekiant kuo aiškesnės minties, buvo kritikuota finalui būdinga pernelyg „asmeninė tragedija", baritono Jono Stasiūno žodžiais tariant (LLMA 97, 1, 148: 35), ir primygtinai siūlyta sustiprinti masinę sceną[41]. Kompromisą tarp asmeniškumo ir masiškumo gana niuansuotai formulavo rankraštinė Mykolaičio-Putino libreto versija, kurioje Mackevičius aprauda „kruviną smurto auką", o kartu su Choro arija suponuoja pakankamai alegorišką kovos įspūdį:

> Už aukas nekaltas, už ašaras mūsų ir kraują
> Tegul šitoj žemėj teisybė visiems viešpatauja.
> Mes norim visi po sukilėlių vėliava stoti.
> Už žemę, už laisvę, už Lietuvą eisim kovoti. (LLTI BR 59-186: 272)

Tačiau kritikai vis pasigendant tautų draugystės ir kitų „tiesų", 1959 m. redakcija jau baigėsi Mackevičiaus arija ir Minios choru (LLMA 103, 1, 25: 93–94). Režisieriui Vytautui Grivickui (LLTI BR 59-193: 11) patariant, į finalą buvo įtraukti bendroje kovoje dalyvaujantys baltarusiai ir lenkai, labiau apibrėžtas kovos naratyvas, kurį 1960 m. sustiprino Minios (ne Choro) vaizdinys[42]. Beje, sugrįžtant prie pastatymo ir klausantis operos finalo, galima pastebėti ir tarsi laisvėjančio kūrybinio proceso pokyčių[43].

Išvados

Finalo ir kitos „Sukilėlių" mįslės leidžia pajusti istoriniu-idėjiniu ir kultūriniu požiūriu sudėtingą operos procesą, o pasitelkus muzikinę ir literatūrinę recepciją sukonstruotas proceso naratyvas tampa iškalbinga sovietmečio epochos reprezentacija ir įgalina atnaujinti pažintį su svarbiausiais spektaklio „personažais". Iki mirties besitęsiantis Mykolaičio-Putino santykis su libretu buvo panašus kaip su romanu:

> Tie „Sukilėliai" įgriso, įkarštis atvėso, tema išbluko, vaizduotė nebeveikia. Stačiai nežinau, ką rašyti, kur pakreipti veiksmą, ką turi daryti personažai. Ką tik sugalvoju, viską čia pat sukritikuoju, atmetu. Skaitykis su istorija, skaitykis su ideologija! (1961 m. įrašas, Mykolaitis-Putinas 2013: 11)

Antro tomo rašytojas nebaigė dėl įvairių aplinkybių[44], bet turbūt ir dėl skirtingų savo sumanymų (plataus istorinio sukilimo konteksto ar socialinio-buitinio gyvenimo dominantės, Mackevičiaus ar liaudies herojiškumo dominantės...) konflikto ir dėl sudėtingo libreto rašymo proceso. Cituoto skaitymosi su ideologija paveiktas romanas (abu tomai) pasižymi ideologiškai apribotu istorinės-socialinės problematikos diskursu. Kita vertus, daugiausia romanu paremtos ir visos sovietinio režimo neatsitiktinai kritikuotos libreto scenos, kuriose (kaip ir romane) įmanu atpažinti ir istoriškai patikimo sukilimo diskurso, religinės ir nacionalinės sąmonės alegoriškumo, semantinių-idėjinių kovos už laisvę dviprasmybių. Sugrįžtant prie pradžioje cituotų Nako įžvalgų, akivaizdu, kad sovietinei cenzūrai neįtiko ne tik modernistinė Juzeliūno muzikos ekspresija, bet ir prasminės-idėjinės libreto įtampos. Išmanymo, kartu skaitymo atidumo cenzoriams pritrūko ne tik klausantis muzikos, bet ir skaitant romaną. O dėl kur kas griežtesnio libreto nei romano vertinimo buvo „kaltos" tiek ideologinės aplinkybės (cenzūrą galimai sustiprino ir Vengrijos įvykiai), tiek ir žanrinės libreto ypatybės. Teksto atranka, minimalizmas (palyginti su romanu), pasikartojimai, poetinis ritmas leido išryškinti ir romanui būdingą nacionalinio ar religinio aspekto įtartinumą.

Kita vertus, tyrimas parodė ir libretui (palyginti su romanu) būdingą stipresnį religinės ar nacionalinės sąmonės, laisvės idėjų neapibrėžtumą ir šių dviprasmybių sukurtą

ezopinį prasmių lauką. Istorinę-kultūrinę libreto reikšmę pirmiausia liudija rankraštinės vieno ir kito autoriaus versijos, pasižyminčios stipriausiomis idėjinės-kūrybinės laisvės apraiškomis. Tačiau verta pabrėžti, kad sovietiniams funkcionieriams neatsitiktinai neįtiko ir vėlesnė, (vidinės) cenzūros paveikta, bet pirminio sumanymo turinį iš dalies išsaugojusi 1957 m. redakcija. Kur kas radikalesnį ir išorinį, reikšmių bei poetikos cenzūravimą rodo 1960 m. redakcija. Tačiau operos įteisinimo kūrėjai vėlgi nesulaukė dėl besąlygiško cenzorių atsargumo muzikos ir teksto atžvilgiu ar tiesiog dėl išankstinio funkcionierių sprendimo.

Nepaisant Liobytės išsakyto savo darbo sumenkinimo, rašytojos indėlis į libreto proceso istoriją pasižymi įsiskaitymu į vaizduojamos epochos medžiagą, kitus kūrėjus įtikinusiu sceniniu libreto išdėstymu, pakankamai individualia medžiagos atranka, istorinės-nacionalinės sąmonės apraiškomis. Nors epine kalba aprašytas libretas vėliau įgavo kitą, poetinę, formą, buvo išsaugotas pagrindinis Liobytės pasiūlytas naratyvas, nors ir redaguotas, bet pirmiausia būtent jos sukurtas prologas. Libreto reikšmę rodo pats libretas ir kita dokumentika: pareiškimai, Juzeliūno atsiminimai.

Religinis libreto aspektas libreto tyrimui pasirinktas kaip ypač rizikingas sovietmečio epochos požiūriu. Nepaisant Mykolaičio-Putino bandymo atsisakyti savo pirminio sumanymo, t. y. nureikšminti religingumo aspektą ar jį suliaudinti, tai įgauna ir gana dviprasmišką maldos, kunigystės ar šventumo išraišką. Sukilimo atmintį atliepiantis kovingumas librete pasireiškia dviprasmiškai, žymi ne tik tuometinei ideologijai priimtiną valstiečių priešiškumą ponams, bet ir ezopiškai suvoktiną pasipriešinimą carinei kariuomenei, žandarams. Sovietinį socialinės lygybės imperatyvą atitinkantis, į laisvę ir žemę nukreiptas kovingumas tuo pat metu įgyja alegorinį istorinių traumų ar pasipriešinimo sąmonės turinį. Svarbų vaidmenį konstruojant operos visumą atliko Juzeliūno muzikos ekspresijai artimas, deja, tik pirmosioms versijoms būdingesnis draminio konflikto asmeniškumas, per tam tikrus asmenis siektos parodyti istorinės įtampos.

Nuorodos

1 „Jau bene treji metai guli Juzeliūno gera opera „Sukilėliai“ pagal man romano libretą. Anais metais jau buvo paruošta rodyti, bet dėl kažkokių intrigų ir kai kieno baimės buvo sulaikyta. Maniau, kad šiųmetinių sukaktuvių proga ją pastatys. Tačiau taip ir liko Juzeliūno stalčiuje. O rodos jau buvom pataisę visas „klaidas“ (Mykolaitis-Putinas 2013: 77).

2 Versijos sąvoka vartojama (nors ir sąlygiškai) skiriant Aldonos Liobytės ir Vinco Mykolaičio-Putino rašytą libretą ir ypač kalbant apie jų rankraščius. Varianto sąvoka vartojama nagrinėjant tam tikros versijos ir redakcijos teksto fragmentą, lyginant jį su kitos redakcijos variantu.

3 Toliau archyvinė medžiaga cituojama nurodant tekstą saugančio archyvo santrumpą (žr. pirmą literatūros sąrašo dalį), fondo ir citatos lapo numeraciją. Libreto citatose pagal vienos ar kitos redakcijos dominantes suvienodinamas personažų vardų ir remarkų užrašymas, libreto ir kitose citatose ištaisomos korektūros klaidos, šiuolaikinama skyryba, išsaugomos didžiosios ir mažosios raidės, kitos pagrindinės rašybos ar leksikos ypatybės.

4 „1956 metų Vengrijos įvykiai ypač jautriai rezonavo Lietuvoje. Jausmai visiškai analogiški, siekimai taip pat, okupacija labai gimininga, ji vienodai veikė laisvę mylinčias tautas“ (Juzeliūnas 2002: 145).

5 „Taigi klausimas apie istorijos priežastingumą [...] iškyla kaip žmogaus laisvės ir atsakomybės ribos ir joms kylanti grėsmė, – net iki bejėgiškumo prieš istoriją patirties ir fatalistinės visuomeninės politinės laikysenos, stumiančios į „apolitiškumą“. Antra vertus, jį diktuoja troškimas ir valia perskrosti supratimo šviesa bei žinojimo sąžiningumu ir tuos nesuprantamus įvykius, kurie subrandina istoriją, apibrėžti jų vyksmą – net griebiantis drąsios politinio utopizmo vilties, kad subrendusi žmonija vieną dieną paims į rankas savo laimę ir moksliškai tiksliai pasuks keliu į ateitį“ (Gadamer 1999: 49).

6 „Kultūrinės atminties dinamiką lemia sąveika tarp abiejų institucijų – kanono ir archyvo. Archyvinė medžiaga, vaizdžiai tariant, yra skaistykloje tarp užmarštės pragaro ir atminties rojaus“ (Assmann 2022: 30).

7 Tam tikrą naratyvą konstruoja ir Nijolės Maslauskienės parengta, su svarbiais dokumentais supažindinanti virtuali paroda (*Virtuali paroda*).

8 Šį rankraštinį palikimą sudaro daugiausia Mykolaičio-Putino įrašai lietuvių, lenkų ar rusų kalbomis. Nepaisant to, kad romano rengimo medžiagai priklauso ir Josifo Stalino citatos, ji leidžia matyti ir istoriškai patikimą sukilimo epochos, įvykių, vietų, asmenybių diskursą romano intencijose, kuris radosi skaitant tokias tik šiandien į lietuvių kalbą verčiamas studijas kaip Jakóbo Gieysztoro ar Antonio Medekszos atsiminimai.

9 Tačiau istorinės medžiagos iliustratyvumą ir fragmentiškumą galėjo nulemti romano nebaigtumas, išorinė ir vidinė cenzūra, galų gale dominuojanti sovietinė sukilimo samprata, siekiant ypač išryškinti liaudišką jo naratyvą. Pristatydamas romaną tuometinei visuomenei, autorius ne kartą pasidžiaugia (privalomo optimizmo retorika), kad jame „nebuvo rasta kokių nors stambesnių klaidų, traktuojant 1863 m. sukilimą“ (LYA 4628, 5, 2: 19–20).

10 Dar vienoje 1957 m. kalboje Mykolaitis-Putinas rašė: „Abudu kūriniai [romanas ir libretas] idėjiniu atžvilgiu siekia to paties tikslo – pavaizduoti vieną lietuvių liaudies kovų dėl žemės ir laisvės epizodą yrančio feodalizmo fone, 1863 m. sukilimo išvakarėse“ (LLTI BR 59-192: 1). Pagal kitą rašytojo pastebėjimą – opera „vaizduoja I-mo tomo 1861 m. laikotarpį, tai sukilimo priešaušris“ (LLMA 97, 1, 148: 36).

11 Operos ir baleto teatro dailininkė Regina Songailaitė-Balčikonienė savo laiške literatūros tyrinėtojui Virginijui Gasiliūnui 2002 m. rašė: „Labai gaila, kad kompozitorius taip griežtai atsisakė taisyti ir trumpinti. Perredagavus būtų buvusi labai vertinga opera apie istorinį baudžiavos pavaizdavimą“ (Žr. Gasiliūnas 2019). Šis pastebėjimas kiek paradoksalus, turint galvoje operos ir jai rašyto libreto pavadinimą ir visą sovietinės kritikos procesą.

12 Ten pat išsakyta ir pagarba Mykolaičiui-Putinui, santūri nebaigto romano kritika: „Iš pradžios nenorėjau sutikti [...] prof. Mykolaitis, įžymus prozaikas ir dramaturgas, mano manymu, galėjo pats geriausiai su libretu susidoroti. Ir vis dėlto sutikau, norėdama padėti talentingam kompozitoriui sukurti operą ir sutaupyti laiko prof. Mykolaičiui, kuris tuo pat metu jau rinko

medžiagą antram „Sukilėlių“ tomui. Darbas buvo nelengvas jau vien dėl to, kad „Sukilėlių“ I tomas dar neprivestas prie sukilimo (ryšium su tuo sunku ryškinti kunigo Mackevičiaus kaip sukilėlių vado vaidmenį), antra vertus – daugiaplanė romano medžiaga sunkiai davėsi pajungiama vientisam sceniniam siužetui“ (LLMA 260, 1, 170: 5).

13 Rankraščio metai nepažymėti. Bet Liobytei ir kitiems liudijant gana ankstyvą Mykolaičio-Putino įsitraukimą, galėjo būti ir tų metų pabaiga arba 1957 m. pradžia. Tų metų pavasarį įvykusiame Rašytojų sąjungos pasitarime (LLMA 34, 1, 457) jau aptarta viena arba kita Mykolaičio-Putino rašyto libreto redakcija.

14 Pagal cituojamo teksto turinį tai galėjo būti siejama su Petro vaidmeniu, kuris pagal 1957 m. operos dalyvių sąrašą numatytas tenorui Valentinui Adamkevičiui arba tenorui Kaziui Gutauskui (bosui Antanui Kučingiui – Skrodskio vaidmuo) (LLMA 97, 1, 81: 2). Tad K. galbūt reiškė Kazį Gutauską.

15 Galima sakyti, tokios tėvynės, kuri, Vytauto Laurušo pastebėjimu, keitė ir Dievo sąvoką (žr. Lapinskas 2015).

16 Sausio 22 d. Meno tarybos posėdyje teigiama, kad teatrui parodytas prologas ir du veiksmai, planuojamos repeticijos ir premjera lapkričio 7 d. (LLMA 97, 1, 80: 14).

17 „Pats pirminis A. Liobytės pateiktas tekstas čia nebeišlikęs [...]. Čia teišlikęs A. Liobytės sudarytas sceninio siužeto išdėstymas, o visas tekstas yra naujai parašytas paties V. Mykolaičio-Putino“ (LLTI BR 59-188/1).

18 „Bematant prie jų trijų prisigretino ketvirtas, panašus į nusigyvenusį šlėktą. Nugirdęs paskutinius žmogelio žodžius, uvėriai sušuko, net jo ūsai pasišiaušė: / – Niekas neprivers! Apgavo mus ciesorius! Negausime nei žemės, nei valnasties! Povstanės reikia! Revoliucijos! Žečpospolitą atstatyti reikia! Tada bus visiems ir žemės, ir valnasties!“ (Mykolaitis-Putinas 2002: 15).

19 1949–1961 m. Liobytė buvo Grožinės literatūros leidyklos Vaikų ir jaunimo literatūros redakcijos vedėja.

20 „Kaip tik choras pradėjo repetuoti šią operą, tai pirmas įspūdis susidarė ne koks, nes opera pasirodė per daug paprasta, be to, tekste maža poetiškumo. Operos žanre turi būti poetiškas tekstas. Daug buitiškumo II veiksmo tekste. Per daug užtęstas ginčas, kuris neparyškina visos operos dramaturgijos. Antras dalykas tai degeneruotų ponų charakterizavimas. Šioje operoje iškeliama jau gana sena tema tarp pono ir baudžiauninkės mergaitės, pono išnaudojimas [...]“ (LLMA 97, 1, 148: 28–29).

21 1957 m. gegužės mėn. aptariant libretą į ginčą su Isajumi Altermanu drąsiai įsitraukė ir Liobytė (LLMA 97, 1, 148: 30–31).

22 Kompozitorius prisiminė ir kunigų, kitų tikinčiųjų dėmesį spektakliui (Juzeliūnas 2002: 147).

23 „Libreto siužetą pagal V. Mykolaičio-Putino romaną „Sukilėliai“ parengė A. Liobytė; tekstas V. Mykolaičio-Putino“ (LLMA 97, 1, 81, l: 130–131). Kaip matyti ir iš straipsnio pabaigoje pateikto sąrašo, panaši formuluotė keliavo iš vienos libreto redakcijos į kitą.

24 Juliui Juzeliūnui ir Lietuvos SSR kompozitorių sąjungai adresuoto, spalio mėn. rašyto laiško nuorašas (LLTI BR 59-372: 27).

25 Citata iš Mackevičiaus teisminės kalbos, kurioje religingumas iškyla kaip tamsai priešingo jo paties ir liaudies (tautos) reiškinys: „O jeigu man patikės, tai pasakysiu, kad įstojau į dvasininkų luomą, turėdamas tikslą arčiau prieiti prie liaudies. [...] Kiekvienas žino, kad mūsų liaudis, kad ir kokia tamsi, yra labai religinga. Tuo tarpu vyriausybė šį jos religingumą ėmė griauti“ („1863 m. gruodžio 6 d. A. Mackevičiaus tardymas“ 1988: 48–49). Mykolaitis-Putinas, versdamas iš rusų kalbos, formulavo kiek kitą priežasties ir pasekmės ryšį ir religingumui priskyrė labiau formalų vaidmenį: „Įtakingiausias lietuvių valstiečių vadas 1863 m. sukilime buvo kun. A. Mackevičius, dėl to ir tapęs kunigu, kad lengviau galėtų prieiti prie valstiečių baudžiauninkų ir įgyti jų pasitikėjimą. A. Mackevičius, giliai nekentęs feodalinės ir carinės priespaudos, sugebėjo įtraukti į sukilėlių gretas gausingus valstiečių būrius. 1863 m. sukilime jis yra tikras lietuvių liaudies herojus, jai paaukojęs visas savo jėgas ir gyvybę“ (LLTI BR 59-192: 1).

26 Šis priekaištas buvo atsakas į dirigento Konrado Kavecko mintį, kuria, atrodo, bandyta įteisinti svarstomą libretą: „Mackevičiaus – kunigo visai nebeliko, o yra tik sukilėlių vadas“ (LLMA 21, 1, 237: 24).

27 „MACKEVIČIUS / Aš viską darysiu, kad Jus išgelbėčiau. / Aš jus išgelbėsiu! / SKRODSKIS / Kas jums leido? Kokia teise? / MACKEVIČIUS / Kiekvieno doro žmogaus teise. / Ir aš esu juk liaudies vaikas, / Pažįstu jos vargus“ (LLTI BR 59-188/1: 138).

28 „MACKEVIČIUS daro kryžiaus ženklą: / Nekaltai kenti. / Keršto šaukia tos kančios į dangų. / Ir kerštas ateis!“ (LLTI BR 59-188/1: 147).

29 „Mackevičiui prakalbėjus, ligonis atmerkė akis, kunigą pažino ir tarsi net nudžiugo. / – Mirsiu, kunige, – prašneko, sukaupdamas jėgas. – Nebijau mirti. Brangu ligoniui diena... Pagyvenau nemaža. Daug vargo mačiau. Norėčiau tik žinoti, ar po manęs bus vaikams lengviau gyventi“ (Šiuolaikiniame „Raštų“ leidime dar nepasirodžius antram tomui, cituojama iš ankstesnio leidimo – Mykolaitis-Putinas 1968: 190).

30 „Klausyk, Keduli, ir gerai įsidėk sau į galvą. Jei aš išgirsiu, kad susidedi su policija ar su žandarais, aš tave bažnyčioje per pamokslą, girdint visai parapijai, ir ne tik Paberžėj, bet ir Survilišky, iššaukdinsiu vardu pavarde ir iškeiksiu kaip savo žmonių išdaviką judošių! Kad kaimynai tavęs lenktųsi, kad rankos tau niekas nepaduotų, kad mirties patale tau niekas paskutinės pagalbos nesuteiktų! Aš tavęs į švęstą vietą nepriimsiu! Tegu tave pakas kur patvory, kad dilgėm ir varnalėšom apaugtų tavo kapas! Tu žinai, kad aš savo žodį moku ištesėti“ (Mykolaitis-Putinas 2002: 187).

31 Evangelinę aliuziją turbūt turi ir Petro atodūsis: „O aš neturiu nė kur galvos priglausti“ (LLTI BR 59-186: 258; plg. Lk 9, 58). Psalmyno asociacijų turi ir ši Katrytės viltis: „Petras mane išvaduos iš nedorėlio rankų“ (LLTI BR 59-186: 270; plg. Jer 20, 13). Dėl vienos ar kitos priežasties jos neliko 1957 m.

32 Nepaisant tekstinių Choro pokyčių, ir 1957 m. redakcija išsaugojo tautiškai angažuotą žemės pagarbinimo intenciją, liko asociacijų su simbolistine Mykolaičio-Putino poezija. Kita vertus, akivaizdu, kad žodžio „žemė“ variacijos turėjo ir sovietinei poetinei retorikai būdingos stilistikos su aiškiai apibrėžtos socialinės laisvės ir „pūslėtų rankų“ retorika: „O motina žeme! / Skaudžias ponų rykštes kenčiam, / Pečiais kruvinais baudžiavos jungą tempiam! / Mūs rankos nuo darbo pūslėtos, / Mūs širdys užgrūdintos, kietos. / Geresnio gyvenimo norim!“ (LLTI BR 59-188/1: 142).

33 Mykolaičio-Putino skaitytoje Walerijaus Przyborowskio studijoje paminėtos kelios sukilėlių giedotos giesmės: „Te Deum“ ir Skapiškyje giedota *sena bažnytinė giesmė* „Dievas mūsų gelbėtojas“ („Bóg naszą ucieczką“; Przyborowski 1902: 91–92). Ištrauka iš romano rengimo medžiagos, remiantis šia lenkų autoriaus knyga: „Sierak. žygis iš Knebių ligi Biržų truko 3 dienas (siekė Kamajus) – įspūdinga procesija, triumfas,

žmonių entuziazmas. Bet prie Biržų, reformatų gyvenamose vietose, nuotaikos jau kitokios“ (LLTI BR 59–150: 23). Panašūs įvykiai ten pat fiksuoti remiantis Medekszos „Monografija“: „Salose vaikai sutinka Sierakauską su gėlėmis. Pritrūko jų, tada skynė ajerus ir kitus žolynus. Skapiškio parapijoj žmonės jį pasitiko suklaupę, giedodami „Dievas mūsų gelbėtojas ir tvirtybė“. Ypač pritarė Sierakauskui kun. Pėža“ (LLTI BR 59–150: 119). Beje, lietuvių kalba ši giesmė buvo paplitusi įvairiais pavidalais (pvz., Directorium divini officii... 1903: 123), o tai leidžia kalbėti apie įvairiapusę tiek muzikinę, tiek ir religinę šio interteksto tradiciją.

34 „Salų miestely vaikai bėrė Sierakauskui po kojų gėles, o Skapišky žmonės puolė ant kelių, giedodami „Dievas – mūsų gelbėtojas ir tvirtybė“. Jauni vyrai būriais prašėsi į sukilėlių vaiską“ (Mykolaitis-Putinas 1968: 193).

35 „MINIA / Laikysimės! Nepasiduosim, ne! / Minia didelio atkaklumo nuotaikoje, bet kartu matosi ir didelis nerimas. Gilumoje pasirodo kareiviai ir sustoja už liepos. / VACHMISTRAS užšokęs ant liepos: / Kas per tvarka? Pašalint kliūtį!“ (LLTI BR 59-188/1: 143).

36 O kad būtų visai aišku, kas yra tikrasis priešas, Katrytės žodžiai „Te priešui tik velnias vergauja!“ (LLTI BR 59-188/1: 120) 1960 m. transformavosi į: „Te ponui tik velnias vergauja“ (LLMA 342, 5, 1583: 5).

37 Panašiai skamba ir Skrodskio grasinimas 1957 m. variante: „Prieš ciesorius ir ponus maištą keli? Prieš valdžią?! Sibire gyvas supūsi!“ (LLTI BR 59-188/1: 135).

38 „Prieš ciesorių ir ponus maištą keli? / Prieš valdžią? Katorgoj gyvas supūsi!“ (LLMA 342, 5, 1583: 17).

39 Kaip pastebi kritikė, 1945 m. Rašytojų sąjungos suvažiavime Mykolaitis-Putinas, „mintis pridengdamas formaliai panašiu [kaip cituotas K. Korsakas] pompastiškų sovietinių propagandinių klišių sluoksniu, nepaisydamas Korsako raginimo užmiršti praeitį, pabrėžė tautinės tapatybės svarbą, būtinybę užčiuopti lietuvių santykį su tragiška tautos istorija, remtis Kristijono Donelaičio, Simono Daukanto, Motiejaus Valančiaus, „Aušros“ patriotų, Vinco Kudirkos, Žemaitės, Maironio, Juozo Tumo-Vaižganto, Vydūno kūryba“ (Vedrickaitė-Frukacz 2019: 22).

40 Nacionalinės sąmonės ir laisvės idėjų požiūriu reikšmingai nuskamba ir ši Mykolaičio-Putino refleksija: „Nes kas galėjo užguitą baudžiauninką sukurstyti į kovą, jei ne Daukanto išvesta ryški antitezė tarp baudžiavinės tikrovės ir senovės lietuvių-barzdočių, kurie „valnystą“ užvis labiausiai brangino ir šaukė „priešui te velnias tarnauja“ (LLTI BR 59-191: 287).

41 Tuometiniame Operos ir baleto teatre išsakyta kritika greičiausiai buvo adresuota Liobytės rašytam libretui, kuris baigėsi Petro rauda dėl Katrytės mirties. Vienas iš pabaigos variantų: „Aš pats žadėjau apginti ją nuo dvaro pavojaus, o dabar...“ (LLTI BR 59-188/2: 230). Apie operos pabaigos pokyčius libreto autorė užsiminė ir cituotame pareiškime: „[...] rezultate buvo imtasi libretas taisyti – stiprinti Mackevičiaus asmenį, ryškinti istorines aplinkybes; buvo taip pat suteikta naujų spalvų Skrodskio figūrai ir įvesta tragiškas tėvo personažas bei masinė scena su Mackevičium priešaky vietoj baigiamosios Petro arijos“ (LLMA 260, 1, 170: 5). Skirtingose institucijose panašiu metu galėjo būti svarstomos ir skirtingos redakcijos.

42 Iš 1960 m. varianto: „Rytoj susitiksime kartu su Sierakausku! / Baltarusius Kalinauskas jau veda. / Ir lenkai sukilo prieš carą! / Trauksim kartu su visais į bendrą kovą! / Mūs kraujas keršto šaukia! / Kiek motinų ašaras braukia! / Mums ponų vergovės gana! / Prašvis mums šviesesnė diena! / Mūs kelias – ryžtinga kova! / Mūs žemė bus laisva!“ Šie Minios kartojami (Antano) Mackevičiaus žodžiai, praleidžiant tris eilutes, ir užbaigia premjerinės operos santrauką (LLMA 97, 1, 81: 132).

43 Finalinėje arijoje neliko „ponų vergovės“ motyvo (Nakas 2016, 53: 30–54: 29).

44 Mykolaičio-Putino kūrybos redaktorius Aleksandras Žirgulys, 1973 m. rengdamas rašytojo 80 gimimo metų sukakčiai skirtą pranešimą, iškėlė šias romano nepabaigimo priežastis: daug jėgų atėmęs „Raštų“ leidimas, sveikatos problemos, tuometinėje spaudoje atsiradusios diskusijos dėl romano žanro, sumanymas parašyti ketvirtą „Altorių šešėly“ dalį. Santūriai užsimenama apie tai, kad ne visos priežastys žinomos. Kad ir kaip būtų keista, nors gal ir visai suprantama dėl to paties atsargumo, kalbant apie paskutinį gyvenimo ir kūrybos dešimtmetį, libretas ir visai nepaminėtas (LLMA 188, 1, 323: 159–174).

Šaltiniai

LYA – Lietuvos ypatingasis archyvas

LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas

LLTI BR – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos rankraštynas
Pastaba: į laužtinius skliaustus imamas pagal archyvinius aprašus ar kitus istorinius bei tekstologinius šaltinius apibrėžtas pavadinimas, autorystė, be laužtinių skliaustų pateikiamas autentiškas dokumento pavadinimas.

LYA 3377, 48, 1272 – Sukilėliai. 4 veiksmų 6 paveikslų su prologu operos libretas. Libreto siužetą pagal V. Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romano motyvus paruošė A. Liobytė. Tekstas V. Mykolaičio-Putino, in: *LYA*, f. 3377, ap. 48, b. 1272, 52 l.

LYA 4628, 5, 2 – LTSR Rašytojų sąjungos pirminės partinės organizacijos atviro susirinkimo, įvykusio 1958 m. vasario 24 d., protokolas nr. 2, in: *LYA*, f. 4628, ap. 5, b. 2, l. 17–25.

LYA 4628, 5, 2 – Lietuvos TSR Tarybinių rašytojų sąjungos pirminės partinės organizacijos susirinkimo, įvykusio 1957 m. kovo 18 d., protokolas nr. 3, in: *LYA*, f. 4628, ap. 5, b. 2, l. 13–16.

LYA 7762, 2, 1 – LTSR Valstybinio akademinio operos ir baleto teatro partinio biuro posėdžio, įvykusio 1957 m. spalio 7 d., protokolas nr. 3, in: *LYA*, f. 7762, ap. 2, b. 1, l. 49.

LYA 1771, 191, 368 – [Lietuvos TSR komunistų partijos centro komiteto biuras] Обсуждение либретто оперы „Сукилеляй“ (Повстанцы), написанное Лиобите. 24–25 октября 1957 года, in: *LYA*, f. 1771, ap. 191, b. 368, l. 68–75.

LYA 16895, 2, 73 – [Vincas Mykolaitis-Putinas, Julius Juzeliūnas, Aldona Liobytė], Pareiškimas Lietuvos komunistų partijos centro komiteto sekretoriui drg. Sniečkui, LTSR aukščiausiosios tarybos prezidiumo pirmininkui drg. Paleckiui, LTSR ministrų tarybos pirmininkui drg. Šumauskui, in: *LYA*, f. 16895, ap. 2, b. 73, l. 171–172.

LLMA 21, 1, 237 – Lietuvos Tarybinių kompozitorių sąjungos valdyba. Operos „Sukilėliai“ libreto aptarimo, įvykusio 1960. II. 1 d., protokolas nr. 4, in: *LLMA*, f. 21, ap. 1, b. 237, l. 22–26.

LLMA 34, 1, 457 – [Lietuvos TSR Rašytojų sąjunga] Vinco Mykolaičio-Putino libreto „Sukilėliai“ aptarimas, in: *LLMA*, f. 34, ap. 1, b. 457, l. 1–5.

LLMA 97, 1, 80 – [LTSR Valstybinis akademinis operos ir baleto teatras] Meno tarybos posėdžio protokolas, 1957 m. sausio 22 d., in: *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 80, l. 6–15.

LLMA 97, 1, 81 – [LTSR Valstybinis akademinis operos ir baleto teatras] Operos dienynas, in: *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 81, l. 68.

LLMA 97, 1, 148 – [LTSR Valstybinis akademinis operos ir baleto teatras] Meno tarybos posėdžio protokolas, 1957 m. gegužės 27 d., in: *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 148, l. 28–39.

LLMA 97, 1, 151 – LTSR Valstybinio akademinio operos ir baleto teatro šventinis repertuaras. 1957 m. spalio 22 d., in: *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 151, l. 42–43.

LLMA 97, 1, 316 – [LTSR Valstybinis akademinis operos ir baleto teatras] Meno kolegijos posėdžio, įvykusio 1977. II. 24, protokolas, in: *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 316, l. 24–27.

LLMA 103, 1, 1 – [A. Liobytė. Sukilėliai. J. Juzeliūno operos libretas pagal V. Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romaną. Variantai], in: *LLMA,* f. 103, ap. 1, b. 1, 119 l.

LLMA 103, 1, 25 – Sukilėliai. 4 veiksmų 6 paveikslų su prologu operos libretas. Libreto siužetą pagal V. Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romano motyvus paruošė A. Liobytė. Tekstas V. Mykolaičio-Putino, in: *LLMA*, f. 103, ap. 1, b. 25, l. 42–94.

LLMA 188, 1, 323 – [Aleksandro Žirgulio surinkti V. Mykolaičio-Putino naujų Raštų rengimo dokumentai], in: *LLMA*, f. 188, ap. 1, b. 323, l. 79–174.

LLMA 260, 1, 170 – [Aldona Liobytė], Lietuvos Tarybinių rašytojų sąjungos nario pareiškimas. Lietuvos KP Centro komiteto sekretoriui drg. A. Sniečkui, Lietuvos Tarybinių rašytojų sąjungos pirmininkui drg. A. Venclovai, in: *LLMA*, f. 260, ap. 1, b. 170, l. 5–6.

LLMA 342, 5, 1583 – Sukilėliai. 4 veiksmų 6 paveikslų su prologu operos libretas. Libreto siužetą pagal V. Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romano motyvus paruošė A. Liobytė. Tekstas V. Mykolaičio-Putino, in: *LLMA*, f. 342, ap. 5, b. 1583, l. 49.

LLTI BR 59-150 – [Vincas Mykolaitis-Putinas], 1863 m. Medžiaga romanui „Sukilėliai", in: *LLTI BR*, f. 59-150, 86 l.

LLTI BR 59-186 – [V. Mykolaitis-Putinas. „Sukilėlių" operos libreto pirmasis variantas. 4 veiksmai], in: *LLTI BR*, f. 59-186, 41 l.

LLTI BR 59-187 – [V. Mykolaitis-Putinas. Sukilėliai. Operos libretas. 4 veiksmai. Antroji redakcija.], in: *LLTI BR*, f. 59-187, 46 l.

LLTI BR 59-188/1 – [Sukilėliai. 4 veiksmų, 6 paveikslų operos libretas, kurio siužetą pagal V. Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romaną paruošė Aldona Liobytė], in: *LLTI BR*, f. 59-188/1, 50 l.

LLTI BR 59-188/2 – [„Sukilėlių" operos libretas. A. Liobytės tekstas. III ir IV veiksmai], in: *LLTI BR*, f. 59-188/2, l. 212–231.

LLTI BR 59-191 – [Vincas Mykolaitis-Putinas], Pasisakymas svarstant kelintą kartą operos „Sukilėliai" libretą, in: *LLTI BR*, f. 59-191, l. 284–287.

LLTI BR 59-192 – [Vincas Mykolaitis-Putinas], „Sukilėliai" – išsivaduojamosios valstiečių kovos vaizdai, in: *LLTI BR*, f. 59-192, 3 l.

LLTI BR 59-193 – [Operos ir baleto teatro rež. Grivicko siūlymai operos „Sukilėliai" libreto teksto pakeitimui], in: *LLTI BR*, f. 59-193, 5 l.

LLTI BR 59-372 – [Gediminas Blynas], Muz. komp. Juzeliūnui. Lietuvos TSR Kompozitorių sąjunga., in: *LLTI BR*, 59-372, l. 27–28.

Literatūra

Assmann Aleida, *Užmaršties formos*, vertė Inga Bartkuvienė, Vilnius: Kultūros barai, 2022.

Bernotienė Gintarė, Tautosaka sovietmečiu, in: Kalėda, Algis; Kmita, Rimantas; Satkauskytė, Dalia (sud.), *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 378–394.

Directorium divini officii et missarum pro archidioecesi Mohiloviensi nec non pro dioecesi Minscensi in annum domini, Petropoli: Typ. E. Novicki, 1903.

Gadamer Hans-Georg, *Istorija. Menas. Kalba*, vertė ir sudarė Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Baltos lankos, 1999.

Gasiliūnas Virginijus, Laiškų dėžę tuštinu, iii: dailininkės laiškas apie Juzeliūno operą *Sukilėliai*, in: http://virginijusg.blogspot.com/, http://virginijusg.blogspot.com/2019/04/1174-laisku-deze-tustinu-iii.html [žiūrėta 2023 08 25].

Jurginis Juozas, *Istorija ir poezija*, Vilnius: Vaga, 1969.

Juzeliūnas Julius, Mintys operos *Sukilėliai* premjeros proga, in: Ambrazas, Algirdas Jonas (sud.), *Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, p. 126–128.

J. Vlks. [?], Sukilėliai, in: *Naujienos. Literatūra*, 1956, spalio 20, 4–5, https://www.spauda.org/naujienos/archive/1956/1956-10-20-NAUJIENOS-LITERATURA.pdf [žiūrėta 2024 01 15].

Klumbys Valdemaras, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009.

Kostkevičiūtė Irena, Kaip buvo rašomi „Sukilėliai", in: *Metai*, 2003, Nr. 1, p. 94–106.

Lapinskas Anatolijus, Vytauto Laurušo gyvenimo veidrodyje: muzika, statybos, politika, in: *Muzikos barai*, 2015, Nr. 3–4, https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-326/vytauto-lauruso-gyvenimo-veidrodyje:-muzika-statybos-politika-509 [žiūrėta 2023 08 05].

Liobytė Aldona, Mielas vaikeliuk, in: Saukienė, Rūta (sud.), *Šmaikščioji rezistentė Aldona Liobytė: publicistika, laiškai, atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1995, p. 134.

Mačiulis Dangiras, Du literatūriniai istorijos naratyvai – skirtingos atminimo kultūros tradicijos, in: Medišauskienė, Zita; Staliūnas, Darius (sud.), *1863–1864 m. sukilimas: istorija ir atmintis*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2016, p. 217–250.

Markevičienė Neringa, *Balio Sruogos kūrinio „Dievų miškas" rašymo ir redagavimo istorija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014.

Mykolaitis-Putinas Vincas, *Dienoraščiai: rašytojo paskutiniųjų gyvenimo metų (1961–1967) užrašai*, parengė Stasys Lipskis, Vilnius: Žuvėdra, 2013.

Mykolaitis-Putinas Vincas, *Raštai*, t. 6: *Kovų dėl žemės ir laisvės vaizdai 1861–1864*, kn. 1, Vilnius: Vaga, 2002.

Mykolaitis-Putinas Vincas, *Raštai*, t. 7: *Sukilėliai. Kovų dėl žemės ir laisvės vaizdai*, Vilnius: Vaga, 1968.

Nakas Šarūnas, *Lietuvos radijo laidų ciklas „Juzeliūno pasaulis". Ketvirtoji laida „Biuro nutarimas"*, 2016, gruodžio 27, https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013500523/juzeliuno-pasaulis-2016-12-27-12-10 [klausyta 2024 02 20].

Przyborowski Walery, *Dzieje 1863 roku*, t. 3, Kraków: Nakład W. L. Anczyca i Spółki, 1902.

Rubavičius Vytautas, *Nacionalinis tapatumas, kultūrinė atmintis ir politika*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2018.

Staliūnas Darius, *Savas ar svetimas paveldas? 1863–1864 m. sukilimas kaip lietuvių atminties vieta*, Vilnius: Mintis, 2008.

Subačius Paulius, Tekstas, autorius ir tradicija lituanistikos verčių hierarchijoje, in: *Literatūra*, 2000, Nr. 39–42, p. 67–77.

Sukilėlių būrių Žemaitijoje monografija, parengė Ieva Šenavičienė [vertimas ir komentarai], Dainius Junevičius, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2015.

Švedas Aurimas, Praeities refleksijos literatūroje, in: Kalėda, Algis; Kmita, Rimantas; Satkauskytė, Dalia (sud.), *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 330–347.

Vedrickaitė-Frukacz Imelda, Stalinizmas, in: Kalėda, Algis; Kmita, Rimantas; Satkauskytė Dalia (sud.), *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 19–32.

Viliūnas Giedrius, *Lietuvių istorinis romanas*, Vilnius: Mokslas, 1992.

Virtuali paroda „Juliaus Juzeliūno opera „Sukilėliai“ ideologinių draudimų lauke, parengė Nijolė Maslauskienė, https://virtualios-parodos.archyvai.lt/lt/virtualios-parodos/34/virtuali-paroda-juliaus-juzeliuno-opera-sukileliai-ideologiniu-draudimu-lauke-lya/exh-119/virtuali-paroda-juliaus-juzeliuno-opera-sukileliai-ideologiniu-draudimu-lauke/case-609 [žiūrėta 2023 08 05].

1863 m. gruodžio 6 d. A. Mackevičiaus tardymas, in: Maksimaitienė Ona, Strazdūnaitė Rita (sud.), *Antanas Mackevičius: laiškai ir parodymai*, Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų akademijos Istorijos institutas, 1988, p. 19–50.

Summary

The aim of this article is to highlight the historical-cultural significance of the libretto of Julius Juzeliūnas's opera *Sukilėliai* (*The Rebels*) by examining the process of its formation, the peculiarities of the collaborative work between Vincas Mykolaitis-Putinas and Aldona Liobytė and by comparing the different versions of the work. The methodology of the article combines a hermeneutical approach to history, the concept of cultural memory and the principles of textual studies. The research includes unpublished versions of the libretto, deliberation protocols, writers' statements and other documentary material. Two ideologically contradictory aspects are chosen to reveal the semantic and ideological dimensions of the libretto. Despite internal and external censorship and Mykolaitis-Putinas's attempt to de-emphasize the aspect of religiosity, it takes on an ambiguous expression in the libretto as a discourse of sanctity, biblical associations, the priesthood, and the songs. The preserved and censored fragments of religiosity allow us to infer historically and allegorically significant imprints of the life of Antanas Mackevičius, which also point to the lack of religious freedom characteristic of the post-war period. The militancy in the libretto, which evokes the memory of the uprising, emerges not only as the peasants' hostility towards the lords, a view acceptable to the ideology of the time, but also as resistance against the tsarist army and the gendarmes, giving it an allegorical meaning. The militancy portrayed in the libretto allows us to recognize both the social and historical aspects of (lost) freedom and allegories of national consciousness.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 08 30

Jūratė KATINAITĖ

Tarp patriotizmo ir sovietinės ideologijos: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vaizdavimas Vytauto Klovos operose „Pilėnai“ ir „Du kalavijai“

Between Patriotism and Soviet Ideology: the Representation of the Grand Duchy of Lithuania in Vytautas Klova's operas Pilėnai *and* Two Swords

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
jurate.katinaite@lmta.lt

Anotacija
Tiriant ideologinės kontrolės poveikį meno laukui sovietinėje Lietuvoje lig šiol daugiausia analizuotos literatūros ir vizualiųjų menų kūriniuose įveiklintos ideologemos. Šiame straipsnyje aptariamas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (LDK) vaizdavimas Vytauto Klovos operose „Pilėnai“ (1956) ir „Du kalavijai“ (1966, abi pagal Jono Mackonio libretus) istorinio nacionalizmo ir sovietmečio istorinio diskurso konstravimo aspektais, analizuojama, kaip partinė nomenklatūra ribojo ir reguliavo istorijos mokslą ir istoriniais siužetais paremtus libretus, kaip takiai perėmė ir transformavo Pirmojoje Lietuvos respublikoje (1918–1940) kultivuotus istorinius naratyvus. Viena vertus, sovietinės ideologijos transformuoti LDK siužetai tvirtino Lietuvos istorinio nereikšmingumo, politinio nesavarankiškumo, žlugimo ir priklausomybės nuo „broliškos rusų tautos“ pagalbos ideologemą, kita vertus, kad ir ideologiškai transformuoti istoriniai naratyvai kaip *atminties vietos* (prancūzų istoriko Pierre'o Nora koncepcija) Klovos operose turėjo svarbią kolektyvinių vaizdinių išraiškos galią, skatinusią sovietinės visuomenės tautinius jausmus, o per žlugimo įvaizdžius – asociacijas su sovietine okupacija. Išeivijoje šios ideologemos buvo dekonstruojamos kitaip nei okupuotoje Lietuvoje.
Straipsnyje remiamasi oficialiais sovietinės valdžios meninę kūrybą reglamentuojančiais dokumentais, VAOBT meno kolegijos posėdžių protokolais, egodokumentiniais šaltiniais, sovietinėje ir išeivijos spaudoje skelbtomis recenzijomis, interviu, sovietmečio tyrimų publikacijomis ir kitais šaltiniais.
Reikšminiai žodžiai: Vytauto Klovos operos, LDK vaizdavimas, sovietmečio istorinis diskursas, sovietinė ideologija, sovietinė cenzūra, sovietinis nacionalizmas, VAOBT repertuaras.

Abstract
To date, the study of the impact of ideological control on the field of art in Soviet Lithuania has predominantly focused on literature and the visual arts. This article discusses the representation of the Grand Duchy of Lithuania (GDL) in Vytautas Klova's operas *Pilėnai* (1956) and *Two Swords* (1966), both based on the libretti by Jonas Mackonis, from the perspective of historical nationalism and the construction of Soviet-era historical discourse. It analyzes how the Communist nomenclature limited and regulated the science of history and libretti based on historical narratives, as well as how easily it adopted and transformed the historical narratives cultivated in the First Lithuanian Republic (1918–1940). On the one hand, the Soviet interpretation of the GDL affirmed the ideology of Lithuania's historical insignificance, political irrelevance, collapse and dependence on the help of the "brotherly Russian nation". On the other hand, these transformed historical narratives as "sites of memory" (the concept of French historian Pierre Nora) in Klova's operas had an important expressive power of collective imagery, which stimulated the national feelings of the Soviet Lithuanian society, and through the images of collapse—associations with the Soviet occupation. These ideologies were deconstructed differently in exile than in occupied Lithuania.
The article draws on official Soviet government documents regulating artistic activities, minutes from VAOBT Art Council meetings, egodocumentary sources, Soviet-era research publications, and Soviet and Lithuanian diaspora press (reviews, interviews, etc.).
Keywords: Vytautas Klova's operas, representation of the GDL, Soviet historical discourse, Soviet ideology, Soviet censorship, Soviet nationalism, VAOBT repertoire.

Įvadas

Kovo 11-osios Lietuvai įžengus į ketvirtąjį laisvės dešimtmetį kilo nauja sovietinio meno peržvalgos banga dėl okupacinio režimo metais sukurtų meno kūrinių skleidžiamos ideologijos. Pastebėtina, kad diskusijos labiau plėtojamos viešojoje erdvėje, o mokslininkai – literatūrologai, menotyrininkai, istorikai, filosofai, sociologai[1] – sovietmečio paveldo tyrimus plėtojo nuosekliai, susiformavo bendrosios sovietmečio tyrimų nuostatos, teorinės prieigos.

Ilgainiui išsiskyrė sovietmetį tiriančių socialinių mokslų atstovų ir menotyrininkų diskursai. Pirmieji susikoncentravo į sovietmečio menininkų laikysenas, meniniuose pasakojimuose užkoduotas sovietines ideologemas ir jų

indoktrinuojantį poveikį sovietinio žmogaus pasaulėžiūrai, o menotyrininkai, neatmesdami socialinių ir ideologinių aspektų, iš tyrimų lauko neišstūmė estetinės meno kūrinių vertės, nacionalinio kanono (kad ir pažeisto) poveikio okupuotos Lietuvos tautiniam tapatumui ir įtakos Atgimimui devintojo dešimtmečio pabaigoje. Menotyrininkams taip pat rūpi atkurti sovietmečio meno istoriją su visais – tiek iškiliais, tiek nemaloniais, tiek nevienareikšmiškai vertintinais – reiškiniais. Menotyrininkų argumentai triukšminguose viešuosiuose debatuose dažniausiai nustelbiami naujosios desovietizacijos bangos – paminklų griovimo, gatvių, mokyklų pervadinimo, kitokių atminties ženklų atsisakymo. Šioje mokslinių interesų sankirtoje svarbus ir tyrėjų atstovaujamų kartų dėmuo, kiek jiems tekę gyventi sovietmečiu, patirti totalitarinės sistemos ribojimų, susidūrimų su įvairiais jos aspektais. Pastebėtina, kad į šių diskusijų (tiek mokslinės, tiek viešosios erdvės) lauką nepatenka rezonansiniai sovietmečio muzikos kūriniai, net operos, kurios reprezentuoja literatūrinius siužetus.

Šio straipsnio objektas – Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (LDK) vaizdavimas Vytauto Klovos (1926–2009) operose „Pilėnai" (1956) ir „Du kalavijai" (pirminis pavadinimas „Žalgiris", 1966; abiejų libretų autorius Jonas Mackonis). Tyrimo tikslas – aptarti šias operas istorinio nacionalizmo ir sovietmečio istorinio diskurso konstravimo aspektais.

Straipsnyje remiamasi su tema susijusiais sovietmečio meno kūrinio turinį reglamentuojančiais šaltiniais, sovietiniais Lietuvos istorijos ideologinės interpretacijos reikalavimais, aptariamas politinis kontekstas, propagandos ir kūrėjų saviraiškos santykis, libretų ir partitūrų ideologinės kontrolės aspektai, totalitarinės valstybės manipuliaciniai mechanizmai, kuriais ne tik cenzūros ir nomenklatūros atstovai reguliavo kūrybinį procesą, bet ir patys kūrėjai buvo verčiami kritikuoti vieni kitus, kištis į kolegų kūrybinę teritoriją.

LDK istorijos tyrimų ir meninio vaizdavimo ribos sovietmečiu

Pagrindiniai socialistinio realizmo doktrinos institucionalizavimo procesai pradėti po karo grįžus sovietiniams okupantams. 1945 m. bendrame LKP(b) ir LSSR Liaudies komisarų tarybos nutarime dėl lietuvių meno sovietizavimo[2] Meno reikalų valdyba buvo įpareigota paskelbti konkursą dramos ir operos kūriniams, kurių turinys atspindėtų „didvyrišką lietuvių liaudies kovą su amžinuoju priešu – grobikais vokiečiais tiek praeityje, tiek ypač Didžiojo Tėvynės karo metais, partizanų judėjimą, didvyriškiausios Raudonosios armijos Tarybų Lietuvos išvadavimą ir respublikos atstatymą" (Bagušauskas et al. 2005: 55). Tai visiškai konkreti programa, nusakanti, kokio idėjinio turinio operų buvo tikimasi iš rašytojų ir poetų, bendradarbiaujančių su kompozitoriais.

Literatūrologė Imelda Vedrickaitė-Frukacz atkreipia dėmesį į 1946 m. LSSR tarybinių rašytojų visuotiniame susirinkime išdėstytus uždavinius, kurie apibrėžė „socialistinio realizmo" reikalavimus literatūrai:

> [...] atspindėti išorinę realybę ir vaizduoti dominuojančias, ateitį formuojančias visuomenines jėgas. Norma turėjo tapti literatūros liaudiškumas (paprastumas, suprantamumas darbininkų klasei), idėjiškumas ir konkretumas. Svarbiausias rašytojų tikslas buvo atspindėti „klasių kovą" ir kolektyvinį darbą, kurie esą formavo socialistinę visuomenę. (Vedrickaitė-Frukacz 2019: 20)

Labiau nei rašytojai cenzorių akiratyje atsidūrė istorikai, turėję pateikti socialistinį požiūrį į Lietuvos istoriografiją, aprūpinti menininkus ideologiškai „ištaisytais" siužetais. Pasak Edvardo Gudavičiaus, okupacinė valdžia nežvelgė į Lietuvos istorinį paveldą niekinamai, tačiau diegė utilitarinį požiūrį:

> [...] objektyvūs mokslo pasiekimai nebuvo vertinami. Juos istorikai privalėjo perdaryti. [...] Mūsų istorikai gavo dar vieną užduotį: ne tik kitaip papasakoti Lietuvos istoriją, bet ir parodyti, jog tai yra Rusijos Šiaurės vakarų krašto istorija. Tiesa, „etiketė" buvo kita – vietoj „Šiaurės vakarų krašto" buvo sakoma „Lietuvos Tarybų Socialistinė respublika". (Švedas 2009: 35)

Tokios istorijos konstravimo gairės buvo primygtinai rekomenduojamos istorikams, rašytojams ir menininkams. Operų siužetai ir libretai, visų pirma kaip istoriniai pasakojimai ir literatūriniai kūriniai, buvo griežtai cenzūruojami. Kita vertus, rašytojai (kartu ir libretų autoriai), nors ir ribojami ideologinių suvaržymų, turėjo daugiau galimybių nei istorikai reikštis formuodami LDK istorijos kanoną, nes pastariesiems, pasak istoriko Aurimo Švedo, buvo daromos kliūtys ir taikomi instituciniai suvaržymai (ribojamas mokslo darbuotojų, tyrinėjančių LDK, skaičius; cenzūruojamos disertacijų temos ir pan.). Atkakliausi turėjo laikytis tam tikrų istoriografinių taisyklių, viena iš jų:

> Lietuva turi būti vaizduojama kaip nesavarankiškas ir nepilnavertis subjektas Rytų ir Vakarų civilizacinės sąveikos bei konkurencijos erdvėje, o lietuvių politinės tautos kurta valstybingumo tradicija – iš anksto pasmerkta žlugti (pastarąjį procesą nulėmė „neteisinga" politinio elito geopolitinė programa, „išdavusi" lietuvių tautos interesus). (Švedas 2015: 237–238)

Apribojus istorikus LDK istorijos tyrimuose, pirmas mokslo darbas LDK tematika sovietmečiu buvo 1959 m. Maskvoje išleistas rusų istoriko Vladimiro Pašutos „Lietuvos valstybės susidarymas"[3]. Autorius, pasak Švedo:

> [...] tik klusniai sekė lenkų istoriko Henryko Łowmiańskio „Dvitomėje studijoje apie lietuvių visuomenės ir valstybės atsiradimą“[4] prieš dvidešimt metų nužymėtais riboženkliais, tačiau tuo pat metu profesionaliai žongliruodamas bendriausia marksistine schema. (Švedas 2015: 239)

Cenzūrai ir partinei nomenklatūrai akylai prižiūrint istorikus LDK istorijos vaizdiniai pirmiausia pateko į operos sceną (literatūrinių gabumų turėjęs dailininkas Jonas Mackonis parašė libretus Klovos „Pilėnams“ (1956), „Dviem kalavijams“ (1966, pradinis pavadinimas – „Žalgiris“), paskui – į dramos sceną (1968 m. publikuota Justino Marcinkevičiaus drama „Mindaugas“, past. 1969). „Pilėnams“ sulaukus neregėto masto populiarumo buvo leista ir istorikams tarti žodį šia tema: 1960 m. išleista Roko Varakausko mokslo populiarinimo brošiūra „Pilėnų gynimas“ (Varakauskas 1960).

Kita vertus, kaip pastebi istorikas Vladas Sirutavičius, postalininiu laikotarpiu, ypač 1956 m. pradžioje, po rezonansinės SSKP CK pirmojo sekretoriaus Nikitos Chruščiovo kalbos XX partijos suvažiavime[5], kaip tik imta gręžtis į etnokultūrinius simbolius[6] kaip į visuomenę mobilizuojantį instrumentą, net partijos veikėjai į politikos darbotvarkę įtraukdavę lietuvių kalbos statuso, nomenklatūros atlietuvinimo, istoriografijos, kultūrinio paveldo klausimus, tačiau šios temos kėlė diskusijų. Tai kurstė įtampą, pavyzdžiui, tuoj po suvažiavimo studentai ėmė kelti klausimą dėl paminklo kunigaikščiui Gediminui (Sirutavičius 2013: 189), todėl veikiai susiimta kontroliuoti nacionalistines nuotaikas. Tuo galima paaiškinti ir gausius bei permainingus „Pilėnų“ libreto detalių svarstymus VAOBT meno tarybos posėdžiuose (libretas buvo redaguojamas iki pat premjeros 1956 m. liepos 1 d.). Be to, partinei nomenklatūrai, pasak Sirutavičiaus, nerimą kėlė 1956 m. rudens įvykiai Lenkijoje ir Vengrijoje, todėl baiminantis rezonansinių įvykių Lietuvoje, nacionalistinės nuotaikos buvo preventyviai slopinamos (Sirutavičius 2013: 191–194), taip pat ir nacionalinių operų istorinių libretų idėjos.

Kaip pastebi Švedas, požiūrį į istorinių siužetų traktavimą mėgo dėstyti ir LKP CK pirmasis sekretorius, Lietuvos „šeimininkas“ Antanas Sniečkus. Numalšinus Vengrijos revoliuciją Sniečkui teko skirti dėmesio kultūros laukui. 1957 m. kalbėdamas komjaunimo plenume jis leido remtis kunigaikščių Kęstučio ar Vytauto pavyzdžiais, „prisidedant prie auklėjimo, bet ne nacionalistiniu atžvilgiu, o vertinant jų vaidmenį kovoje prieš vokiečių įsiveržimą“ (Švedas 2009: 35). 1957 m. sausio 18 d. susitikime su Rašytojų sąjungos atstovais Sniečkus teigė: „Jei kalbėti apie palikimą ir nesieti jo su mūsų socialistine ideologija, čia gaunam buržuazinį nacionalizmą. Mes negalim vertinti kultūrinį palikimą, negalvodami, kaip jis gali padėt socializmo statybai“ (Švedas 2009: 36).

Kaip ir istorijos moksle, muzikologijoje ir kitose menotyros kryptyse buvo slopinami praeities tyrimai. Muzikologė Rūta Stanevičiūtė pastebi, kad oficialus muzikos istorijos diskursas buvo „įspraustas į pageidaujamus tyrimų rėmus, apimančius laikotarpį nuo XIX a. vidurio iki sovietmečio, taip ignoruojant ir smarkiai iškraipant ankstyvąją muzikos istoriją ir nepriklausomybės laikotarpį tarp Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų“ (Stanevičiūtė 2022: 264). Tik vėlyvuoju sovietmečiu pradėti publikuoti Vytauto Povilo Jurkšto, Jūratės Trilupaitienės ir kitų tyrimai, o pirmoji platesnė analizė ir diskusija senosios muzikos istoriografijos ir tyrimų klausimais įvyko tik 1983 m., kai Šiauliuose buvo surengta XVII Baltijos muzikologų konferencija „Senovinė muzika ir dabartis“ (Burokaitė et al. 2007: 51).

Analizuodama Marcinkevičiaus draminę trilogiją („Mindaugas“, „Mažvydas“, „Katedra“) filosofė Nerija Putinaitė remiasi *istorinio nacionalizmo* fenomenu kaip sovietinio *kultūrinio nacionalizmo* strategija, susijusia su tautos istorinės atminties perkūrimu. Šitaip konstruojamas ideologinis pasakojimas, pasak Putinaitės, „per žlugimo įvaizdžius neutralizavo lietuvių tautos politinio veikimo svarbą“ (Putinaitė 2019: 35). Šį teiginį iliustruoja ir opera „Pilėnai“, kurios nacionalinį patosą slopino tragiškas finalas. „Du kalavijai“ nors ir perteikia sėkmę Žalgirio mūšyje, tačiau operos finale Vytautas sužino, kad abu jo sūnus nunuodijo Marienburgo magistro patarėjas Gunaras.

Nors tiek Marcinkevičiaus „Mindaugas“, tiek abi Klovos operos įkūnijo politinio Lietuvos nereikšmingumo ir neišvengiamo žlugimo ideologemą, tačiau dramatiški siužetai ne tik jaudino žiūrovus, bet ir skatino susimąstyti apie tragišką tautos lemtį bei justi paralelę su sovietine okupacija, ypač ankstyvuoju sovietmečiu, kai nemažai operos teatro publikos dar gyveno Valstybės teatro Kaune ir nepriklausomybės laikų prisiminimais. Štai šio recepcijos fenomeno propagandistai nenumatė. Latentiškas Lietuvos didybės (valstybingumo) ilgesys visą sovietmetį buvo kartkartėmis stiprinamas įvairių sričių meno kūriniais, kai kuriomis tradicijomis, pavyzdžiui, per visą sovietmetį išsaugota VAOBT tradicija Naujųjų metų išvakarėse atlikti Giuseppe Verdi operą „Traviata“, kaskart taip paminint nacionalinės operos trupės ir Valstybės (!) teatro sukaktį.

Putinaitė teigia, kad tokie kūriniai, kuriuose tautiniai simboliai susaistomi su ideologinėmis schemomis, „tiesė tiltą tarp visuomenės ir vietos administracijos, teikė savivokos, savijautos ir veikimo modelius, ką reiškia būti tarybiniu lietuviu patriotu“ (Putinaitė 2019: 245). Neginčijant šių teiginių, verta prisiminti, kad Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdis išties nutiesė tiltą tarp kultūrinio-mokslinio elito ir visuomenės. Artimi nomenklatūrai iškilūs menininkai suvaidino reikšmingą vaidmenį, kad į Sąjūdžio mitingus rinktųsi ne tik rezistenciškai nusiteikusi visuomenės dalis, bet ir nepatyrę represijų, partiniai ir nepartiniai žmonės. Istorikai ne sykį pabrėžė Sąjūdžio visuotinumo reikšmę taikiam revoliucijos procesui. Į mitingus ėjusius žmones siejo ir sovietinio istorinio nacionalizmo ideologemomis grįsta meninė patirtis, net jei ji buvo konstruota ir kontroliuota sovietinių cenzorių ir administracinio nacionalizmo ideologų.

„Pilėnai“ – VAOBT lietuviškųjų sovietinių operų kontekste

Sovietmečiu pagrindinėje Lietuvos SSR operos scenoje – Valstybiniame akademiniame operos ir baleto teatre (VAOBT, iki 1954 m. – VOBT) buvo pastatyta 18 lietuvių kompozitorių operų. Tik vienintelė – Klovos „Pilėnai“ (1956) – išliko repertuarinė, jos keli numeriai įsitvirtino koncertinėje praktikoje, spektaklis beveik visada nuo pirmosios premjeros buvo teatro repertuare, 1978 ir 1986 m. buvo parengti nauji pastatymai. Atlydžio metais „Pilėnai“ su didžiuliu pasisekimu dažnai rodyti improvizuotose lauko scenose ar natūraliuose kraštovaizdžiuose daugelyje Lietuvos vietovių, o atkūrus nepriklausomybę, vasaromis – Trakų pilies kieme. 1994 m. „Pilėnai“ pastatyti Čikagos lietuvių operoje. Tai sėkmingiausia lietuviškos operos sklaidos ir recepcijos istorija. Kiti veikalai nesulaukė tokio dėmesio ir tvarumo repertuare.

Sovietmečio lietuvių kompozitorių operos beveik visais atvejais buvo lyg vienkartiniai projektai, išskyrus porą propagandinių – Vytauto Paltanavičiaus „Kryžkelėje“ (libretas Gedimino Astrausko ir Kosto Šilgalio) ir Vytauto Laurušo „Paklydę paukščiai“ (libretas Eugenijaus Matuzevičiaus ir Algimanto Kalinausko). Abi operos pastatytos 1967 m. Spalio revoliucijos 50-mečiui, abi buvo tobulintos, rengtos naujos jų redakcijos ir dar sykį pastatytos, parodytos VAOBT gastrolėse Maskvoje 1970 m.

Nepriklausomybės metais būta bandymų aktualizuoti sovietinį operų paveldą. 2004 m. Balio Dvariono 100-ųjų gimimo metinių proga pastatyta jo vienintelė opera „Dalia“ (1959, libretas Mackonio, pagal Balio Sruogos dramą „Apyaušrio dalia“ (1941, publikuota 1945)). Du šios operos fragmentai – Dalios arija ir Skudučio baladė – tapo vienais ryškiausių nacionalinio koncertinio repertuaro flagmanų. Nacionalinių veikalų recepcijos istorijoje opera išliko kaip reikšmingas įvykis, Atlydžio metais jos kaip ir „Pilėnų“ atlikimai organizuoti ne tik teatre, bet ir improvizuotose scenose Lietuvos regionuose. Tačiau 14-aisiais atkurtos nepriklausomybės metais vėl pastatyta opera atskleidė nemalonią tiesą: pasirodė, kad be minėtų dviejų numerių operoje ryškesnės, originalesnės muzikos beveik nėra, jos stilius perteikia stalinizmo metais diegtą *liaudiškojo romantizmo* doktriną, o librete išryškintos stalinistinės klišės (klasių kova, antiklerikalizmas, LDK didikų cinizmas).

2019 m. Eduardo Balsio šimtmečio proga Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatre pastatyta taip pat vienintelė šio kompozitoriaus opera „Kelionė į Tilžę“ (1980, libretas kompozitoriaus pagal Hermanno Sudermanno novelę). Didelę koncertinės simfoninės muzikos kūrybos patirtį turėjęs kompozitorius stokojo operinės dramaturgijos įgūdžių, tad, nors sovietinės ideologijos „dėmių“ kūrinyje išvengta, muzikinio stiliaus požiūriu veikalas ne be priekaištų. Klaipėdiečių pastatymui Balsio partitūrą peržiūrėjo ir naują redakciją parengė vienas iš jo mokinių – kompozitorius Giedrius Kuprevičius, sušvelninęs dramaturginius netolygumus. Vis dėlto aktyvesnio Lietuvos muzikinių teatrų ir publikos susidomėjimo šiuo veikalu nepastebima.

2022 m. LNOBT buvo pastatytas Felikso Bajoro „Dievo avinėlis“. 1982 m. sukurta opera, galima sakyti, pralenkė laiką, nes net ir vėlyvuoju sovietmečiu imtis pokario partizanų temos buvo ne tik rizikinga, bet ir pražūtinga. Nors libretą pagal savo anksčiau parašytą ir cenzūros aprobuotą kūrinį rašė Rimantas Šavelis (taip pat panaudotos kultinių poetų Marcelijaus Martinaičio ir Sigito Gedos eilės), kūrinys vis tiek cenzorių buvo pasmerktas ir galimybė pastatyti jį VAOBT 1982 m. atmesta.

Iš 18 sovietmečio VAOBT pastatytų operų 3 sukurtos vaikams ir jaunimui: Jurgio Gaižausko „Buratinas“ (1969, libretas Anzelmo Matučio), pora grįstų mitologiniais motyvais – Klovos „Vaiva“ (1958, libretas Juozo Gustaičio) ir Jurgio Juozapaičio „Marių paukštė“ (1979, libretas Gedos).

Iš suaugusiesiems sukurtų 15 veikalų tik 2 operos nesusijusios su lituanistine tematika. Vytauto Barkausko „Legenda apie meilę“ (1975), sukurta pagal tuo metu Sovietų Sąjungoje propaguoto turkų poeto komunisto Nâzımo Hikmeto libretą azerbaidžaniečių kompozitoriaus Arifo Malikovo baletui[7] (libretą operai pritaikė Vlada Mikštaitė). 1983 m. VAOBT buvo pastatyta Boriso Borisovo opera „Piršlybos“, libretą pagal Antono Čechovo komediją parašė taip pat Mikštaitė.

Tai liudija, kad tiek sovietiniai ideologai protegavo, tiek patys kompozitoriai labiau buvo linkę rinktis lituanistinio turinio operas. Kaip dar vieną išimtį reikėtų paminėti nepastatytą Juliaus Juzeliūno operą „Žaidimas“ (1968) pagal šveicarų dramaturgo Friedricho Dürrenmatto psichologinį detektyvą „Avarija“[8]. Po 1971 m. įvykusios perklausos ji buvo atmesta protestuojant operos solistams dėl neva nepadainuojamos muzikos. Reikia pabrėžti, kad tai vienintelis atvejis VAOBT sovietmečiu, kai opera buvo atmesta ne dėl cenzūros pretenzijų libretui ar priekaištų muzikos kokybei, o dėl dainininkų sabotažo. Dainininkai protestavo ir prieš kai kurių kitų operų muzikinį stilių, vokalinių partijų sudėtingumą, „nepadainuojamumą“, tačiau tai nebuvo svarbiausia jų atmetimo priežastis[9].

Visais kitais atvejais turime lituanistinio turinio sovietinį lietuvių kompozitorių operų paveldą, atliepiantį socialistinio realizmo istorijos vaizdavimo doktriną. Dvi operos grįstos sovietinių partizanų tematika (Antano Račiūno „Marytė“ (1953, libretas Antano Venclovos, Petro Keidošiaus ir Gustaičio); Klovos „Duktė“ (1960, libretas Gustaičio)). Dviejų operų herojai – revoliucionieriai, realūs asmenys: Klovos operoje „Ave, vita“ įpaminklintas poetas Julius Janonis (1974, libretas Juozo Nekrošiaus), o Algimanto Bražinsko operoje „Liepsna“ (1987, libretas Antano Drilingos) vaizduojamas bolševiko, Spalio revoliucijos dalyvio Juozo Vareikio uolumas, malšinant 1918 m. Simbirsko maištą.

Dvariono „Dalioje“ ir Juzeliūno „Sukilėliuose“ (1957, premjera 1977, pagal Vinco Mykolaičio-Putino to paties pavadinimo romaną (taip pat 1957), libretas romano autoriaus ir Aldonos Liobytės) perteikiama klasių kova skirtingais Lietuvos istorijos tarpsniais. Abi operos grįstos anksčiau sukurtais literatūros klasikų veikalais, įveikusiais stalininės cenzūros procedūras, tačiau statant operas vėl susilaukta ideologinės libretų kritikos. Dėl šios priežasties „Sukilėlių“ premjera, numatyta 1957 m., buvo atšaukta išvakarėse.

Račiūno „Saulės miesto“ (1965, libretas Mackonio) fabula įveiklina ateistinę mitologemą, priešinančią mokslą ir religiją, pastarąją tapatinamą su nuožmiu fanatizmu.

Paltanavičiaus „Kryžkelėje“, dedikuotoje Sruogos atminimui, kritikuojama nepriklausomybės laikų Lietuvos inteligentija, nesusipratusi, kad tik veikdama išvien su komunistais gali išsivaduoti iš nacių priespaudos. Ši tema plėtojama ir Laurušo operoje „Paklydę paukščiai“, tik nesusipratę inteligentai, nepatikėję komunizmo idealais, atsiduria išeivijoje, kur jų laukia „moralinė degradacija“.

Dar dvi operos, susijusios su Rytprūsių istorija – minėtoji Balsio „Kelionė į Tilžę“ ir Bražinsko „Kristijonas“ (1985, libretas Drilingos), vaizduojanti lietuvių literatūros pradininko Kristijono Donelaičio gyvenimą.

Nė viena iš minėtųjų operų nepasiekė tokio populiarumo ir sklandaus pri(si)taikymo atkurtos nepriklausomybės metais kaip „Pilėnai“. Tai pirmoji iš šešių Klovos operų, bet nė viena iš vėliau jo sukurtų nepakartojo „Pilėnų“ sėkmės. Nors „Du kalavijai“ buvo publikos mėgstama opera, tačiau po kelerių metų nustota rodyti ir daugiau niekada nebepastatyta.

LDK istorijos siužetai kaip *atminties vietos*

Nors ir buvo slopinami LDK istorijos tyrimai, visuomenėje buvo gana stiprūs kai kurių siužetų (Vilniaus įkūrimo legendos apie Gedimino sapną, Pilėnų susideginimo ar Žalgirio mūšio) įspaudai. Tradiciškai nuo prieškario laikų lietuvių šeimos mėgdavo pavadinti LDK kunigaikščių vardais savo vaikus, tuo kurdami atsvarą visuomenės rusifikacijai, lietuvių kalbos ir domėjimosi Lietuvos istorija slopinimui. Šie reiškiniai partinės nomenklatūros buvo toleruojami. Tuo vietinė administracija prisidėjo prie kultūrinio nacionalizmo skatinimo, tačiau turėdama ir savų tikslų: pateikdama „Pribaltikos“ tautų kultūrinį kitoniškumą kaip argumentą, siekiant didesnio administracinio savarankiškumo iš centrinės SSSR valdžios[10].

LDK istoriniai siužetai ir legendos tapo kolektyvinį identitetą sustiprinančiomis *atminties vietomis*[11], kurių didžiuma buvo perimta iš Pirmosios Lietuvos respublikos tautinės ideologijos konstruktų. Didingi Lietuvos praeities įvaizdžiai buvo plėtojami istorikų Juozo Jakšto, Zenono Ivinskio, Adolfo Šapokos darbuose, Pilėnų gynėjų didvyriškumą savo kūriniuose vaizdavo literatūros klasikai pradedant Motiejumi Valančiumi ir baigiant Vincu Mickevičiumi-Krėve[12]. Ypatingą reikšmę turėjo Vytauto Didžiojo ir su juo siejamos Žalgirio mūšio pergalės – didžiausios LDK sėkmės istorijos – *atminties vieta*. Pasak literatūrologo Giedriaus Viliūno, tautininkų inicijuotą Vytauto kultą 1930 m. (Vytauto Didžiojo 500 mirties metinės) išvakarėse parėmė specialiu įstatymu Lietuvos valstybė[13].

1926 m. Tirkšliuose gimusį būsimą kompozitorių Klovų šeima taip pat pavadino Vytautu. Tautiškumo dvasia auklėtas jaunuolis Atlydžio metais sukurs Vytauto Didžiojo paveikslą operoje, tik nepriklausomos Lietuvos ideologemos, kurios buvo paauglio Klovos savastis, bus gerokai pakoreguotos sovietinėmis klišėmis.

Pokariu tarp kompozitorių sklandė idėjos rašyti operas iš viduramžių Lietuvos istorijos siužetų. Juozas Gruodis puoselėjo mintį sukurti operą apie kunigaikštį Skirgailą, o Pilėnų tragedija pirmiausia gimė Račiūno galvoje. Įprasta manyti, kad tai Klovos ir Mackonio sumanymas, mat prieš studijas konservatorijoje Klova buvo trumpam įstojęs į Dailės institutą, kur susidraugavo su Mackoniu, studijavusiu tapybą. Jūratė Klovienė liudija, kad apie 1949 m. „tarp Jono ir Klovos gimsta idėja rašyti operą „Pilėnai“. Nepaprastai gera tema, ypač šiems laikams, kai reikia tautai priminti jos didvyrišką praeitį“ (Klovienė 2006: 33). Labiausiai tikėtina, kad šią temą savo studentui pasiūlė Račiūnas, kai pats buvo įpareigotas sukurti operą apie tariamą sovietinę partizanę Marytę Melnikaitę[14].

1945 m. balandį Račiūnas susiruošė į svečius pas Salomėją Nėrį, nes buvo girdėjęs, kad ji mėginusi rašyti poemą „Pilėnai“. Gal ji galėtų imtis operos libreto? Račiūnas vėliau prisiminė:

> Jai patiko pasiūlymas. Netrukome aptarti būsimosios operos herojų charakterius, siužetą, net atskirų veikėjų balsus. Pirmam karščiui atslūgus, poetė suabejojo savo muzikinės dramaturgijos žiniomis. „Aš ne operos specialistė, todėl geriau parašysiu poemą apie Pilėnus. Ši forma man aiškesnė ir artimesnė. Specialistas, naudodamasis poemos medžiaga, jau sukurtomis eilėmis, galės sudaryti operos libretą, o jei jų neužteks, aš papildysiu naujomis“, – baigė ji. Taip ir sutarėme. Deja, operos „Pilėnai“ neteko parašyti: praėjus porai mėnesių po mūsų pasikalbėjimo išgirdome skaudžią žinią – netekome Salomėjos Nėries.[15]

Šiuos prisiminimus Račiūnas publikavo „Tiesoje“ 1954 m., minint Nėries 50-ąsias gimimo metines.

Kad „Pilėnai“ buvo ne tik kompozitoriaus svajonė, bet ir realus, su teatru bei politine valdžia suderintas valstybinis užsakymas, liudija 1945 m. gruodžio 22 d. Meno reikalų valdybos viršininko Juozo Banaičio raštas Račiūnui[16], kuriame prašoma kompozitoriaus sukurti operą kiek kitu pavadinimu – „Margiris“ (Pilėnų kunigaikštis). Kadangi po Nėries mirties jau buvo praėję daugiau nei keturi mėnesiai,

libreto autoriumi numatytas Kazys Inčiūra, kurį neabejotinai pasirinko pats Račiūnas, mat jiedu jau buvo dirbę kartu kurdami operą „Trys talismanai“ (1936).

Nuo šio rašto iki įpareigojimo rašyti „Marytę“ praėjo ketveri metai, tačiau apie „Margirį“ daugiau neišlikę užuominų Račiūno viešuose pasisakymuose ar interviu. Užtat idėjos su džiaugsmu ėmėsi Račiūno mokinys Klova.

„Pilėnai“ – stalininių ideologemų ir rusų romantizmo reprezentacija

Kaip jau teigta, pokariu buvo išnaudojami prieškario tautiniai sentimentai, įtvirtinant sovietinę ideologemą, kad Vakarai neva visuomet buvę priešiški Lietuvai. Priešiškumas kryžiuočiams buvo takiai transponuojamas į priešiškumą naciams, o sąvokos *naciai*, *fašistai* ir *vokiečiai* vartotos kaip sinonimai. „Pilėnai“ šiuo požiūriu išpildė svarbiausią sovietinės istoriografijos interpretacijos schemą: lietuviai narsiai kaunasi su amžinaisiais priešais (Vakarais / vokiečiais), o jiems į pagalbą ateina „didysis brolis“ (rusų tauta, rusas didvyris ar Raudonoji armija), šiuo atveju – kunigaikštis Danyla. Pilėnų istorija dar buvo patogi ir tuo, kad mažai išlikę liudijimų istoriniuose šaltiniuose, tad naratyvas atviras ideologinėms interpretacijoms.

1994 m. balandžio 17 d. „Pilėnai“ buvo pastatyti Čikagos lietuvių operoje. Prieš premjerą „Tėviškės žiburiai“ rašė apie cenzūrą sovietinių lietuvių operų libretuose:

> V. Klova užklaustas, ar jo operoje „Pilėnai“ nebuvo galima apsieiti be rusų kunigaikščio Danylos, atsakė: „Jeigu nebūtų buvę Danylos, tai nebūtų buvę ir „Pilėnų.[17]

1955 m. birželio 28 d. (likus metams iki premjeros) VAOBT Meno kolegijos posėdyje išsamiai nagrinėtas ne tik libretas, bet ir partitūra. Įdomu, kad jame susikirto dviejų iš „centro“ (Maskvos) pokariu atsiųstų rusų nuomonės. Kaip visada aštria kritika pasižymėjusi muzikologė Zinaida Kumpienė pasigedo aiškesnių rusų ir vokiečių personažų charakteristikų, o dirigentas Isajus Altermanas atkirto:

> Neteisūs buvo tie, kurie kalbėjo apie intonacijų įvairumą, apie vokiškas ir rusiškas intonacijas. Klova – lietuvis ir privalo kūryboje pasilikti lietuviu. Netinka cituoti vokiškas temas. Ulricho charakteristika gera. Puiki intonacinė Danylos arija.[18]

Klovos charakteris buvo vienas iš jo operinės karjeros sėkmės garantų. Posėdžiuose jis vengdavo priešgyniauti, gana paklusniai vykdydavo išsakytus nomenklatūrininkų ir kolegų kompozitorių siūlymus „tobulinti“ partitūrą, nors, kaip buvo įprasta, didesnių priekaištų sulaukdavo libretų autoriai. Be to, tuometinei valdžiai patiko Klovos muzikos lyriškumas, melodingumas. Artėjant premjerai 1956 m. balandžio 22 d. įvyko „Pilėnų“ dekoracijų ir kostiumų svarstymas[19], kuriame Altermanas su neslepiamu prielankumu pakomentavo ir muziką:

> Drg. Klova padarė jau kelias klaviro redakcijas. Muzikinė traktuotė susideda iš centralinių elementų. 1) tai tema gimtinės – Margiris, Danyla, ir lietuvių tauta – iš liaudies motyvų ir 2) tema blogio vokiečių riterių – pastatyta iš gregorialinio choro motyvų. Operoje yra du lyriniai motyvai, tai Eglės-Danylos šviesus-lyrinis ir antras Mirtos-Ugrio [turima galvoje Ūdrio – *J. K. past.*] – išdavystės motyvas, kuris daugiau konfliktinis-dramatinis.[20]

Premjeros išvakarėse, paskutiniame aptarime[21] Altermanas pranešė, kad Klova pateikė jau **penktą** [paryškinta – *J. K.*] operos variantą, tai pat kad paskutinę minutę „teatro pastatyminė brigada įnešė pataisymų į Klovos libretą“[22], mat nesitenkinta išdavikės Mirtos personažo traktuote.

LSSR kultūros ministerijos meno reikalų valdybos viršininkas Vytautas Pečiūra dėkodamas autoriams atkreipė dėmesį ir į išradingą dailininko Juozo Jankaus darbą kuriant istorinius kostiumus, tačiau pasigedo „nuoširdesnio ryšio“ tarp vado ir liaudies bei baleto aktualumo:

> Baletas pastatyminiai yra pati silpniausia vieta operoje. Šokiuose reikėtų pavaizduoti lietuvių tautos miklumas, stiprumas ir t. t. Muzikoje tas jaučiama, o šokiuose to nėra.[23]

Kompozitorių sąjungos atstovas Dvarionas taip pat supeikė šokius („nei tai polonezas, nei kuri kita muzika“), pastebėjo, kad Klovos muzika labai gera, bet trūksta ir „bjaurios“. Dirigentas Rimas Geniušas irgi pritarė, kad muzikai trūksta „druskos“, realizmo, kad ji romantinė, graži, švelni. Dainininkas Jonas Stasiūnas pasidžiaugė, kad muzika patogi dainuoti, o žiūrovams lengvai suprantama[24].

Opera buvo entuziastingai sutikta, recenzentai V. Mažeika ir E. Lechavičius „Komjaunimo tiesoje“ pasidžiaugė operos melodiniu turtingumu, orkestruotės spalvingumu, veiksmo vystymo dramatiškumu, pastebėjo siužeto idėjinius niuansus:

> Kaip stipri lietuvių ir rusų tautų draugystės išraiška skamba II veiksme Margirio ir Danylos duetas, kuriame kunigaikštis Maskvos kniazių vadina ne tik sūnumi, bet ir lietuvių tautos draugu.[25]

Pagrindinio personažo Margirio charakteristiką recenzentai mato kaip artimą rusų epinių operų herojams kunigaikščiui Igoriui, Ivanui Susaninui, Ruslanui. Tuo patvirtinama sovietinė ideologema, kad „mažųjų sesių“ (okupuotų sovietinių respublikų) kultūra tiek verta, kiek gali būti panaši (priartėti) prie „didžiojo brolio“ („didžiosios rusų tautos“) oficialaus kultūros kanono.

„Pilėnai“ įteisino Klovą kaip ryškų kompozitorių, turintį melodisto talentą, gebantį kurti „lietuvišką skambesį“ ir muzikines personažų charakteristikas. Tačiau muzikos stilius, nors ir inkrustuotas liaudies dainų intonacijomis, buvo

artimesnis XIX a. rusų romantinei tradicijai, „Galingojo sambūrio“ kompozitorių epinėms operoms. Šiuo požiūriu Klova nebuvo išimtis, beveik visa pokario lietuvių muzika buvo kuriama ta pačia *liaudiškojo romantizmo* dvasia.

Išeivijoje buvo vertinta kitaip. Buvusi Valstybės teatro solistė Izabelė Motekaitienė, išklausiusi „Pilėnų“ įrašą, kuris atgabentas iš Lietuvos ir JAV publikuotas 3 vinilų komplektu, 1964 m. spalio 3 d. „Draugo“ numeryje operos muziką apibūdino kaip „XIX a. rusų romantinės muzikos mozaiką su Čaikovskio muzikinių frazių persvara“. Pastebėjusi taip pat Giacomo Puccini ir Pietro Mascagni „melodinių frazių“ įtaką ir net Claude'o Debussy „impresionistiškų nuotaikų“ recenzentė konstatuoja išgirdusi ir lietuviškų intonacijų choriniuose numeriuose. Tačiau tai, jos nuomone, nepadaro operos lietuviškos. Ji retoriškai klausia, kokią muziką Klova būtų parašęs, jeigu gyventų laisvoje šalyje ir turėtų kūrybinę laisvę? Tačiau daugiausia recenzentės kritikos nusipelnė Mackonio libretas, jo prorusiškieji akcentai („jau ne tik Žalgiryje, bet ir Pilėnuos kovojo rusai“[26]), nelogiški istoriniame kontekste pilies gyvenimo įvykiai.

Atgimimo metais Danylos personažas buvo pakeistas į kunigaikštį Rūtenį ir opera toliau buvo rodoma kaip ryškiausias nacionalinis veikalas, nekvestionuojant jos muzikinio stiliaus. Net 1994 m. statant „Pilėnus“ Čikagos lietuvių operoje ne(be)kilo klausimų dėl jos (ne)lietuviško skambesio.

Viena vertus, atkūrus nepriklausomybę trūko iškultivuotų, nuo sovietmečio ideologinių klišių laisvų atminties vietų lietuviškajam nacionalizmui stiprinti, buvo gręžiojamasi į tarpukario tautininkiškas idėjas, sovietmečiu draustus kūrinius, išeivijos kultūrą. „Pilėnai“ (kad ir su prorusiškais / prosovietiniais siužeto „inkliuzais“) tapo svarbia, jungiančia Vasario 16-osios ir Kovo 11-osios Lietuvą atminties vieta. 1991 m. sausio 13-osios vakare „Pilėnų“ spektaklis buvo nemokamai rodomas teatre. Kaip mena Klovienė, jiedu su kompozitoriumi budėjo prie Parlamento, „kai tiesiai iš spektaklio atskubėjo žiūrovai. Per minią nemačiau, bet sako, jog prie pat Parlamento stovėjo pilėniečių rūbais apsirengę „pilėniečiai“ (Klovienė 2006: 81).

Kita vertus, nors Atgimimo metais ir atkurtos nepriklausomybės pradžioje stalinizmo, okupacijos, rusifikacijos temos buvo įjautrintų diskusijų objektas, rusų kultūra praktiškai neturėjo jokių neigiamų konotacijų visuomenėje. Priešingai, Lietuvos teatruose toliau buvo statomi Antono Čechovo, Fiodoro Dostojevskio, Maksimo Gorkio, Danilo Charmso ir kitų rusų rašytojų veikalai, koncertų salėse rusų klasikų kūrinius griežė rusų solistai. Apie perteklinį rusų kultūros dominavimą kaip potrauminį kolektyvinį sindromą dar nebuvo galvojama. Kita vertus, trūko išteklių, vertimų, kultūrinių ryšių su kitomis šalimis. Be to, lietuviai jautė dėkingumą demokratiškai nusiteikusiems Maskvos gyventojams, išėjusiems į gatves palaikyti lietuvių kovos už nepriklausomybę per 1991 m. rugpjūčio pučą, buvę Sibiro tremtiniai pasakodavo apie sunkias situacijas, kuriose jiems padėdavo, gelbėdavo nuo bado vietiniai rusai. Draugiškus santykius su Boriso Jelcino vyriausybe palaikė ir tuometinė Lietuvos valdžia. Abi tautos jautėsi ištrūkusios iš komunistinio jungo ir viena kitai lojalios. Rusijos kaip kolonistinės imperijos, kurioje SSSR buvo tik palyginti neilgas jos istorijos etapas, taip dar nevertino nei Vakarų istorikai, nei pačios išsivadavusios iš komunizmo šalys.

2002 m. LNOBT vasaros festivalyje pastačius operą Trakų pilies kieme, ją recenzavusi muzikologė Beata Baublinskienė (Leščinska) jau iš kiek ilgesnės atkurtos nepriklausomybės perspektyvos taip apibūdina muziką:

> [...]opera išties melodinga, muzika tinka „natūralaus“ dainininkų balso grožiui išryškinti, jos lengva klausytis, tam nereikia jokių ypatingų suvokimo pastangų. Tiesą pasakius, šiandien operos muzikos stilistika, pastiprinta „istorinių“ kostiumų a la „Lietuvos“ ansamblis ir trafaretinės vaidybos, atrodo kiek naiviai.[27]

Pralaimėtas „Žalgirio“ finalas

Po sėkmingos „Pilėnų“ premjeros Klovai buvo gerokai lengviau pasiūlyti naujas idėjas VAOBT. Palyginti gana sklandžiai ir greitai cenzūros slenksčius įveikė jo mitologinė opera jaunimui „Vaiva“ (1958), po kurios kompozitorius susiruošė rašyti operą apie Vilniaus Šv. Onos bažnyčios istoriją. Jadvyga Čiurlionytė supažindino Klovą su vienu iš grįžusių Sibiro tremtinių, pasiūliusių šią intriguojančią idėją (Klovienė 2006: 62). Tačiau tokiai temai, kai ateizmas buvo viena iš socialistinio realizmo pamatinių doktrinų, o bažnyčios verčiamos sandėliais, nebuvo jokių perspektyvų. Be to, Klovai buvo priminta, kad sukūręs jau dvi operas, o kada imsis „tarybinio gyvenimo“ tematikos? Pasak kompozitoriaus žmonos, „norint neužkirsti kelio tolimesniems sumanymams, reikėjo atiduoti duoklę „ciesoriui“ (Klovienė 2006: 62). Gustaitis, jau įgijęs patirties rašydamas Račiūno „Marytės“ libretą ir dirbęs su Klova, kai buvo kuriama „Vaiva“, pasiūlė sovietinių partizanų temą, artimą Pirčiupio tragedijai. 1960 m. po intensyvių, bet ne tokių ilgų aptarimų kaip „Pilėnų“ atveju įvyko Klovos operos „Duktė“ premjera, dedikuota LSSR 20-mečiui (numatyta proga paspartino ir sutrumpino ideologines diskusijas). Sėkmės paskatintas kompozitorius po kelių mėnesių vėl teikė pasiūlymą teatrui ir tąsyk jautėsi turįs užsidirbęs galimybę rašyti ką norįs, t. y. grįžti prie LDK siužetų. Tačiau operos idėja apie Žalgirio mūšį pirmiausia susidūrė net ne su oficialių cenzorių, o su muzikų bendruomenės kritika. Probleminiame straipsnyje muzikologas Juozas Gaudrimas rašė:

> Kad nūdienė tematika užima kaskart stipresnes pozicijas kompozitorių tarpe, rodo ir toks, iš pirmo žvilgsnio nereikšmingas epizodas. Atsiliepdamas į kompozitoriaus V. Klovos kūrybinę paraišką sukurti operą „Žalgiris“, vienas iš jo kolegų

> pareiškė: „Tu, Vytautai, pradėjai operinę kūrybą „Pilėnais“, davei lyrinę operą-pasaką „Vaivą“, parodei neapykantą hitleriniams grobikams trečiojoje operoje „Duktė“... Nejaugi dabar, priartėjęs prie mūsų dienų, tu vėl grįši prie kryžiuočių?“ Toms mintims pritarė ir daugelis naujų planų svarstyme dalyvavusių kompozitorių. Iš tikrųjų. Juk tarybinė opera – tai visų pirma muzikinis romanas apie mūsų dienų herojų, jo likimą, darbą, siekimus, apie jo jausmus ir svajas.[28]

Manytina, kad propagandiniame straipsnyje situacija interpretuota pagal ideologines nuostatas, nors suprantama, kad Kompozitorių sąjungos vadovybė galėjo laikytis kritinės pozicijos. Neabejotina, kad tiek Klova, tiek jo bendražygis Mackonis nuoširdžiai troško kurti juos nuo jaunumės nepriklausomoje Lietuvoje žavėjusia LDK tema, kurios svarbiausias akcentas – Žalgirio mūšis ir Vytauto Didžiojo asmenybė. Tą patvirtina ir Klovienė savo memuaruose (Klovienė 2006: 64) bei įrašas premjeros programėlėje, kurioje abu autoriai išdėstė, kad mintis apie Žalgirio mūšiui skirtą operą jiems kilo iškart po „Pilėnų“ premjeros[29]. Tačiau 1960 m. gegužės 30 d. LKP sekretoriaus Vlado Niunkos laiškas SSKP CK dėl Žalgirio mūšio metinių minėjimo panaudojimo sovietų valdžios autoritetui stiprinti[30] verčia kiek kitaip vertinti operos sukūrimo aplinkybes. Laiške minima, kad politiniu požiūriu tikslinga būtų Žalgirio mūšio 550-ąsias metines paminėti plačiau, remiamasi 1959 m. Chruščiovo kalba, pasakyta Lenkijoje, kurioje pabrėžta, kad „Griunvaldas tapo mūsų broliškų tautų bendros kovo simboliu“[31] (kaip žinoma, rusų pulkai mūšyje iš tikrųjų nedalyvavo). Laiške taip pat užsimenama apie propagandinius tikslus: iškilmės turėtų mobilizuoti visuomenę „kovai prieš Vakarų Vokietijos militarizmo siekius“ ir prisidėti „demaskuojant lietuvių buržuazinius nacionalistus užsienyje“, kurie, pasak Niunkos, mėgina panaudoti Žalgirio mūšio sukaktį „antitarybinės propagandos tikslams“[32].

Manytina, kad šis nomenklatūros projektas buvo tikroji operos sumanymo priežastis. Neatmestina, kad Niunka galėjo idėją pasiūlyti tuomet jau garsiam kompozitoriui Klovai arba libretistui Mackoniui. Klovienė prisiminė, kad būtent Mackonis, „nerimstantis entuziastas-patriotas“, pirmas pasiūlė Žalgirio temą Klovai (Klovienė 2006: 64).

Kaip „iš viršaus nuleista“ iniciatyva ji sykiu buvo ir skydas nuo VAOBT bei Kompozitorių sąjungos vadovų kritikos. Tačiau 1961 m. Niunka netikėtai buvo atleistas iš pareigų (Ėmužis 2012: 146), todėl Žalgirio mūšio minėjimo idėja partinių užtarėjų greičiausiai nebeturėjo, pagaliau baigėsi jubiliejiniai metai. Be to, 1962 m. taip pat netikėtai buvo atleistas VAOBT direktorius Zenonas Paulauskas dėl „anketinių duomenų“ nuslėpimo[33]. Manytina, kad šios priežastys nutolino premjerą, kuri įvyko tik 1966 m. spalio 8 d. (opera buvo baigta dar 1965 m., autoriams tikintis ją pasatyti 555-osioms Žalgirio mūšio metinėms). Mackonis librete, kaip ideologų pageidauta, įvedė rusų pulkus, prisistatančius Vytautui Didžiajam Trakų pilies kieme; šalia kryžiuočių magistro Ulricho dar veikė „klastingasis“ vokietis, magistro patarėjas Gunaras, nunuodijęs Marienburge kaip įkaitus paliktus Vytauto sūnus Dainių ir Šviedrį. Pasak Klovienės, būgštaudamas dėl kritikos libretui Mackonis kreipėsi į Mokslų akademijos Istorijos instituto darbuotojus, kad jie pareikštų nuomonę dėl istorinių įvykių vaizdavimo: „Gavo labai teigiamą įvertinimą, teisingai traktuojami įvykiai, tema labai reikalinga visuomenei. Šį raštą pasirašė žymūs istorikai – R. Batūra ir kiti“ (Klovienė 2006: 65). Tikėtina, kad minimiems istorikams įvykių vaizdavimo svarbiausias šaltinis buvo ne Lietuvos metraščiai, o Niunkos ideologinė instrukcija.

Opera buvo laukiama kaip reikšmingas kultūrinis įvykis, viename interviu Mackonis džiaugėsi geru istorikų libreto įvertinimu ir pranašavo, kad „Žalgiris“ būsiąs „bene brandžiausias mūsų nacionalinės operos kūrinys“[34]. Iki pat premjeros opera vadinta „Žalgiriu“, toks pavadinimas užrašytas ir ant partitūros rankraščio[35]. Tačiau premjeros išvakarėse choras atsisakė dainuoti finaliniame mūšio paveiksle 4 kalbomis (lietuvių, lenkų, rusų ir vokiečių), kaip buvo sumanyta autorių (tuo tikslu iš Varšuvos buvo gautos lenkiškos giesmės gaidos). Klova netgi abejojęs, ar išvis verta išleisti spektaklį tokiomis aplinkybėmis, mat nebeliko Žalgirio mūšio epiškumo, be to, sklandė gandai, kad opera vis tiek būsianti „nuimta“, todėl choristai aplaidžiai žiūrėjo į savo darbą (Klovienė 2006: 68). Ketvirtasis – paties mūšio – veiksmas liko vos 18 minučių trukmės. Batalinė scena išspręsta simfoniniu paveikslu, kurį energingai pradeda trimitai ir mušamieji, toliau pereinama į kiek statišką medinių pučiamųjų ir styginių vidutinio tempo epizodą. Tuomet įvyksta nedidelė Vytauto ir Gunaro mizanscena, kai šis atvyksta prašyti Vytauto paliaubų mainais už sūnų gyvybę. Vytautas nepalenkiamas. Opera baigiama pakiliu mūšio epizodu su nedideliais vyrų choro intarpais.

Praradus autoriams svarbią daugiakalbę chorinę sceną buvo nuspręsta atsisakyti „Žalgirio“ pavadinimo, nes nebeliko „finalinio mūšio didingumo“. Buvo pasirinktas pavadinimas „Du kalavijai“, mat Žalgirio mūšio lauke yra paminklas su dviem kalavijais, kuriuos prieš mūšį neva įteikė kryžiuočiai Vytautui ir Jogailai (Klovienė 2006: 68).

Kadangi Klova jau buvo įgijęs nemažą operų kūrybos patirtį, ši partitūra harmonijos, ritmikos požiūriu kiek sudėtingesnė nei „Pilėnai“, kompozitorius išradingiau kaip tembrinę spalvą naudoja chorinę faktūrą, ypač pirmame veiksme. Čaikovskio stiliaus atbalsius čia keičia aliuzijos į Modesto Musorgskio „Boriso Godunovo“ skambesio dvasią.

Kompozitorius Vitolis Baumilas, recenzuodamas „Du kalavijus“, priekaištavo libreto autoriui, kad šis apsiribojo asmenine Vytauto drama, pasigedo „epinio-herojinio sprendimo“, lietuvių ir slavų draugystės įprasminimo, bet gyrė Klovos muzikos melodingumą, „nusistovėjusį

muzikinį braižą“[36]. Daugiausia kritikos kūrėjams ir statytojams skambėjo premjeros išvakarėse per generalinės repeticijos aptarimą VAOBT Meno kolegijos posėdyje[37]. Muzikologas Algirdas Ambrazas libretą apibūdino kaip naivų ir neįtikinantį, o visa opera, jo manymu, „ištęsta ir statiška, daugiau oratorinė arba koncertinė“, be dramatinės įtampos, neatitinkanti pasikeitusio laiko reikalavimų. Muzikologas reziumavo, kad „spektaklis spręstas žiūrovui neaukšto lygio ir ne per daug išsilavinusiai auditorijai“[38].

Tuometinis VAOBT direktorius Laurušas jau atkurtos nepriklausomybės laikais prisiminė, kad scenoje rodyti tais dešimtmečiais Vytautą ir Jogailą buvo drąsus žingsnis, bet partinė valdžia „kažkodėl nereagavo“. Spektaklis, jo liudijimu, buvęs „gausiai lankomas“ (Aleknaitė-Bieliauskienė 2009: 165).

Išvados

Vertinti sovietmečio totalitarinėje sistemoje sukurtus meno kūrinius ir jų skleidžiamus istorinius naratyvus kaip laisvą kūrėjų valią ir įsitikinimus atitinkančius pasirinkimus nėra produktyvus ir tinkamas požiūris. Analizuojant kūrinių perteikiamas prasmes ir išraiškos priemones nesudėtinga juos dekonstruoti kaip sovietinių ideologinių klišių rinkinius. Tačiau tik šiuo metodu vadovaujantis galima prieiti prie neišsamių arba net klaidinančių išvadų apie sovietmečio visuomenę, jos nuotaikas, sovietinių kūrinių poveikį tautiniams jausmams ir nuostatoms, ypač tiriant ankstyvąjį sovietmetį.

Klovos ir Mackonio opera „Pilėnai“ aiškiai reprezentuoja sovietines istorijos perkūrimo ideologemas, tokias kaip Lietuvos kaip valstybės praeityje neįgalumas ir neišvengiamas žlugimas, amžina vokiečių, o plačiau – Vakarų, konfrontacija su Lietuva, kuri klestėjimą ir teisingą vystymosi kryptį gali rasti tik būdama su „didžiąja rusų tauta“.

Tačiau opera pasirodė vienu dramatiškiausių Lietuvos istorijos etapų, kai buvo užgniaužtos nepriklausomybės atkūrimo viltys, kurias iki tol kurstė partizaninis karas, subrendo nauja pokario karta, kuriai nuo jaunumės buvo brukama sovietinė ideologija ir suklastota krašto istorija. „Pilėnai“ kad ir su sunkiasvore propagandine našta beldėsi į žmonių patriotinius ir tautinius jausmus. Be to, „lietuviškuoju Verdžiu“ praminto kompozitoriaus muzika buvo pagavi, lengvai suvokiama ir įsimenama. Viena vertus, „Pilėnai“ išties pasitarnavo sovietinės ideologijos įtvirtinimui, kita vertus, skatino patriotinius jausmus.

Pakartotiniai operos pastatymai vėlgi tvirtino priešingų polių pozicijas, o Sąjūdžio metais ir atkurtos nepriklausomybės pradžioje „Pilėnai“ įgavo pasipriešinimo dvasios kaip protesto kūrinys. Ši konotacija ilgainiui ėmė blėsti, vėl apnuogindama ideologines klišes ir supaprastintą muzikos skambesį, kokio buvo reikalaujama pokariu. Tenka pritarti išeivijos kritikams, kėlusiems klausimą, kokia galėtų būti „Pilėnų“ muzika, jei jos autorius būtų gyvenęs ne totalitarinėje sistemoje, o laisvoje šalyje?

Kitokie yra operos „Du kalavijai“ kontekstai. Septintojo dešimtmečio vidurys buvo gana optimistinis modernėjimo laikotarpis, kai švelnėjo ideologiniai reikalavimai, keitėsi meniniai siužetai ir išraiškos priemonės. „Du kalavijai“ tiek idėjiniu turiniu, tiek muzikos kalba „užstrigo“ pokario estetikoje ir, kaip neilgai trukus tapo aišku, paties kompozitoriaus kūrybinių galių ribose. Kitose jo sukurtose operose „Amerikoniškoji tragedija“ (1968, pastatyta Rygos operos teatre 1969) ir „Ave vita“ (1974) autorius neišsiveržė iš kuklių muzikos išraiškos priemonių arsenalo, liko ištikimas paprastai melodijai ir neįmantriai harmonijai bei standartinei orkestruotės sampratai. Ilgainiui jo kaip operų kūrėjo šlovė nublėso, atėjo nauja menininkų karta su atviresnėmis iš Vakarų sklidusiomis estetinėmis manifestacijomis, kuriomis domėjosi ir daugelis Klovos kartos menininkų. Klova liko anapus modernėjimo ribos.

Manytina, kad Klova labai norėjo kurti operas, todėl lengvai leidosi į kompromisus, taisė kūrinius, tenkindamas ideologinius reikalavimus, sykiu plėtodamas savo daugelį amžininkų žavėjusį melodisto talentą. Tai išskyrė jį iš jo kartos kompozitorių, kurie neištverdavo dramatiškų svarstymų ir kritikos, todėl netapo produktyviais sceninių kūrinių autoriais svarbiausioje Lietuvos operos scenoje. Kai kurie tenkinosi „antrąja scena“ (Kauno muzikiniu teatru), į kurią buvo lengviau pakliūti su savo kūriniais (Vitolio Baumilo „Paskenduolė“ (1958), „Rožės žydi raudonai“ (1967), Benjamino Gorbulskio „Frank Kruk“ (1959), Antano Rekašiaus „Šviesos baladė“ (1970) ir kt.).

Klova išliks kaip didžiausios sėkmės sulaukusios sovietinės operos autorius. Nepaisant visų trūkumų ir ideologinių dėmių, „Pilėnai“ kaip *atminties vieta* atliko svarbų istorinį vaidmenį, reikšmingai prisidėjo žadinant sovietinės visuomenės tautinę savimonę ir valstybingumo ilgesį.

Nuorodos

1 Svarų indėlį į sovietmečio tyrimus įnešė istorikas Algirdas Jakubčionis, sociologas Zenonas Norkus, menotyrininkės Jolita Mulevičiūtė, Lolita Jablonskienė, Elona Lubytė, Giedrė Jankevičiūtė, Erika Grigoravičienė, literatūrologės Dalia Satkauskytė, Donata Mitaitė, Solveiga Daugirdaitė, Aušra Jurgutienė, muzikologės Gražina Daunoravičienė, Rūta Stanevičiūtė, Vita Gruodytė ir kt. Šiai kartai pradėjus kokybiškai naujas sovietmečio studijas prie jų prisijungė jau nepriklausomybės metais studijas baigę istorikai Arūnas Streikus, Nerijus Šepetys, Aurimas Švedas, Valdemaras Klumbys, Vilius Ivanauskas, Tomas Vaiseta, Saulius Grybkauskas, politologė Ainė Ramonaitė, filosofė Nerija Putinaitė, dailėtyrininkės Skaidra Trilupaitytė, Ieva Pleikienė, Karolina Jakaitė, literatūrologas Rimantas Kmita, architektūros istorikė Marija Drėmaitė,

kinotyrininkė Lina Kaminskaitė-Jančorienė, teatrologė Goda Dapšytė ir daugelis kitų jaunesnės kartos tyrėjų.

2 Minimas nutarimas publikuotas rinkinyje: Bagušauskas et al. 20005: 53–58.

3 Vladimir Pašuto, *Lietuvos valstybės susidarymas* (*Obrazovanie Litovskogo gosudarstva*), Maskva: 1959 (lietuvių kalba – Vilnius: Mintis, 1971).

4 Henryk Łowmiański, *Lietuvių visuomenės ir valstybės atsiradimo studijos* (*Studia nad początkami społeczeństwa i państwa litewskiego*), 2 t., Vilnius: nakł. Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1931–1932.

5 Suvažiavimas vyko 1956 m. vasario 14–26 d. Chruščiovas palietė „nacionalinį klausimą“ ataskaitiniame pranešime suvažiavimo pradžioje (pranešimas Lietuvoje publikuotas vasario 16 d. „Tiesoje“ (Nr. 4, p. 1–3) ir minimoje kalboje „Apie asmenybės kultą ir jo padarinius“, pasakytoje vasario 25 d. uždarame posėdyje naujai išrinktam SSKP Centro komitetui. Lietuvoje apie tai paskelbta daugiau nei po mėnesio (Kodėl asmenybės kultas svetimas maksizmo-leninizmo dvasiai? *Tiesa*, 1956 m. kovo 29 d., Nr. 75, p. 1–2).

6 Sirutavičius etnokultūriškumo sąvoką vartoja plačiau nei įprasta vartosenoje, kurioje ji sinonimiškai suvokiama kaip liaudies kultūra arba kaip nusakyta Etninės kultūros valstybinės globos pagrindų įstatyme (visos tautos (etnoso) sukurta, iš kartos į kartą perduodama ir nuolat atnaujinama kultūros vertybių visuma, padedanti išlaikyti tautinį tapatumą bei savimonę ir etnografinių regionų savitumą, žr. VIII-1328 Lietuvos Respublikos etninės kultūros valstybinės globos pagrindų įstatymas (lrs.lt)). Sirutavičius etnokultūriškumą tekste traktuoja kaip nacionalinę kultūrą plačiąja prasme, įskaitant tautos (etnoso) ir jos gyvenamos teritorijos istoriją.

7 Arifo Malikovo baletas „Legenda apie meilę“ pastatytas Leningrado valstybiniame akademiniame S. Kirovo operos ir baleto teatre (dabar – Sankt Peterburgo valstybinis akademinis Marijos teatras) 1961 m.

8 Keletas Dürrenmatto kaip Bertolto Brechto sekėjo kūrinių buvo išversta Sovietų Sąjungoje į rusų ir kelias kitas okupuotų kraštų kalbas, tarp jų – lietuvių.

9 Šiuo požiūriu minėtina Felikso Bajoro opera-baletas „Dievo avinėlis“ (1982), dėl kurios vokalinių partijų dainininkai taip pat reiškė nepasitenkinimą, tačiau veikalas buvo atmestas dėl libreto cenzūros.

10 Nomenklatūros atstovų pasakojimų apie jų kovas dėl administracinio savarankiškumo gausu partinių veikėjų egodokumentikoje, išskirtini atsiminimai apie ilgametį Lietuvos „šeimininką“ LKP CK pirmąjį sekretorių Antaną Sniečkų (*Sniečkaus fenomenas. Prisiminimai ir pamąstymai*, Rimgaudas Mališauskas (sud.), Vilnius: Gairės, 2003; LSSR kultūros ministro, vėliau LKP CK sekretoriaus Liongino Šepečio knygos *Neprarastoji karta: siluetai ir spalvos*, Vilnius: Žuvėdra 2005; *Negeri užrašai 1955–1990*, Vilnius: Žuvėdra, 2013, ir kt.

11 Sąvoką *atminties vieta* į vartoseną Lietuvoje įvedė Aurimas Švedas, remdamasis prancūzų istoriko Pierre'o Nora koncepcija (*lieux de memoire*, angl. *sites of memory*), pagal kurią tam tikri praeities siužetai kelia kolektyvines asociacijas ir turi kolektyvinių vaizdinių reiškiamąją galią (Švedas 2015: 231).

12 Pilėnų istoriografija, meninio vaizdavimo aspektai ir mitai nagrinėjami Dariaus Barono ir Dangiro Mačiulio monografijoje *Pilėnai ir Margiris: istorija ir legenda* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010).

13 1930-ieji buvo kulto kulminacija, pažymėta tokiais viešais ritualais kaip Vytauto Didžiojo paveikslo kelionė aplink Lietuvą, lydima iškilmingų paveikslo sutiktuvių ir palydėtuvių, viešų priesaikų, garbės sargybų ir liaudies pasilinksminimų. Buvo surengtos Žalgirio mūšio, Vytauto karūnacijos ir mirties dienų iškilmės su kariniais paradais, iliuminacijomis, mitingais bei eisenomis; kertinio akmens Vytauto Didžiojo muziejui padėjimu. Pastatyta maždaug 30 paminklų Vytautui Didžiajam, surengta žemės ūkio paroda, jubiliejinės dainų ir sporto šventės, misterijų vaidinimai, literatūros ir scenos kūrinių konkursai (Viliūnas 2001).

14 Pokariu susiklosčiusi situacija nulėmė, kad įtakingiausiu ir profesionaliausiu kompozitoriumi tapo Račiūnas. Į Vakarus pasitraukė Juozas Žilevičius, Vladas Jakubėnas, Jeronimas Kačinskas, Julius Gaidelis, mirė Jurgis Karnavičius, Šimkus, Juozas Pakalnis ir Juozas Gruodis. Kol sutvirtėjo Eduardo Balsio ir Juliaus Juzeliūno karta, Račiūnas buvo svarbiausias autoritetas ir kaip pedagogas, ir kaip aktyvus, produktyvus kompozitorius. Tačiau jis turėjo „dėmių“ sovietinės valdžios požiūriu tiek dėl savo paties ankstesnės „formalistinės“ kūrybos, tiek dėl artimųjų – brolis buvo ištremtas į Sibirą, motina ir seserys pasitraukė į Vakarus 1944 m. Dėl šių priežasčių jam teko uoliai demonstruoti lojalumą sovietinei sistemai, imtis operų temų, kurių kiti vengė. Račiūnas privalėjo rodyti teigiamą „susipratusio tarybinio kompozitoriaus“ pavyzdį. „Marytė“ (1953) anaiptol nebuvo kompozitoriaus svajonių opera.

15 Račiūno publikacijos „Tiesoje“ iškarpa, nurodyti 1954 m. (Lietuvos literatūros ir meno archyvas (toliau – LLMA), F 17, ap. 1, b. 23, l. 5).

16 LLMA, F 17, ap. 1, b. 23, l. 12.

17 V. Priščepionka, Lietuviška opera Čikagos scenoje, in: *Tėviškės žiburiai*, 1994 03 29, Nr. 13, p. 6.

18 1955 m. birželio 28 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 65, l. 74–78.

19 1956 m. balandžio 22 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 97, l. 27–31.

20 Ibid., l. 28.

21 1956 birželio 30 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 72, l. 41–47.

22 Ibid., l. 42.

23 Ibid., l. 44.

24 Ibid., l. 45.

25 V. Mažeika, E. Lechavičius, Nauja lietuvių nacionalinė opera, in: *Komjaunimo tiesa*, 1956 07 14, Nr. 135, p. 3.

26 Iza Motekaitienė, Kai rusais kolonizuojami net Pilėnai. Klovos operą plokštelėje išklausius, in: *Draugas*, 1964 10 03, https://www.draugas.org/archive/1964_reg/1964-10-03-PRIEDAS-DRAUGAS.pdf [žiūrėta 2024 04 10].

27 Beata Leščinska, Tiesiog verdiška tragedija. LNOBT vasaros sezoną Trakų pilyje užbaigė Vytauto Klovos „Pilėnai“, in: *7 meno dienos*, 2002 07 12, Nr. 530, https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=530&str_id=206 [žiūrėta 2024 04 10].

28 Juozas Gaudrimas, Derlius žada būti geras, in: *Literatūra ir menas*, 1961 01 28, Nr. 25, p. 2.

29 VAOBT spektaklio „Du kalavijai" programėlė, LLMA, F 97, ap. 2, b. 16, l. 42.

30 1960 m. gegužės 30 d. LKP CK sekretoriaus V. Niunkos laiškas SSKP CK dėl Žalgirio mūšio metinių minėjimo panaudojimo Sovietų valdžios autoritetui stiprinti, in: Bagušauskas et al. 2005: 279–280. Laiško originalas rusų k., Lietuvos ypatingasis archyvas, F 1771, ap. 205, b. 27, l. 79–80.

[31] Ibid.

[32] Ibid.

[33] KGB pažymoje raportuojama, kad karo metais (nuo 1942 m.) Zenonas Paulauskas priklausė „antitarybinei nacionalistinei organizacijai LLA"; 1963 balandžio mėn. LSSR KGB pažyma apie operatyvinę padėtį mokslo ir mokymo įstaigose (Bagušauskas et al. 2005: 338).

[34] R. Janulaitis, Opera „Žalgiris", in: *Vakarinės naujienos*, 1966 09 06, p. 2.

[35] Vytauto Klovos partitūros „Žalgiris" rankraštis, LLMA, F 191, ap. 1 b. 125–128.

[36] Vitolis Baumilas, Pasirinkus monumentalią temą, in: *Literatūra ir menas*, 1966 11 19, p. 4–5.

[37] 1966 m. spalio 7 d. VAOBT Meno tarybos posėdžio protokolas, LLMA, F 97, ap. 1, b. 210, l. 27–32.

[38] Ibid., l. 28.

Literatūra

Aleknaitė-Bieliauskienė Rita, *Vytautas Laurušas. Gyvenimo realybės ir kūrybos interpretacijos*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Mykolo Romerio universitetas, 2009.

Bagušauskas Juozas; Streikus Arūnas (sud.), *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje, 1940–1990: dokumentų rinkinys*, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.

Baronas Darius; Mačiulis Dangiras, *Pilėnai ir Margiris: istorija ir legenda*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

Baumilas Vitolis, Pasirinkus monumentalią temą, in: *Literatūra ir menas*, 1966 11 19, p. 4–5.

Burokaitė Jūratė; Stanevičiūtė Rūta (sud.), *Baltijos muzikologų konferencijos. Istorija ir tradicijos. I–XXXIX Baltijos muzikologų konferencijų programos, prisiminimai, komentarai*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2007.

Ėmužis Marius, Antano Sniečkaus sovietinio partinio elito klano formavimasis 1956–1974 metais, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2012, t. 30, p. 129–149, https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2012~1367188033135/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content [žiūrėta 2024 04 24].

Gaudrimas Juozas, Derlius žada būti geras, in: *Literatūra ir menas*, 1961 01 28, Nr. 25, p. 2.

Janulaitis R., Opera „Žalgiris", in: *Vakarinės naujienos*, 1966 09 06, p. 2.

Kloviene Jūratė, *Vytautas Klova. Pusė amžiaus šalia. Prisiminimai*, Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.

Leščinska Beata, Tiesiog verdiška tragedija. LNOBT vasaros sezoną Trakų pilyje užbaigė Vytauto Klovos „Pilėnai", in: *7 meno dienos*, 2002 07 12, Nr. 530, https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=530&str_id=206 [žiūrėta 2024 04 10].

Mažeika V.; Lechavičius E., Nauja lietuvių nacionalinė opera, in: *Komjaunimo tiesa*, 1956 07 14, Nr. 135, p. 3.

Mikšytė Irena, Antanas Račiūnas: kiekvieno savas kelias. Dešimt klausimų kompozitoriui, in: *Kultūros barai*, 1972, Nr. 7, p. 53.

Motekaitienė Iza, Kai rusais kolonizuojami net Pilėnai. Klovos operą plokštelėje išklausius, in: *Draugas*, 1964 10 03, https://www.draugas.org/archive/1964_reg/1964-10-03-PRIEDAS-DRAUGAS.pdf [žiūrėta 2024 04 10].

Palionytė Dana, *Valanda su kompozitorium Antanu Račiūnu*, Vilnius: Vaga, 1970.

Priščepionka V., Lietuviška opera Čikagos scenoje, in: *Tėviškės žiburiai*, 1994 m. kovo 29 d., Nr. 13, p. 6.

Putinaitė Nerija, *Skambantis molis*, Vilnius: Lietuvos katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2019.

Sirutavičius Vladas, Etnokultūrinio nacionalizmo proveržiai ir valdžios politika: apie lietuvių nacionalinę identifikaciją postalininiu laikotarpiu, in: Laurinavičius, Česlovas (sud.), *Epochas jungiantis nacionalizmas: tautos (de)konstravimas tarpukario, sovietmečio ir posovietmečio Lietuvoje*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2013, p. 169–203.

Stanevičiūtė Rūta, The Soviet Empire, Baltic Musicological Conferences, and the Institutionalization of Alternative Knowledge, in: Rantanen, Saijaleena; Scott, Derek B. (eds.), *Institutionalization in Music History*, Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 2022: 256–278, https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7677/Institutionalization%20in%20Music%20History_Rantanen_Scott_Sibelius%20Academy%281%29.pdf?sequence=3&isAllowed=y [žiūrėta 2024 08 23].

Švedas Aurimas, *Matricos nelaisvėje: sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985 m.)*, Vilnius: Aidai, 2009.

Švedas Aurimas, Justino Marcinkevičiaus drama Mindaugas kaip atminties vieta, in: Satkauskytė, Dalia (sud.), *Tarp estetikos ir politikos: lietuvių literatūra sovietmečiu*, Vilnius: 2015, p. 231–258.

Varakauskas Rokas, *Pilėnų gynimas*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.

Vedrickaitė-Frukacz Imelda, Stalinizmas, in: Kalėda, Algis; Kmita, Rimantas; Satkauskytė, Dalia (sud.), *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019, p. 19–32.

Viliūnas Giedrius, Vytauto Didžiojo kultas tarpukario Lietuvoje, in: Staliūnas, Darius (sud.), *Nacionalizmas ir emocijos: (Lietuva ir Lenkija XIX–XX a.)*, Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2001, p. 68–102.

Summary

The Soviet nomenclature required historians to adopt a totalitarian approach to Lithuanian historiography, compelling artists to use ideologically "corrected" narratives that emphasized Lithuania's historical insignificance and its dependence on Russia, which "rescued" it in hard times. Under the strict censorship of historians, representations of the history of the Grand Duchy of Lithuania (GDL) first appeared on the opera stage. Jonas Mackonis, a painter with literary talent, wrote the libretti for Vytautas Klova's operas *Pilėnai* (1956) and *Two Swords* (1966, initially titled *Battle of Grunwald*). Both of Klova's operas fulfilled the ideology of Lithuania's political insignificance and inevitable collapse. However, while the dramatic plots moved the audience emotionally, they also provoked reflection on the nation's tragic fate and drew parallels to the Soviet occupation. Although research into the history of the GDL was suppressed, certain plots left a significant imprint on society. The historical narratives and legends of the GDL became

"sites of memory", reinforcing collective identity. Many of these narratives were inherited from the national ideology of the First Republic of Lithuania (1918–1940), bolstering the Soviet ideology that framed the West as perpetually hostile to Lithuania. Hostility to the Teutonic Knights was transposed into hostility to the Nazis, and the terms "Nazis," "fascists," and "Germans" were used synonymously. In this respect, *Pilėnai* fulfilled the central interpretative scheme of Soviet historiography: Lithuanians fight valiantly against their eternal enemies (the West/Germans), and are helped by their "big brother" (the Russian nation, the Russian hero, or the Red Army), in this case, Prince Danyla.

Klova's temperament played a significant role in the success of his operatic career. He avoided defending himself during meetings of the Artistic Council of the State Academic Opera and Ballet Theatre (SAOBT), instead obediently following the suggestions of censors, the Communist Party authorities, and fellow composers to "improve" his scores. *Pilėnai* appeared during one of the most dramatic periods of Lithuanian history, when hopes for the restoration of independence—once fuelled by the partisan war—had been suppressed, and a new post-war generation, indoctrinated with Soviet ideology and a falsified version of the country's history, was coming of age. Despite the heavy burden of propaganda, *Pilėnai* managed to resonate with the public's patriotic and national feelings.

The context of *Two Swords* was different. By the mid-1960s, a rather optimistic period of modernization had begun, with ideological restrictions relaxing somewhat and artistic narratives and means of expression evolving. However, *Two Swords*, remained "stuck" in the post-war aesthetic, both in its ideological content and its musical language. It also revealed the limitations of the composer's own creative power. Nevertheless, Klova will be remembered as the composer of the most successful Soviet Lithuanian opera.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 08 25

Ivana MEDIĆ

Ludmila Frajt: A Quiet Avant-gardist*

Ludmila Frajt: tylioji avangardistė

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Kneza Mihaila 36/IV, Beograd 11000, Serbia
ivana.medic@music.sanu.ac.rs, dr.ivana.medic@gmail.com

Abstract
In this article, I discuss the life and work of a notable Serbian female composer of Czech origin, Ludmila Frajt (1919–1999). I regard her as *a quiet avant-gardist* and a pioneer of *écriture féminine* in Serbian music. By discussing her personal and professional path and analyzing some of her landmark works, I demonstrate how she distinguished herself in an overwhelmingly male environment, and identify the main factors that contributed to her decades-long neglect, which has only recently been addressed.
Keywords: Ludmila Frajt, Czech musicians in Serbia, post-WWII music, avant-garde, femininity, rediscovery.

Anotacija
Straipsnyje aptariamas čekų kilmės serbų kompozitorės Ludmilos Frajt (1919–1999) gyvenimas ir kūryba. Ją tyrėja laiko *tylia avangardiste* ir *écriture féminine* pradininke Serbijos muzikoje. Aptariant asmeninį ir profesinį kompozitorės kelią ir analizuojant kai kuriuos svarbiausius kūrinius, parodoma, kaip ji išsiskyrė vyriškoje aplinkoje, ir atskleidžiami pagrindiniai veiksniai, lėmę dešimtmečius trukusį jos nuvertinimą, į kurį dėmesys atkreiptas tik visai neseniai.
Reikšminiai žodžiai: Ludmila Frajt, čekų muzikai Serbijoje, muzika po Antrojo pasaulinio karo, avangardas, moteriškumas, atodanga.

Introduction

Within this article I focus on the life and work of a remarkable Serbian composer of Czech origin, Ludmila Frajt (married name: Franović, Czech: Ludmila Frajtová, 1919–1999), whom I regard as an embodiment of *a quiet avant-gardist* and a pioneer of *écriture féminine* in Serbian music. Whereas nowadays, in Serbia, female composers greatly outnumber their male counterparts, it was not always the case. Quite the opposite: until the 1950s, Serbia had only three academically trained female composers (I am excluding from this list several notable amateurs):

- Ljubica Marić, born in 1909, studied composition in Prague with Josef Suk (and conducting with Nicolai Malko); she was a member of the first Serbian generation of avant-garde composers, who became known as "the Prague group";[1]
- Ludmila Frajt, born in 1919, studied composition at the Music Academy in Belgrade with Miloje Milojević (1884–1946) and Josip Slavenski (1896–1955);
- Nadežda Mosusova, born in 1928 (now ninety-six years old!), a descendant of Russian immigrants; she studied composition at the Music Academy in Belgrade with Predrag Milošević (1904–1988), but later worked predominantly as a musicologist.

As we can see, a full decade separated each of these three female pioneers. However, it was not just female composers who were scarce. Serbia is one of several European countries that experienced a very belated development of its cultural and musical life due to unfavorable political circumstances, primarily the centuries-long Ottoman occupation. Since its modern-era (re)birth in the mid-nineteenth century, Serbia has played "catch-up" with the rest of Europe, with varying degrees of success (I. Medić 2021). At the same time, the country has undergone multiple changes in its borders, names, (con)federal organizations, constitutions and dominant ideologies, not to mention numerous wars that inevitably had a detrimental effect on the development of Serbian musical life and its institutions.[2]

Born in Belgrade into a family of Czech immigrants, Ludmila Frajt emerged as one of the most original, but also most underappreciated Serbian avant-gardists of the second half of the twentieth century. In the 1960s and 1970s, she studied and assimilated many compositional techniques of the European musical avant-garde—in particular, aleatory, the idea of "open work," and various multimedia experiments. She was also the first Serbian composer to write several notable electro-acoustic works. But unlike the stereotypical figure of a *loud* avant-gardist—someone

* This study is a result of research conducted at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, and financed by the Ministry of Science, Innovations and Technological Development of the Republic of Serbia (No. 200176).

who rebels against the establishment, writes manifestos, calls for the destruction of the musical institutions of the past, and so on—Ludmila Frajt was a *quiet* avant-gardist, who neither drew attention to herself nor sought publicity. She was a modest and taciturn person, and being a woman in an overwhelmingly male profession contributed to her exclusion and neglect. To her male colleagues, she was an outsider, a harmless anomaly, who did not even merit a page or two in the otherwise comprehensive lexicon *Muzički stvaraoci u Srbiji* [Composers in Serbia] (Peričić et al 1969). Furthermore, she neither occupied a teaching post at the Belgrade Music Academy (from 1973 Faculty of Music of the University of Arts) nor had a prominent position at the Serbian Composers' Association; and she did not push for her works to be published and publicly performed. Thus, her avant-garde drive resulted in works that became her intimate confessions, rather than loud public statements; and, as a consequence, these ambitious and innovative works were all too often overlooked.

Just as her compositional output was marginalized in her lifetime by her colleagues and peers, until relatively recently Ludmila Frajt was also a somewhat obscure figure in Serbian musicology. After many decades of neglect, in recent years, there has been a surge in interest in her life and work, spearheaded by the important research on the entire Frajt family conducted by musicologist Hristina Medić (b. 1943), one of the descendants of the Frajts (and my mother-in-law), who inherited scattered remnants of the once successful family business, including printed sheet music scores, catalogs, manuscripts, various documents, handwritten notes, diaries, correspondence, contracts, and other personal artifacts. Hristina Medić has written extensively about Ludmila's father, uncle, and brother, Jovan (Ján), Vojteh (Vojtěch) and Stevan Frajt, respectively (H. Medić 2014, 2016), edited several collections of popular music arrangements originally printed by Jovan Frajt's publishing house, as well as a CD compilation of Ludmila Frajt's selected works (H. Medić 2015), and she is now working on a landmark monograph about the Frajts, using the family heirloom as her primary sources (H. Medić s.a.). She kindly provided me with some of these precious remnants of a once-thriving family business when I wrote the first two core articles about Ludmila Frajt (I. Medić 2005, 2006). Since then, several other researchers have devoted studies to Ludmila Frajt's film music (Ćirić 2012), her compositional style (I. Medić 2014; Varsaković 2018), her experimentation with sound (Leković 2022), and some of her landmark works such as *Ekloga* (Adžić 2012) and *Nocturne* (Nikolić 2024). Several of these studies were commissioned by Hristina Medić herself and published in the journal *Muzički talas*, which she has edited since 1994. In 2014, a doctoral dissertation was defended at the University of Novi Sad in the field of gender studies, dedicated to the discourse on Serbian female composers, including Ludmila Frajt (Kostadinović 2014). As of 2024, Laura Emmery, an American music theorist who conducted research in Serbia as a Fulbright scholar, is preparing a monograph on Serbian musical avant-garde (Emmery, under review). This will be the first comprehensive English-language study of many Serbian composers who are yet to be discovered in the West; and in this book Ludmila Frajt will be given a place that she has long deserved.

The Frajt family and their place in Serbian music

After the liberation of some parts of present-day Serbia from the centuries-long Ottoman rule in the 1830s, the Czechs were the first music professionals brought into the country and tasked with elevating the musical life of Serbia to a professional artistic level. The Czechs left their mark both in the largest cities of Belgrade and Novi Sad, and in numerous smaller towns of central Serbia and the northern province of Vojvodina. Their activities helped develop an awareness of the need for professionalism and building musical institutions as necessary pillars of musical life and its further development. This was not easy, because, upon the liberation of its southern territories from the Ottoman Empire in the late nineteenth century, the Serbian populace was largely uneducated: more than 80% of the country's inhabitants were illiterate. There were few schools and teachers, and those who wished to obtain a university degree were forced to study abroad, which only a few could afford. Systemic music education was practically nonexistent, and the notion of a systematically and thoughtfully developed cultural policy was only to materialize in the distant future. In contrast to the illiterate majority, there was Serbian intelligentsia, educated abroad—scarce in number, but determined to overcome all obstacles that separated Serbia from the rest of Europe, despite numerous political crises and turmoil, revolutions, wars, and other setbacks.

The Czech family of musicians, the Frajts, who lived and worked in Belgrade since 1903, originated from Plzeň (Pilsen). According to Hristina Medić's unpublished findings (H. Medić s.a.), upon their arrival in Belgrade, the bassoon player Václav Frajt (1848–1918) was the oldest family member. He played bassoon in the orchestra of the Temporary National Theatre in Prague, led by Bedřich Smetana. Václav moved back to Plzeň where he and his wife Magdalena had nine children between 1879 and 1894. Wishing to improve family finances, Václav relocated his family to Sofia, the capital of Bulgaria, where he and his eldest son Ján (1882–1938) found employment at the Imperial Music Chapel. In 1903 they relocated again, to Belgrade, which was already home to a large Czech diaspora. The Frajts were hired by the Orchestra of the National Theatre in Belgrade, led by

composer and conductor Stanislav Binički (1872–1942). Ján Frajt "Serbified" his name to Jovan: this was a common practice among Czechs in Serbia, in particular those who found employment as conductors of church choirs. Many converted to the Serbian Orthodox faith and took Serbian first names, although they retained Czech surnames. Jovan did not work in the church, but still took a new name and even obtained the nickname "Joca" (a diminutive of Jovan); his children had both Serbian and Czech first names. Jovan Frajt soon became the principal violinist of Binički's orchestra. He also worked as an organist, conductor, composer, entrepreneur and, eventually, a successful businessman, owner of the music publishing house Edition Frajt and importer of musical instruments and sheet music scores. When he died in 1938, his son Stevan, also a violinist, took over the family business.

Jovan's daughter and Stevan's sister Ludmila, nicknamed "Lida" was born in Belgrade on 31 December 1919. Stevan and Ludmila Frajt, as well as their cousins Stanislav and Vlastimir Škarka, were members of the first generation who obtained diplomas from the Belgrade Music Academy. Yet, they all studied with Czech teachers. Ludmila began her piano studies in the class of a remarkable pianist and professor Emil Hájek (1886–1974), a student of Antonín Dvořák, who moved to Belgrade in 1928 after accepting the position of a piano teacher and director of the Music School "Stanković". After the Music Academy was founded in 1937, Hájek became one of the first professors and served as a long-standing (and very authoritative) Head of the piano department.

The fact that, as a composer, Ludmila Frajt would be a late bloomer was an outcome of her personal and professional circumstances. According to Hristina Medić's findings, Ludmila experienced a great deal of heartbreak in her youth. She lost her sister Vlasta when she was only thirteen years old, and just a few months after she enrolled to study composition with professor Miloje Milojević, her father Jovan also died. As an ardent young communist, she was captured and tortured by the police of the Kingdom of Yugoslavia. Her student days were interrupted by the outbreak of World War II, and she volunteered to serve as a nurse. She married Milivoje Franović in 1942, however, she contracted tuberculosis and miscarried their child; and later lost her husband when he was killed at the Syrmian Front towards the end of the war. Her professor Miloje Milojević was wounded in the bombing of Belgrade by the Allies in 1944 and subsequently died, so she graduated in the class of a Croatian composer from Međimurje and a former student and collaborator of Béla Bartók and Zoltán Kodály, Josip Slavenski[3] (1896–1955), who had lived in Belgrade since 1924. Josip Slavenski befriended young Ludmila through her father, and as a testimony of their friendship, he served as best man at her wedding to Milivoje Franović. After her husband's tragic death, Ludmila did not marry again and remained childless.

She took a long time to recover from all these tragedies, and although she graduated in composition in 1946, it took her more than twenty years to truly find her calling as a composer. The fact that she began her studies before World War II is important because, after the war, the entire artistic climate changed dramatically. As soon as the war ended and the communists established their government in the newly-reassembled Yugoslavia, all composers were subjected to the doctrine of socialist realism, imported directly from the USSR. Since Yugoslavia had already disassociated itself from the USSR and its satellites by 1948, socialist realism in Serbian music was neither long-lasting nor too oppressive and it gradually evolved into moderated modernism, which dominated Serbian music for the next three decades (I. Medić 2007). In spite of being a member of the Communist Party, after the war Ludmila Frajt did not write socialist realist works that glorified President Tito, the Party, the rebuilding of the country after the war, mass songs, cantatas based on war events, and similar incidental works of dubious artistic quality. Such works were written mainly by (male) composers who eagerly joined the new communist elite and quickly took over all important positions at the Music Academy, the Association of Serbian Composers, the National Theater, the Belgrade Philharmonic Orchestra and other landmark institutions. Although Ludmila Frajt herself participated in the war, she was not pressurized to write such trivial works—mainly because, as a woman in a male-dominated profession, she was generally overlooked by fellow composers, music theorists, aestheticians, music critics, and others who dictated the favored and "permitted" styles after the ideological turnover in the country. Since Ludmila Frajt began her studies in the years before World War II, she was fortunate not to be subjected to a rigid academic canon during her studies, allowing her to retain some of her modernist sensibilities. Her compositional expression, shaped under the influence of her professors Milojević and Slavenski, initially manifested as a peculiar combination of French, impressionistic sound refinement inherited from Miloje Milojević, and folkloric, "pagan" expressionism transmitted by Josip Slavenski. Although she was of Czech extraction, Frajt was keenly interested in the folklore tradition and rituals of the Serbs.

Upon graduation, Ludmila Frajt became Head of the music department of the state-owned film studio Avala Film. She wrote music for thirteen documentary films and one feature film, thus becoming the first female film music composer in Serbia and Yugoslavia. Furthermore, in 1961, she wrote the first textbook on how to write film music, showing great knowledge of all aspects of filmmaking.[4] In 1952, she became Deputy Editor-in-Chief of the music program of Radio Belgrade, and in 1958 she was appointed

Secretary of the Music Commission of Yugoslav Radio and Television, where she worked tirelessly on promoting young composers and performers. Unfortunately, she had to retire early in 1972, aged only fifty-two, due to poor health—aside from tuberculosis, which she had contracted in her youth, she also suffered from hereditary Type 1 diabetes, which only worsened over time. But while her careers as an executive at Yugoslav Radio and Television and a composer of applied music for film, radio and television were thus cut short, her retirement signaled the beginning of her new career, as a freelance avant-garde composer.

The quiet avant-gardist

Whereas Ludmila Frajt's demanding career left little time to devote to composing music that felt truly her own, her early retirement allowed her to pursue her long-suppressed interests. Thus she began to write music more intensively, with each of her new works representing a departure from the previous ones. The interest of some (but not all) Serbian composers in the latest avant-garde tendencies was greatly spearheaded by the founding of the first festival of contemporary music in Serbia, the Music Biennale Zagreb in 1961. For many Serbian composers, who had been culturally isolated during the 1940s and 1950s, the first edition of the festival, an eight-day event lasting from 15 to 24 May 1961, and featuring works by Luigi Dallapiccola, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Paul Hindemith, Herbert Eimert, György Ligeti, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, John Cage, Witold Lutosławski, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, and Mauricio Kagel, with the latter four in attendance, was "the first and most significant exposure to contemporary musical trends" (Emmery 2022: 474).

As I previously observed, following the Zagreb Biennale many Yugoslav composers went through creative crises, struggling to cope with the sudden influx of new styles: some abandoned composition altogether, while others tried to somewhat "modernize" their musical handwriting, to greater or lesser success (Medić 2022). In contrast, Ludmila Frajt was deeply inspired to study and assimilate the latest compositional techniques of the European musical avant-garde—in particular, aleatory, the idea of "open work", micropolyphony, and various multimedia experiments, including electro-acoustic music. Already equipped with knowledge of studio-recording techniques from her extensive experience at the studios of Avala Film, Radio Belgrade, and Yugoslav Radio Television, Frajt further expanded her understanding of the latest avant-garde tendencies by attending summer courses in Darmstadt in the early 1960s and working at the Experimental Studio of Czech Radio. Slobodan Varsaković has argued that Frajt's undisputed avant-garde trait was "the enrichment and extension of the existing musical-sound fund with new sounds that had hitherto not been used as musical material" (Varsaković 2018: 14). Being of Czech extraction, Ludmila Frajt shaped her avant-garde handwriting predominantly on Central European models, such as Hungarian György Ligeti and the Polish composers Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki and other exponents of the so-called "Polish School". On the other hand, she was not particularly interested in serialism or American experimentalism, although she was certainly aware of all these tendencies as the music editor-in-chief at Yugoslav Radio Television, where she was in charge of the international exchange of radio programs, among other things. While such interest in Central European avant-garde was generally characteristic of Serbian composers born in the 1930s, who entered the professional arena in the early 1960s, just as the Biennale was founded, Ludmila Frajt could not establish a generational kinship with them, because she was some fifteen years older; actually, she was the only member of her generation who tried and managed to "keep up" with the young ones.

Ludmila Frajt's most remarkable works from the 1960s and 1970s included:

- 1966–67 *Asteroids*, electro-acoustic music
- 1969 *Farewell Songs* for mixed chorus (lyrics from folk poetry)
- 1970 *Songs of the Night*, cantata for female chorus and chamber orchestra (lyrics: composer's own)
- 1971 *Lullaby* for soprano and children's toys
- 1972 *Silver Sounds* for string quartet and silver spoons
- 1973 *Threnody* for female chorus
- 1975 *Eclogue* for wind quintet, strings and percussion
- 1975 *Nocturne*, electro-acoustic music
- 1979 *Figures in Motion*, electro-acoustic music
- 1981 *Bells* for mixed chorus and tape

The reasons why I argue that Ludmila Frajt was a *quiet*, almost invisible avant-gardist, are twofold. Firstly, since she was not a member of any generational or otherwise connected composers' groups, she began to expand her musical horizons and explore the new sound worlds of the European avant-garde purely out of her personal and professional curiosity. Secondly, she combined her avant-garde pursuits with a well-established interest in folklore rituals and antiquity. Her tendency to employ unusual, quasi-archaic instruments and naturalistic sound effects is also notable; thus, some of her works are scored for unusual, archaic, non-tempered instruments such as folk fifes, silver spoons and children's toys. Parallel to her avant-garde interests, she poured her unfulfilled love for children into her work and devoted a great deal of time to writing children's songs, in spite of the fact that, according to the musical canon and criteria of that time, this particular genre was considered "less worthy" in

the moderate-modernist hierarchy, which favored heroic symphonism and other lofty genres.

In stark contrast to the loudly triumphant works of "official" moderated modernism and the equally loud avant-garde pieces written by her male Yugoslav contemporaries, the most recognizable features of Ludmila Frajt works were chamberness, lyricism, subtlety and refinement, evident both in the choice of genres and performing ensembles, as well as in the compositional process. In addition, her fascination with the female voice (be it a solo voice or a choir) was quite obvious, as well as her inclination to compose "female" vocal genres derived from folklore, such as threnody or lullaby. Whereas many female composers (both in Serbia and abroad), until the last decades of the twentieth century aimed to compose within the framework of the "universal," i.e., male canon, out of fear that their works would be dismissed as "female art" and therefore less valuable, Ludmila Frajt freely and openly expressed her femininity within her works, which makes it possible to argue that she was a pioneer of *écriture féminine* in Serbian music. Due to her tragic personal circumstances, Ludmila Frajt never had the opportunity to sing a lullaby to her child; instead, she wrote the eponymous work, scored for a female voice and children's toys. With this, Frajt anticipated the poetics of many contemporary female artists, who, in their compositions, performances and other artworks, problematize their status in the male-dominated world and openly ask questions related to (re)defining gender identities. Isolated from other compositional groups both by her gender and her professional circumstances and choices, Ludmila Frajt became a unique Serbian avant-gardist precisely because she wrote "quiet" music in a range of "female" genres. Due to her introverted personality and lack of interest in self-promotion, Frajt flew under the radar and did not pose any threat to her male colleagues, which allowed her to freely develop her interests and avoid being reprimanded for straying from the expected path (i.e., from heroic moderated modernism).

I will now briefly analyze several of her works that illustrate her approach to music creation. *Tužbalica* [translated as *Threnody*, or *Lament*, or *Dirge*] was written for a female choir a cappella in 1973—at a time when Frajt intensively studied indigenous folk customs and musical folklore and explored the possibilities of their artistic transposition into a modern musical form. The *Threnody* is an evocation of an ancient folk ritual, mourning the dead, and at the same time, a sublimation of the author's memories of the experience of hearing peasant women mourning and lamenting. The work is scored for thirteen soloist voices (seven sopranos and six altos) and a four-part female choir. The text comprises exclamations, wails and individual sentences taken from Frajt's handwritten records of original folk laments. In order to create a sound as close as possible to the original peasant wailing, Frajt used the melodic embryos of minor and major seconds, characteristic of the oldest layers of folk singing, as the basic thematic material. This motif gradually ascends in all vocal sections into the high registers, and in the vertical, it creates a dense vibrating cluster sound of great expressiveness. The structure of the composition is a large arch: from the quiet, barely audible humming of voices, the plaintive singing of the word "Joooj!" [Ouch!] stands out. Then, words of lamentation slowly pour in. The polyphony becomes increasingly dense and complex until a strong dramatic climax in which only the parlando of female voices and a cry of pain remain, and then the intensity of the tension slowly subsides and sinks into a hum. The dirge, thus, represents the sublimation of a poignant folk rite, wailing for the dead, reinterpreted through musical means. Knowing the details from the composer's biography, the traumas and losses that she endured, it is not unreasonable to presume that, aged fifty-three, emotionally mature, Ludmila Frajt finally allowed herself to confront her grief and mourn the loss of her child, husband, sister, father and mentor, as well as many other family members and comrades who perished during the war.

Another characteristic piece is the *Ekloga* [Eclogue][5] for chamber orchestra, composed of a wind quintet, strings and percussion, dedicated to her professor of composition, Josip Slavenski (I. Medić 2016). The title itself suggests a pastoral character; in terms of form, *Eclogue* is a diptych of a slow song and a fast dance—such pairing was very characteristic of Josip Slavenski's own folklore-inspired works, thus the form of Frajt's work can be heard as homage to Slavenski. The "song" part begins with a melody in alt flute, supported by rustic percussive instruments (*klepetuše*) and a cluster of strings. Other woodwind instruments join in and create a heterophonic interplay united by a common note D, which is exchanged among the instruments. The second part begins with a "hit" of gran cassa; the strings simulate the folklore bowed instruments (*gusle*), whereas the winds continue their dissonant heterophonic interplay. The coda is brief and it reinstates the pastoral atmosphere from the beginning of the piece.

Draško Adžić has thus described Frajt's affinity for folklore:

> The focus of the composer's output is on the interest in certain elements of South Slavic rural folk tradition which establish an organic correlation with contemporary musical tendencies of the twentieth century. The specificity of the composer's relationship towards the archaic material is that she forsook the trend of citing/sampling specific folk songs or motifs and mechanically 'inserting' them into a texturally and harmonically modern context. (Adžić 2012: 10)

Ludmila Frajt thus simulates folk tunes, but does not try to adapt, beautify or develop them; instead, she affirms

them in their pure, bare beauty—even when they contain untempered tones and irregular, amorphous rhythms. While Ludmila Frajt's compositional technique in *Eclogue* might remind one of the "pagan expressionism" of Stravinsky, Bartók or Slavenski, the actual sound is very different. Frajt's compositional handwriting is both rustic and refined, radical and subtle, and thus very different from the robust "pagan" works of her male counterparts. In his detailed analysis of *Eclogue*, Adžić observes that the main thematic material is assigned to the wind quintet, which simulates the ensembles consisting of several folk fifes [*frule*], characteristic of eastern Serbia, while the introduction of gran cassa simulates the folk instrument *goč* (Adžić 2012: 11). Writing about archaic elements in *Eclogue*, Adžić singles out simulations of dissonant old-layer vocal heterophony, lack of functional harmony, fluid rhythm characterized by polymetric and frequently shifting pulse, narrow range of "raw" melodic lines, the use of horn as a "signaling" instrument, etc. (Adžić 2012: 11–12).

Frajt's composition *Uspavanka* [Lullaby] for soprano and children's toys (1971) perfectly embodies her "feminine" compositional handwriting, but also goes beyond standard music act in the direction of *performance*, an art form typical of this stage of the avant-garde (I. Medić 2005: 214). This work is analyzed by Biljana Leković, who observed its

> witty and original sound combination which evokes an everyday situation of putting a baby to sleep and the genre of a lullaby (...). As the very process of falling asleep contains a specific routine followed by a gradual 'calming', this composition is based on a series of situations that lead to a gradual silencing (in a fluctuating tempo that progresses from slow to fast, and then slows down again), whereas the voice is the main carrier of the 'plot' while the toys help create the atmosphere. (...). The change of vocal situations is 'accompanied' by (five) sound toys from the nursery, which are manipulated by the singer, who follows the instructions from the score about the placement, duration and usage of toys. As the composer asserts, these instructions are approximate, and the result depends on the performer's skill and her choice of instruments. (Leković 2022: 41–42)

Yet another original composition is Frajt's string quartet *Srebrni zvuci* [Silver Sounds], written in 1972, for which the quartet members, aside from playing their instruments, also need to produce sounds on silver spoons. Specifically, each player has two differently-sized silver spoons hanging from their music stands, which they strike with metal sticks. This single-movement piece was created using the aleatoric technique; the duration of individual sequences is approximately indicated in seconds and, in some places, is left to the free interpretation of the performer. The first, slow section, begins with a gentle, ringing sound produced by the striking of metal against silver spoons that hang in pairs on the performers' music stands. The four instruments join that silvery sound one after the other, alternately with flickering, barely audible, high flagolets and a thundering chordal sound in the low register. In the faster middle section, the strings play with big interval leaps and expressive tremolos of dissonant chords in the viola and cello. They reach the climax of the composition by hitting the strings with the wooden parts of the bow. The silvery sound of the spoon returns at the beginning of the final, slow section, which differs from the first, with an expressive cello part and a subtle interweaving of voices that gradually drown again and disappear in a quivering silvery sound. As observed by Leković, just like in the *Lullaby*,

> everyday objects, i.e. several spoons, become sources of readymade sounds. Although this sound is not constantly present (...), it can be perceived as a suggestive element that creates the entire sound 'image' of this composition, with the same 'power' as string instruments. (...) Flageolets, tremolo, pizzicato, the wooden part of the bow hitting the strings, or the fingers hitting the body of the instrument, are just some of the extended techniques that carry the potential to 'upgrade' the standard sound. (Leković 2012: 42)

In addition to being the first woman in Serbia to graduate in composition and the first female composer of film music, Ludmila Frajt was also among the first Serbian composers, male or female, to write electroacoustic music, with works such as *Asteroids*, *Nocturne*, and *Figures in Motion*, which can be regarded as major contributions to Serbian contemporary music (Novak 2012; Nikolić 2024). The fact that Frajt was employed by Radio Belgrade and Yugoslav Radio Television enabled her to work in the studio and experiment with the latest technologies of the time. The artistic environment at Radio Belgrade was far more open to experimentation compared to the Music Academy, which was notably more conservative and restrictive. While the Academy was a bastion of moderated modernism and academicism, the Radio served as a laboratory for adventurous composers. Radio Belgrade (and especially its Third Program) "played a crucial role in the modernisation of Serbian art music and the development of critical and theoretical thought about contemporary music during the 1960s and 1970s, both in the narrower (Yugoslav) and wider (European and global) contexts" (Medić 2021: 483). The activities of its music editors contributed to the presentation, promotion, and expansion of the avant-garde music in Serbia during the 1960s and 1970s and included

> a new conception of radio broadcasts and the introduction of innovative, previously unheard types of music; activities of composers employed at Radio Belgrade in the domains of radiophonic art and electronic, concrete, and computer music; works commissioned, performed, and recorded by the Choir and Symphonic Orchestra of Radio Belgrade and other radio

> ensembles; organisation and live broadcast of concerts, public debates, and round tables; affirmation of new tendencies in musicology, historiography, music theory, and music criticism; the impact of the journal *Treći program* [Third Program]; and finally, the foundation of the Electronic Studio, and the education of composers in the use and creative implementation of electronic equipment. (I. Medić 2021: 483–484)

Although Vladan Radovanović (1932–2023), a younger male contemporary of Frajt, "loudly" asserted in many writings that he wrote the first electro-acoustic work in Serbian music in 1966, at the Electronic Studio of the Warszaw Radio—a claim that Ludmila Frajt did not dispute —the truth is that they worked on their pieces simultaneously, and the exact chronology of their completion remains uncertain. This shows Frajt's reluctance to assert herself in the "male" arena, although she had every right to do so. Furthermore, when she set out to write her first electroacoustic piece in 1966, the lack of suitable equipment in Belgrade led her to Plzeň, Czechoslovakia, the city where her family originated. The main reason she chose Plzeň, rather than any of the major European avant-garde centers, was purely pragmatic— she still had extended family there and could stay with them, as Radio Belgrade was not willing to pay for her accommodation! She completed the piece *Asteroids* in the Experimental Studio of Czech Radio in Plzeň. The fact that she did not hold any grudges against her more ambitious younger colleague is confirmed by the fact that she completed her next electro-acoustic work *Nocturne* at the Electronic Studio of Radio Belgrade, founded in 1972 and led by Radovanović himself.

When creating her electro-acoustic pieces, Frajt employed essentially the same compositional means as in her previously analyzed works, including simulations of folklore heterophony, *bordun* (drone), and archaic rituals. In her detailed analysis of the *Nocturne*, Neda Nikolić observes that "the main and real subject in the composition is the bordun in the background, which is omnipresent regardless of the multitude of other layers that will appear over it" (Nikolić 2024: 48). By adding constantly new layers, Frajt creates "the 'whistle of the wind' at night in combination with the simulation of 'rustling', which achieves a kind of dialogue and complicates the textured image, contributing to the creation of mystery in the sound" (Nikolić 2024: 49). This work was described much more "vividly" by a prominent music critic and broadcaster Pavle Stefanović, who heard it performed at the Thirteenth Review of Yugoslav Composers in Opatija in 1976 and wrote a humorous, but affirmative review:

> All of a sudden, on the last night of the Review, Lida Frajt brought her electronically recorded *Nocturne*. She does not write program music, but rather invites me, the listener, to a faraway Asian jungle. On a scorching night, the monkeys, always scared, laugh from the high trees, the terrified birds chirp, the insects buzz around, the beasts roar, and the imaginary night fairies swish their legendary wings. The night of dreams and silence is filled with noise. Suddenly, thanks to dear Lida, here I am in the mystery of the night, in the eternal poetry of our alive human world, which will sometime cease to exist and die out. Suddenly, therefore, there is tenderness and comfort, an authentic human gentleness created using the means of the notoriously 'inhumane' electronic music! (Stefanović 1976: 41).

We can observe several remarkable facets of this brief review: first, the critic addresses the composer by her nickname, even calling her "dear Lida". Even if they were friends, it seems unlikely that he would have addressed a male composer in such an informal manner in a music critique of a festival! Secondly, despite his generally negative assessment of electronic music as "inhumane", Stefanović singled out Frajt's work precisely for its "tenderness" and "humanity"—emphasizing the "feminine" qualities of the piece and, by association, the composer herself.

Conclusion

Twenty-five years after the composer's death, discourse around the music of Ludmila Frajt is more dynamic than it ever was during her lifetime. This is largely thanks to the efforts of Hristina Medić, who has worked diligently to promote Frajt and encourage other musicologists to (re)discover her landmark works. However, it is not just the efforts of musicologists that have contributed to the reaffirmation of Frajt's music. Over time, the works of some "loud" avant-gardists, eager to assert themselves in the competitive Yugoslav musical scene have deservedly faded into obscurity. These works are now heard as mere epigones of the European avant-garde of the 1960s and 1970s, lacking the necessary creative spark. In contrast, the long-neglected works by Frajt have withstood the test of time and emerged as original compositions truly worthy of being heard again.

The reasons for Frajt's general neglect during her lifetime—primarily her gender, but also her generational isolation, unconventional interests in electro-acoustic music and other contemporary technological innovations, her unapologetic engagement with "female" and "infantile" genres and performers, and lack of interest in self-promotion—are precisely the qualities that have endeared her to contemporary researchers. In the turbulent post-World War II decades, rather than writing boastful and doctrinal socialist realist or moderately modernist works, Ludmila Frajt carved out her own unique path by studying both the most advanced avant-garde techniques of the time and the oldest layers of Serbian folklore. Although she was of Czech origin, she was born and raised in Serbia, then a part

of Yugoslavia, which she considered her homeland and sought to discover its autochthonous spiritual being. Thus, a significant portion of Frajt's output, whether scored for traditional or electro-acoustic instruments, was influenced by her interest in folklore music, dance, rituals, and other archaic remnants, distilled through her unique "feminine" sensibility. While she was aware of her "otherness" in the male-dominated profession, she did not live and work in a discursive environment that would have enabled her to theorize, conceptualize, or promote her "femaleness". Thus, her idiosyncratic writing resulted from a combination of her personal circumstances and spontaneous creative impulses, coupled with a genuine avant-garde curiosity and a keen awareness of the latest tendencies of the time.

References

1 For a recent comprehensive study of the Prague group, see Bralović 2023.

2 For a recent, very informative English-language overview of Serbia's turbulent history, see: Djokić 2023.

3 His birth name was Josip Štolcer, but he legally changed it to Slavenski (meaning "Slavic"), to emphasize his pan-Slavistic and pro-Yugoslav convictions.

4 The original typescript of this textbook was discovered by Hristina Medić in Ludmila Frajt's legacy and published for the first time in 2012, in the journal *Muzički talas* (Frajt 2012).

5 According to the *Encyclopaedia Britannica*, the original meaning of the word *eclogue* is a short pastoral poem, usually in dialogue, on the subject of rural life and the society of shepherds, depicting rural life as free from the complexity and corruption of more civilized life. The term originates from late Middle English, via Latin from Greek *eklogē* "selection", from *eklegein* "pick out". The eclogue first appeared in the *Idylls* of the Greek poet Theocritus (*c.* 310–250 BC), generally recognized as the inventor of pastoral poetry. The Roman poet Virgil (70–19 BC) adopted the form for his 10 *Eclogues,* or *Bucolics* (The Editors of Encyclopaedia Britannica: s.a.).

Bibliography

Draško Adžić, "*Ekloga* Ludmile Frajt: kompozicione tehnike, hipotipoza i transpozicija arhajskog" [*Ekloga* by Ludmila Frajt: Compositional Techniques, Hypotyposis and Transposition of the Archaic], *Muzički talas* 18, no. 41 (2012): 10–15.

Miloš Bralović, *Stvaralaštvo kompozitora Praške grupe posle II svetskog rata u kontekstu evropskih modernističkih strujanja* [The Works of the Composers of the Prague Group after World War II in the Context of European Modernist Tendencies], doctoral dissertation, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, 2023, https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/643.

Marija Ćirić, "Ludmila Frajt i filmska muzika" [*Ludmila Frajt* and Film Music], *Muzički talas* 18, no. 41 (2012): 16–25.

Dejan Djokić, *A Concise History of Serbia*, Cambridge Concise Histories (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2023).

Laura Emmery, "Serbian Twentieth- and Twenty-First-Century Musical Avant-Gardes: An Introduction," *Contemporary Music Review* 40, nos. 5–6 (2021): 471–481, https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022884.

Laura Emmery, *Yugoslav Avant-Garde Music, 1945–1991* (under review; forthcoming).

Ludmila Frajt, "Filmska muzika" [*Film Music*], *Muzički talas* 18, no. 41 (2012): 26–44.

Nataša Kostadinović, "Rodna analiza tekstova u pisanim medijima o kompozitorkama Srbije krajem 20. i početkom 21. veka" [Gendered Analysis of Articles in the Written Media on Women Composers of Serbia at the Turn of the 20th and 21st Century], doctoral dissertation, University of Novi Sad, Association of Centres for Interdisciplinary and Multidisciplinary Studies and Research – ACIMSI, 2014, http://www.zenskestudije.org.rs/pdf/doktorske/natasa_kostadinovic_doktorska_teza.pdf.

Biljana Leković, "Zvuk kao sredstvo stvaranja i istraživanja u drugoj polovini 20. veka" [Sound as a Means of Creation and Research in the Second Half of the 20th Century], *Muzički talas* 28, no. 51 (2022): 30–44.

Hristina Medić, "Jovan i Vojteh Frajt u Velikom ratu" [Jovan and Vojteh Frajt in the Great War], *Muzički talas* 20, no. 43 (2014): 10–26.

Hristina Medić, *Kompozitori u više lica* [Composers in Multiple Persons], vol. 2–3: Ludmila Frajt, sleeve notes to a CD edition (Belgrade: Clio, 2015).

Hristina Medić, "Vojteh Frajt - autentični predstavnik češke violinističke škole" [Vojteh Frajt – An Authentic Representative of the Czech Violinist School], *Muzički talas* 22, no. 45 (2016): 19–46.

Hristina Medić, *Porodica Frajt* [The Frajt Family], unpublished manuscript.

Ivana Medić, "Ludmila Frajt – 'Druga' srpska kompozitorka" [Ludmila Frajt – 'The Other' Serbian Female Composer], *Sveske* 77 (2005): 208–214.

Ivana Medić, "Posvete Josipu Slavenskom" [Dedications to Josip Slavenski], in *Josip Slavenski i njegovo doba* [Josip Slavenski and His Era], ed. Mirjana Živković (Belgrade: SOKOJ-MIC, Faculty of Music and the Institute of Musicology SASA, 2006), 121–129.

Ivana Medić, "The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology," *Muzikologija-Musicology* 7 (2007): 279–294, https://doi.org/10.2298/MUZ0707279M.

Ivana Medić, "(latest version) 'Ludmila Frajt,'" *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49462 (accessed December 10, 2024).

Ivana Medić, "Playing Catch-Up: Serbian Art Music against the Odds," in *Shostakovich-Syndrome. The Burdened Memories of Central European Societies in the 20th Century*, ed. Ákos Windhager (Budapest: Hungarian Academy of Arts – Research Institute of Art Theory and Methodology, 2021), 43–52.

Ivana Medić, "The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s," *Contemporary Music Review* 40, nos. 5–6 (2022): 482–511, https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022885.

Neda Nikolić, "Exploring Sound Through the Synthesizer in Ludmila Frajt's *Nocturne*," *New Sound* 63 (2024): 44–56, https://doi.org/10.5937/newso2463044N.

Jelena Novak, "Žene i muzika u Srbiji. Slušanje drugim ušima" [Women and Music in Serbia. Hearing with Different Ears],

Vreme, 7 March 2012, https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1039562.

Pavle Stefanović, "Jugoslovenska muzička tribina" [The Yugoslav Music Review], *Treći program* 7, no. 28 (Winter 1976): 40–45.

The Editors of *Encyclopaedia Britannica*, "Eclogue," https://www.britannica.com/art/eclogue (accessed December 10, 2024).

Slobodan Varsaković, "Obredno i nokturalno u muzici Ludmile Frajt" [Ritual and Nocturnal Elements in Ludmila Frajt's Music], *Muzički talas* 24, no. 47 (2018): 12–39.

Santrauka

Šio straipsnio centre – čekų kilmės kompozitorės Ludmilos Frajt (ištekėjusi Franović; ček. Ludmila Frajtová, 1919–1999), kurią laikau *ramios avangardistės* įsikūnijimu ir *écriture féminine* pradininke Serbijos muzikoje, gyvenimas ir kūryba. Gimusi garsioje čekų muzikų šeimoje, Frajt buvo tik antroji akademinį išsilavinimą įgijusi kompozitorė Serbijoje (ir pirmoji, baigusi studijas Serbijoje, o ne užsienyje). Jos kompozicinė raiška, susiformavusi veikiant profesoriams Miloje Milojevićiui (1884–1946) ir Josipui Slavenskiui (1896–1955), iš pradžių derino prancūzišką impresionistinį garso rafinuotumą, perimtą iš Milojevićiaus, ir folklorinį, „pagonišką" ekspresionizmą, būdingą Slavenskiui. Nors buvo čekų kilmės, Frajt labai domėjosi serbų folkloro tradicijomis ir ritualais. Tai, kad buvo moteris, dirbanti vyriškoje profesijoje, ir nesiekė viešumo ar viešo pripažinimo, lėmė, kad jos darbai dažnai buvo nepakankamai vertinami, net ignoruojami. Kolegoms vyrams ji buvo pašalietė, net nenusipelnanti vieno ar dviejų puslapių išsamiame leksikone „Kompozitoriai Serbijoje" (Peričić et al., *Muzički stvaraoci u Srbiji*, 1969). Po ilgų dešimtmečių ignoravimo pastaraisiais metais susidomėjimas jos gyvenimu ir kūryba išaugo, o tam įtakos turėjo muzikologės Hristinos Medić (g. 1943 m.) atlikti svarbūs visos Frajt šeimos tyrimai.

Kaip kompozitorė, Frajt kūryboje atsiskleidė vėlai dėl daugybės traumuojančių asmeninio gyvenimo įvykių, įtemptos karjeros kino studijoje, vėliau – Jugoslavijos radijuje ir televizijoje, taip pat dėl sveikatos problemų, privertusių ją anksti išeiti į pensiją. Visiškai atsiduoti komponavimui ji galėjo tik būdama penkiasdešimties, tačiau net ir sulaukusi vidutinio amžiaus, išsaugojo jaunatvišką smalsumą. Studijavo ir įsisavino naujausias Europos muzikinio avangardo kompozicines technikas: aleatoriką, „atviro kūrinio" idėją, mikropolifoniją, įvairius multimedijos eksperimentus, įskaitant elektroakustinę muziką. Jau turėdama studijinio įrašymo technikos žinių, nes daug patirties įgijo „Avala Film", Belgrado radijo ir Jugoslavijos radijo televizijos studijose, Frajt papildomai susipažino su naujausiomis avangardo tendencijomis dalyvaudama vasaros kursuose Darmštate ir dirbdama Čekijos radijo eksperimentinėje studijoje. Įspūdingi septintojo ir aštuntojo dešimtmečių Frajt darbai: *Asteroidai*, elektroakustinė muzika; *Atsisveikinimo dainos* mišriam chorui liaudies poezijos tekstais; *Nakties dainos*, kantata moterų chorui ir kameriniam orkestrui kompozitorės tekstais; *Lopšinė* sopranui ir vaikų žaislams; *Sidabriniai garsai* styginių kvartetui ir sidabriniams šaukšteliams; *Trenodija* moterų chorui; *Eclogue* pučiamųjų kvintetui, styginiams ir mušamiesiems; *Noktiurnas*, elektroakustinė muzika; *Figūros judesyje*, elektroakustinė muzika; *Varpai,* mišriam chorui ir magnetofono juostai.

Ryškus kontrastas patetiškiems „oficialaus" nuosaikaus modernizmo kūriniams ir ne mažiau garsiai skambantiems avangardiniams kūriniams, kuriuos rašė jos bendraamžiai vyrai jugoslavai, buvo labiausiai atpažįstami Frajt *tyliojo avangardo* bruožai, tokie kaip kameriškumas, lyrizmas, subtilumas ir rafinuotumas, pasireiškiantis tiek pasirenkant žanrus ir atlikėjų ansamblius, tiek komponavimo procese. Be to, gana akivaizdus buvo jos susižavėjimas moterišku balsu (nesvarbu, ar tai būtų solinis balsas, ar choras), taip pat polinkis kurti „moteriškus" vokalinius žanrus, kilusius iš folkloro, pavyzdžiui, rauda ar lopšinė. Iki XX a. paskutinių dešimtmečių daugelis kompozitorių moterų (ir Serbijoje, ir užsienyje) stengėsi kurti pagal „universalųjį", t. y. vyriškąjį, kanoną, bijodamos, kad jų kūriniai bus atmesti kaip „moteriškas menas" ir todėl laikomi ne tokiais vertingais, o Frajt savo darbais laisvai ir atvirai reiškė moteriškumą, todėl galima teigti, kad ji buvo *écriture féminine* pradininkė Serbijos muzikoje. Priežastys, lėmusios visuotinį Frajt ignoravimą jai esant gyvai, – pirmiausia jos lytis, taip pat santūri vieša asmenybė, kartų izoliacija, netradicinis domėjimasis elektroakustine muzika ir kitomis šiuolaikinėmis technologinėmis naujovėmis, nesigėdijimas imtis „moteriškų" žanrų ir rinktis moteris atlikėjas, nesidomėjimas savireklama – yra būtent tos savybės, dėl kurių ji patraukia šiuolaikinius tyrėjus.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 10 27

Miloš BRALOVIĆ

The Avant-Garde Inspired by the Universe: Josip Slavenski's Cycle *Misterij* (*Mystery*) – Concept, Plot and Realized Parts*

Visatos įkvėptas avangardas. Josipo Slavenskio ciklo „Paslaptis" koncepcija, siužetas ir įgyvendinimas

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Kneza Mihaila 36, 11000 Belgrade, Serbia
milos.bralovic@music.sanu.ac.rs

Abstract
Josip Slavenski (1896–1955), a composer born in Čakovec and later based in Belgrade, was a man of remarkable imagination. His lifelong interest in music and sound, as well as astronomy and fundamental sciences, inspired him in his early twenties (1918–1919) to conceive a large-scale cycle that he named *Misterij* (*Mystery*). This ambitious piece for soloists, choir and orchestra, with ballet, was envisioned to depict a grand cosmic force creating Chaos, followed by the emergence of stars, planets, the solar system, the Earth, life on Earth, and the spiritual evolution of humanity. The cycle, however, remained unfinished. In this article I present Slavenski's surviving sketches of the *Misterij* and draw connections between these and several completed works that correspond to the synopsis outlined in the sketches.
Keywords: Josip Slavenski, *Misterij* (*Mystery*), sketches, manuscript legacy, *Chaos* for full orchestra, *Symphony of the Orient*, *Voda zvira* (*Water Springs*), *Music 36*, *Music in Natural-Tone System*, *Music 38*.

Anotacija
Josipas Slavenskis (1896–1955), kompozitorius, gimęs Čakovecoje, o vėliau gyvenęs Belgrade, pasižymėjo nepaprasta vaizduote. Visą gyvenimą domėjęsis muzika ir garsu, taip pat astronomija ir fundamentaliaisiais mokslais, dvidešimties metų (1918–1919 m.) jis sumanė didelės apimties ciklą *Misterij* (*Paslaptis*). Šiame ambicingame kūrinyje solistams, chorui ir orkestrui su baletu turėjo būti vaizduojama didžioji kosminė jėga, sukurianti Chaosą, po kurio atsiranda žvaigždės, planetos, Saulės sistema, Žemė, gyvybė Žemėje ir dvasinė žmonijos evoliucija. Tačiau ciklas taip ir liko nebaigtas. Straipsnyje pristatomi išlikę Slavenskio *Misterij* eskizai ir nubrėžiamos jų ir kelių užbaigtų kūrinių, atitinkančių eskizuose pateiktą siužetą, sąsajos.
Reikšminiai žodžiai: Josip Slavenski, *Paslaptis*, eskizai, rankraštinis paveldas, *Chaosas* simfoniniam orkestrui, *Oriento simfonija*, *Voda zvira* (*Pavasario vandenys*), *Music 36*, *Music in Natural-Tone System*, *Music 38*.

Introduction: how a baker apprentice Josip Štolcer became a world-renowned composer Josip Slavenski[1]

This story begins with Josip Štolcer, later Slavenski (1896–1955)—a curious boy from Čakovec, Međimurje (now part of northern Croatia, but then within the Austro-Hungarian Empire). It was here, he started to discover the vast world around him. His father, Josip Štolcer senior, a skilled baker and amateur musician—specifically a zither player—stimulated his son's interest in music. He introduced young Josip to Beethoven's piano sonatas, through which he learned the basics of musical literacy, harmony, and form. His mother, Julija Novak, was often described as a living archive of Međimurje folksongs; many of which she passed down to her children—Josip and his four sisters. Listening to the church organ and bells, Josip became interested in sound as an acoustic phenomenon.

Upon graduating in 1910, Slavenski moved to the nearby town of Varaždin, where he worked in a bakery and prepared for an exam to become a skilled baker. While in Varaždin, two men noticed him and gave him his first serious music lessons. One of them was Ante Stöhr, a local music teacher, who taught Josip music theory; the other was Dragutin Simon, a local judge and skilled pianist, who gave him piano lessons. Simon also played numerous

* This paper was financed by the Ministry of Science, Technological Development, and Inovations of the Republic of Serbia (grant No. 200176); project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in the Contemporary Society* (AP-PMES, No. 7750287), funded by the Science Fund of the Republic of Serbia.
I would like to thank Ivana Medić PhD, for proofreading this article, and help with the translation of Josip Slavenski's notes.

canonical piano pieces for Slavenski, enriching his listening experience. Upon passing the exam for a skilled baker in 1913, his teachers sought to help him enrol in prestigious schools. The first was the Hrvatski Glazbeni Zavod (today the Croatian Music Institute) in Zagreb, where he was not accepted, and he could not obtain a scholarship because he was not born in Varaždin. The second school, which did accept him, was the Music Academy in Budapest, where he studied with Zoltán Kodály (1882–1967) and Victor von Herzfeld (1856–1919), and where he met Béla Bartók (1881–1945). Although Bartók was not his teacher, Slavenski collaborated with him on folksong transcription, a skill he mastered there.

Slavenski's studies in Budapest came to an abrupt end in 1916 when he was recruited into the Austro-Hungarian army. He served as an infirmary in an eye hospital in Ploiești, Romania where gained extensive knowledge about eye diseases and optical instruments. Being interested in astronomy, his knowledge of optical instruments later led him to construct his own telescope. By the end of 1918, he had a significant number of finished pieces, including the piano suite *From the Balkans* (1917), Nocturno for orchestra (1916/1920), *Fugue in the Form of the Symphonic Poem* (1917).

After World War I ended, Slavenski returned to his hometown, Čakovec, where he worked in the family's bakery. He was given the opportunity to finish his studies in Budapest but declined (Slavenski M., 2006: 50). In late 1920, Slavenski obtained a scholarship for studies at the Prague State Conservatory, where he graduated in 1923 from the class of Vítězslav Novák (1870–1949) with one of his most famous works, String Quartet No. 1. This piece was performed within the festival of La Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC / ISCM) in 1924, then held in Donaueschingen. Slavenski's success at the festival resulted in a contract with the Schott publishing house, signed in 1926. While studying in Prague, he began signing his name as Josip Štolcer-Slavenski. He added the name "Slavenski", meaning "The Slavic One" or "Of the Slavs" because he did not want to be mistaken for a German—although his family, the Štolcers, were of Slovenian origin (cf. Slavenski M. 2006: 57).

Upon returning from Prague, Slavenski briefly worked in Zagreb before permanently settling in Belgrade in 1924, where he lived until his death in 1955, aside from a short stay in Paris, where he moved after obtaining a scholarship during the school year 1925/1926. He studied at Schola Cantorum in the class of Vincent d'Indy (1851–1931).[2] In Belgrade, Slavenski worked as a music theory teacher at the Music School (now Mokranjac Music School) and as a music teacher in the Second Men's Gymnasium. In 1932, he adopted the alias Slavenski as his official surname. After the Music Academy in Belgrade opened in 1937, he joined as a music theory teacher in the Secondary Music School attached to the Academy. Following World War II, in 1945, he became a composition teacher at the Academy. In Belgrade, Slavenski wrote some of his most significant pieces: a suite for orchestra *Balkanophonia* (1927), Violin Concerto (1927), String Quartet No. 2 (1928), String Trio (1930), *Chaos* for full orchestra (1932), *Symphony of the Orient* (1934), *Music for Orchestra* (1936), String Quartet No. 3 (1930/36/38), *Music in the Natural-Tone System* (1937), *Music for Chamber Orchestra* (1938), suite for orchestra *Balkan Dances* (1938/40), *My Mother's Songs* for alto and string quartet (1940), *Symphonic Epic* (1945), *Octet 1950* (1950), *Rusyn Folk Dances*, a suite for chamber ensemble (1954).

Despite becoming a world-renowned composer after his success in Donaueschingen, and particularly after *Balkanofonia* was performed all over the world, Slavenski occupied a somewhat isolated position in Yugoslavia. As Eva Sedak stated, Slavenski's works "... followed and announced the laws which were not understood by the majority of his spiritual '*milieu*'" (Sedak 1984: 16). Slavenski's main supporter was his wife, Milana Slavenski (neé Ilić, 1899–1980), a Kruševac-born intellectual, with a diploma in English language and literature from Columbia University, New York (USA), and a specialization in the same field from the University of Cambridge (UK).

The development of Serbian art music in the first half of the twentieth century, considering all the sociopolitical changes, was rather slow, and dominated by national romanticism. Following centuries of Ottoman rule in the Balkans, the autonomous Principality of Serbia gained full independence in 1878 and was subsequently proclaimed a kingdom in 1882. After the two Balkan wars (1912 and 1913), the territory of the Kingdom of Serbia was significantly enlarged. At the very beginning of World War I, the Niš Declaration was signed in 1914, equating Serbia's liberation with the "liberation of Croatian and Slovenian brothers," and the creation of Yugoslavia. After the war, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was established in 1918 and in 1929 it was renamed the Kingdom of Yugoslavia, up until its occupation by the Third Reich in 1941. In that same year, alongside the occupied zones, the Independent State of Croatia (a Nazi puppet state) was formed. In 1943, Federal Democratic Yugoslavia was proclaimed, with its first assembly convening on March 7, 1945. The last major sociopolitical change of that period was the formation of Federal Peoples' Republic of Yugoslavia on November 29, 1945. The turbulent history of the first half of the twentieth century left its mark on culture, arts, and music. The nineteenth century was characterized by emancipation tendencies, mainly through the works of Josif Šlezinger (1794–1870) and Kornelije Stanković (1831–1865). Later, the number of schooled musicians augmented, culminating in the late

romantic works of Josif Marinković (1851–1931) and, most importantly, Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The interwar period was dominated by Mokranjac's students, whose musical language was late romantic: Petar Konjović (1883–1970), Miloje Milojević (1884–1946), and Stevan Hristić (1885–1958), however, to some extent they accepted certain impressionist and/or expressionist features. Slavenski became a part of Belgrade's musical life, as mentioned, in 1924. In the words of Ivana Medić, "[a]s an artist, Slavenski was developing at a much faster pace than the culture in which he lived and worked; he had no predecessors in Yugoslav music, and very few of his students can be regarded as his successors" (Medić I. 2021: 47). The reception of Slavenski's works could have been different, but "[w]hile [post-World War II] Yugoslavia did not belong to the Eastern bloc, it was still a peripheral communist country, thus its artists inevitably suffered from ideological prejudices during the decades of Cold War." (Ibid.: 52). The same could be said for the first half of the century, although the ideological circumstances were different. Among Slavenski's students, members of the so-called "Prague group" (namely Milan Ristić [1908–1982], and Ljubica Marić [1909–2003]) embraced the avant-garde tendencies of the interwar period (atonal music, quarter- and sixth-tone music, etc.) alongside more conservative composers like Stanojlo Rajičić (1910–2000), who were also negatively received upon returning to Belgrade after their studies in Prague in the 1930s. The development of Serbian music was interrupted by World War II, and the post-war years were dominated by socialist realism. In the 1950s, many of Slavenski's students consolidated their positions within the establishment. A similar trajectory can be observed in Slavenski's own career, particularly when considering the aforementioned works composed in the period 1945–1955.

Slavenski's supporters included composer and music critic Petar Bingulac (1897–1990), as well as Pavle Stefanović (1901–1985), music, literary, and theatre critic, very fond of Slavenski's works. After Slavenski's death, the main promoter of Slavenski's works was Milana Slavenski, alongside Bingulac and Stefanović and many other important Belgrade-based musicians.

Misterij—the concept

Josip Slavenski conceived the concept of *Misterij (Mystery)* as early as 1918–1919, as a "simfonička opera" (symphonic opera) in two acts (cf. Sedak 1984: 237–238, fn. 21).[3] The first act was dedicated to the cosmological aspect of the world—the creation of the universe, stars and galaxies, solar system (planets and their satellites); the second part was dedicated to the development of life on Earth, up to the evolution of man, ending with, as he called it, the "spiritual evolution" of the human species, which starts with the first prehistoric communities and finds its peak in the communist, classless society (cf. ibid). As musicologist Eva Sedak states, Slavenski's concept of *Misterij* was developed into a macrocycle consisting of four large pieces: *Religiophonia*, *Pra-symphony* (Prehistoric Symphony, apparently lost), *Cosmogony* and *Chaos* (ibid: 237). Most of this cycle remained unfinished, except the seven-minute piece *Chaos* for full orchestra (1932), as an introduction to *Heliophonia*, and *Religiophonia*, later dubbed *Symphony of the Orient* (1934). Nevertheless, in this article, I will examine Slavenski's sketches for the cycle *Misterij* and present all the pieces that were written according to the sketches and likely imagined as parts of *Misterij*. However, aside from *Chaos* and *Symphony of the Orient*, musicologists have hitherto not considered them as parts of *Misterij*.[4] These works are *Music 36* for orchestra (1936), *Muzika u prirodnom tonskom sistemu* (*Music in the Natural-Tone System*, 1937), *Music 38*, also titled *Music for Chamber Orchestra* (1938), as well as Slavenski's choral miniature based on a folksong from Međimurje, *Voda zvira* (*Water Springs*, 1916).

* * *

The connections between music (music theory) and astronomy are not new. Beginning with Pythagoras, the relationship between music theory, acoustics, mathematics, and astronomy was understood through numerical principles. Further on, the concept of the *harmony of the spheres* emerged, persisting through the Middle Ages and the Modern Era. In the sixteenth century, Johannes Kepler, who discovered the laws of planetary motion, searched for the "harmony of the world," proposing that the planets and their distances conformed to musical intervals. In more recent times, Alexander Scriabin tried to connect these disciplines, but from a more philosophical perspective (cf. Peričić 1984: 5–6).

At first glance, Slavenski's *Misterij* might seem connected to Scriabin's *Mysterium*; yet, despite their similar names, the two concepts have little in common. Scriabin's *Mysterium* is based on theosophy, Russian Silver Age literature and religious mysticism. Slavenski's concept, although intuitively conceived, was inspired by the scientific progress during the first half of the twentieth century, which Slavenski himself tied with sound. The cycle *Misterij* was first imagined as a "symphonic opera" in two acts. Its plot was supposed to cover all the major events, starting from the beginning of the universe, the formation of the stars, the solar system, the formation of the Earth, the beginning of life on Earth, animals and plants, the human species, and ending in human spiritual growth. Slavenski wanted to establish a new scientific discipline that he named *astroacoustics* (or *astro-acoustics*), which was to be his own representation of natural phenomena and their connection with sound. After

consulting quantum physicist Nataša Vukašinović, a research assistant at the Institute for Nuclear Sciences Vinča, it is evident that Slavenski's conception of astroacoustics is not scientifically grounded. This conclusion was reached based on Slavenski's scarce notes and the insufficient scientific data they contain. Consequently, the reconstruction of these notes, as presented in this article, remains at the level of researching Slavenski's autopoietic discourse.[5]

In his notes, Slavenski defined astroacoustics as follows:

> Astroacoustic (Acoustics – Cosmogony). Astronomy is the most magnificent science, and music is the most magnificent art! Music is the sound manifestation of cosmic trembling in the same way the solar specter is an optical, and electricity physical manifestation. Everything is music! Life of living organisms, atoms, stars, and the universe is an eternal waveform movement between extremely small microcosmos and extremely large macrocosmos, that is of quadrillion (10^{24}) oscillations per second to quadrillion (10^{24}) seconds of age (solid matter). Expressed in music. (Slavenski, undated notes: s. p.)

Within Josip Slavenski's manuscript legacy, there is one notebook containing sketches for *Misterij*. The undated manuscript, possibly created during the 1930s, contains one of the conceptions of *Misterij*, alongside two proposed by Eva Sedak. In this manuscript, the cycle is titled *Козмофонија / Kozmophonia* with two large parts, *Хелиофонија* (*Heliophony*—Poem of the Sun) and *Виталофонија* (*Vitalophonia*—Poem of the Vitality).

On the back of the title page, Slavenski noted:

> In the endless cosmos, the eternal rhythm radiates, lives, creates and changes with its power the celestial bodies, whose rhythm in turn influences and creates the elements, micron [?] plants and animals. In this way, our solar system also experienced stronger and smaller waves of those rhythmic shocks and then one [illegible word] planet disintegrated into smaller asteroids. The repercussion of that blow destroyed Atlantis on our Earth, or humanity, and that's how the destruction of the world started. Our spirit alone survived that catastrophe, it rejoices in the life of the endless universe, it admires [illegible word], and the solar systems, full of elemental life, [illegible word] plants and animals with man together, whether he can feel, hear, see and understands the eternal dance of rhythm and harmony of the universe. (Slavenski, A sketch for *Cosmogonia* [*Misterij*] s. a.: s. p.)

The next page contains a somewhat more elaborate title: "Heliophonia, that is: The influence of the Sun on organic and non-organic life and their reaction (I. Heliophonia; II. Vitalophonia)", ending with a brief description: "A vision which tortured me since childhood, [and] fixed me to the scene, and orchestra (so the others have an idea about it)", (ibid.).

The synopsis of *Heliophonia*, here with the subtitle "The Universe," consists of fourteen parts:

1) Chaos
2) Awakening of Chaos
3) Consciousness of Chaos
4) Incarnation of Chaos (Protuberances)
5) Fight of Chaos
6) Victory of Chaos (Solar System)
7) Our Sun
8) Birth of Planets
9) Our Earth (Swinging and Dancing of the Planets)
10) Water Springs
11) Plants Are Growing
12) Animals Come to Life
13) Human Is Transforming
14) Ecstasy of Life – Apotheosis of Life (Brotherhood of Humans and Animals) (ibid.).

The *Heliophonia*, the first part of *Cosmogony* (that is, *Misterij*), should have covered the important events starting with the beginnings of the universe, to the development of the human species. The second part, *Vitalophonia*, with the subtitle "The Joy of Life," deals with human history in 7 parts:

1) Cult of the Universe—stars, sun (birth of the sun), moon, meteors
2) Cult of the Search for the Prehistoric Force and Spirit
   a) in fetishes
   b) in animals—the Egyptians (searching for the Spirit in Animals)
   c) in humans—the Greeks
   d) in gods—Buddhists, Christians, Islam
3) In Life
4) Man's Fury (the machines destroy the world)
5) Death of Life
6) Chaos
7) Reincarnation (ibid.).

Although one might draw a parallel to Scriabin's *Mysterium*, with the death of humanity through the exploitation of technology and machines, ending with a reincarnation process, in Slavenski's notes, there is no elaboration on this ending of the cycle. If *Religiophonia*, or *Symphony of the Orient*, represents the end of the cycle, an unanswered question arises: did Slavenski decide to remove the parts on the destruction of the world, the rebirth of Chaos, and final reincarnation? Instead, did he choose to end the cycle by finding the "Prehistoric Force and Spirit" in "Life," a theme found in the last movement of *Symphony of the Orient?*

On the following pages, Slavenski attempted to create a brief synopsis for each part of the cycle, but his set of notes remains unfinished. Descriptions are as follows:

1) Chaos

The very deep tones gradually come to life with completely incomprehensible movements and move away from the reality of that chaos, getting louder and louder, like some terrifying rumbling.

9) Our Land

Rocking and dancing of the mountains (hills), the dance of differently colored crystals → (*Water Springs*????)

The mystical buzzing of ethereal tones (and for the Sun) crystals change color and sound.

11) Plants grow (the Sun: green)

Crystals morph into various plants and trees (ibid.)

In another notebook, Slavenski defined the laws of astroacoustics regarding the chemical elements and their composition:

Josip Slavenski: Astroacoustics
notes
1) Positive numbers in mathematics go from zero (0) to the right +1 +2 +3 +4 +5... etc., hence the same as the upper harmonic tones (sous-partiels = Aliquot—tones)
2) Negative numbers go to the left of zero ...-5 -4 -3 -2 -1 0 etc., hence the same as the lower harmonics (sub-aliquots)
3) a hand-drawn demonstration with one tone (see Figure 1)
4) likewise, a hand-drawn demonstration of Hydrogen and its isotopes (see Figure 2)
5) Neutron (n) is a tone without harmonics (see Figure 3)
6) A simple nucleus of Hydrogen's (Hydrogenium) atom is an octave circling the prime tone, signifying lower and upper harmonics (see Figure 4)
7) Denton. The chemical nucleus of heavy Hydrogen (Denton) double octave circling + 2 aliquots (see Figure 5)
8) Tritium. The third (short-lived) unstable isotope of hydrogen, which is already transiting to Helium 3, i.e., the initial isotope appears from the first neutron (see Figure 6)
9) Helium as the initial isotope (He^3) strengthens the interval of the twelfth (+3 aliquots) (see Figure 7)
10) Helium as a stable element (He^4) with a secured double proton 3+4 aliquots (see Figure 8)
11) The final hitherto known isotope of helium (He^5) discretely appears next to +3 +4 + 5 (see Figure 9)
12) If Hydrogen isotopes have a similar function as the octave registers in the organ, ie. strengthening the fundamental tone of the first row with octaves, similar to the organ, the basic register of 8' (Principal 8') (H) is strengthened to the octave 4' (D), i.e., H_2 (Slavenski, Notes on Astroacoustics s. a.: s. p.)

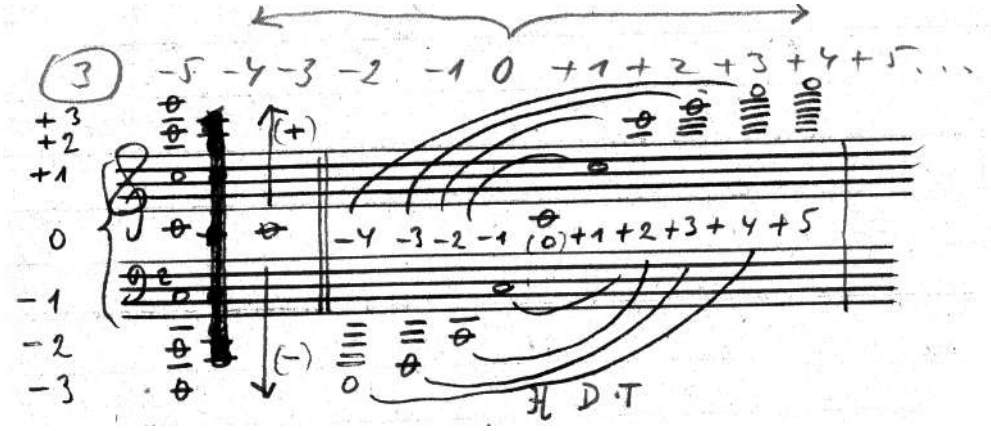


Figure 1. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.[6]

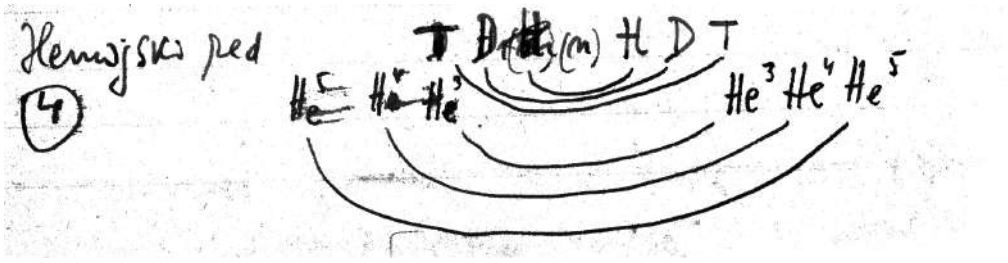


Figure 2. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

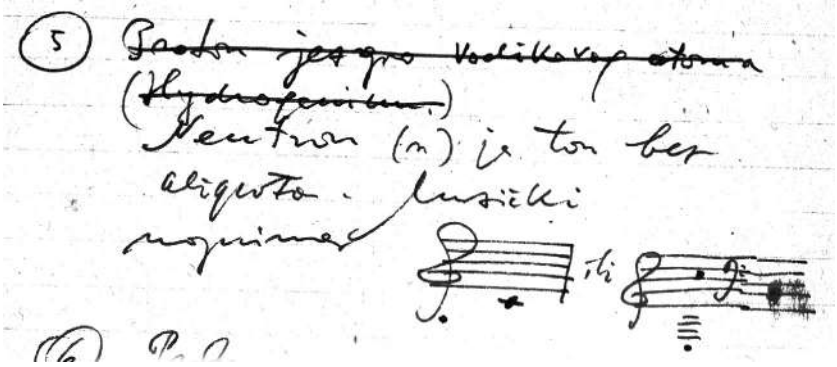


Figure 3. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

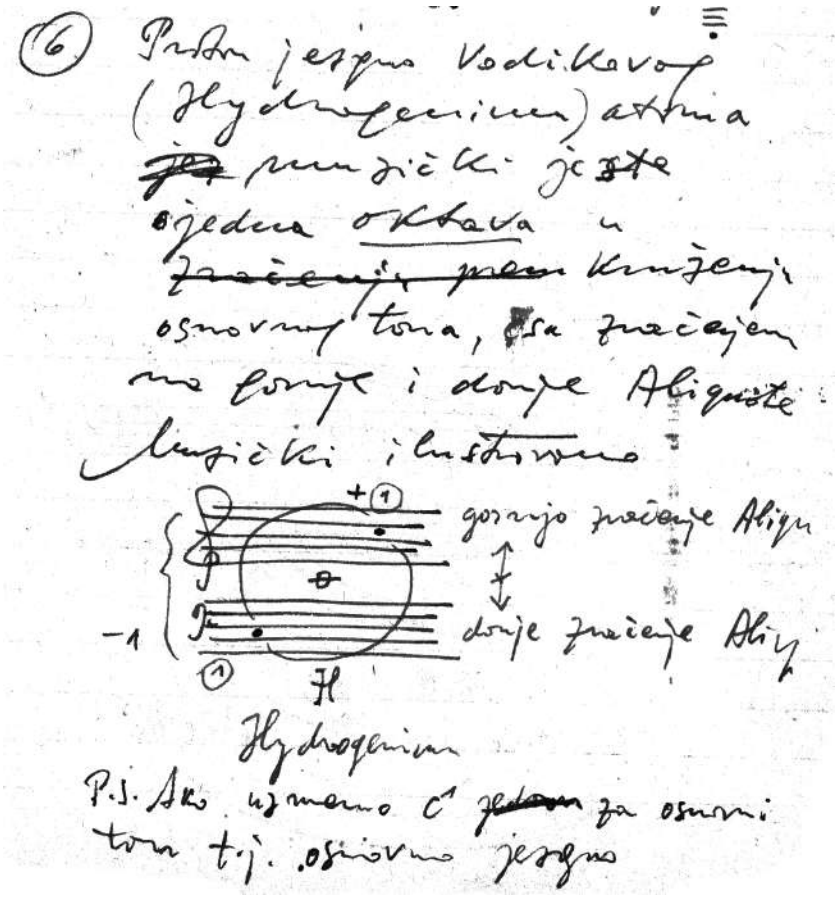


Figure 4. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

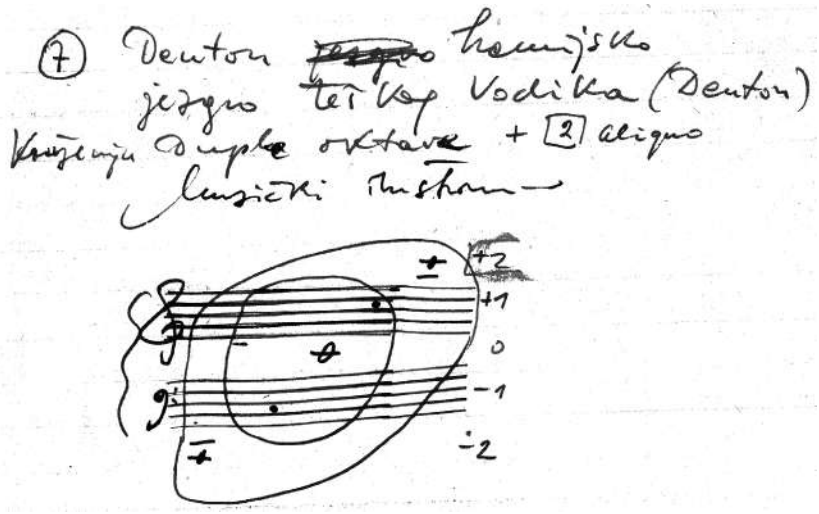


Figure 5. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

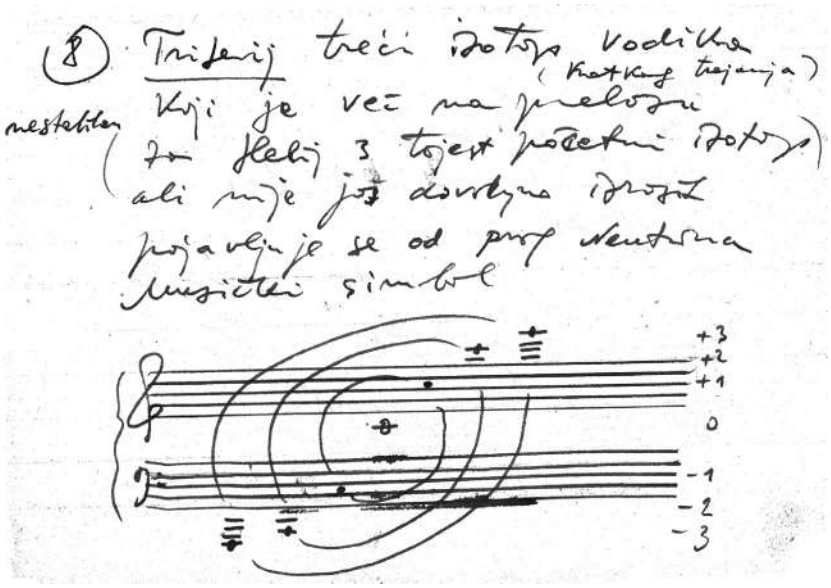


Figure 6. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

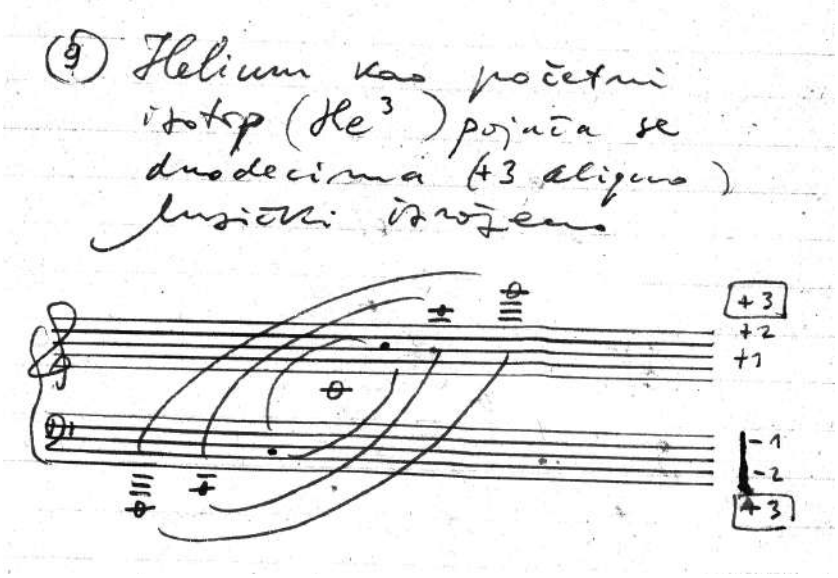


Figure 7. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

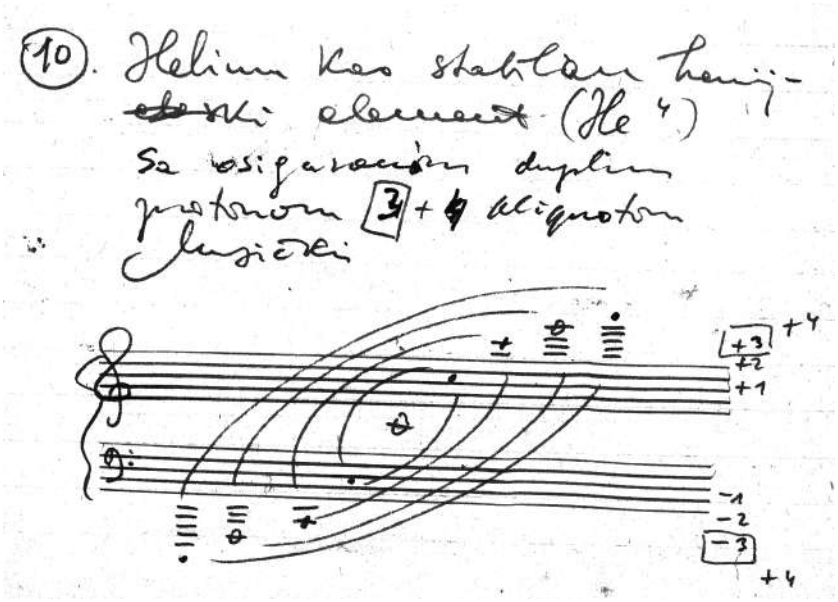


Figure 8. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

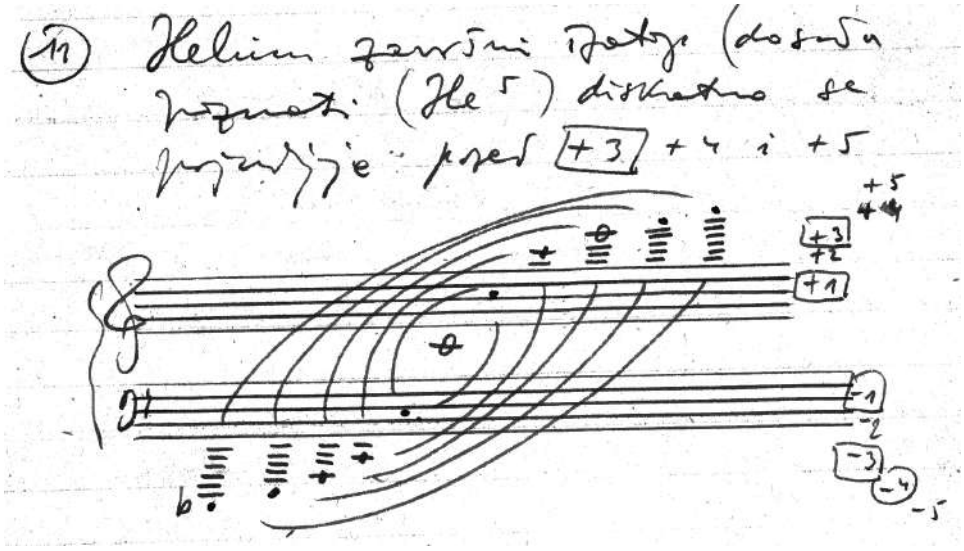


Figure 9. Josip Slavenski, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

In other words, the atomic number of the element—that is, the number of electrons and protons it contains—is defined as the number of harmonics derived from the foundation tone. Thus, the chemical compound of celestial bodies, planets, satellites, asteroids, etc., can serve as a foundation for the sound, i.e., the vibrations that they produce. In this way, Slavenski developed a method for "translating" natural phenomena into music.[7] Furthermore, in his notes, using the same method, Slavenski tried to transcribe into music the sounds of earthquakes, explosions, and the explosion of an atomic bomb, as well as situated planets, radio waves, Röntgen rays, and cosmic rays, which he charted according to octave frequencies. The musical manifestation of these calculations will be presented in the following chapter.

Misterij—completed parts

The sketches of *Cosmogony* presented earlier also contain the instrument list for *Heliophonia* (and presumably the whole *Cosmogony* / *Misterij*). These instruments are:

Mixed. choir (+speaking choir)
Completely free intonation chosen by experienced individual soloists
4 Traůtoniums (C_4 – c^{10})
1 Hellertion
1 Electric Piano
Percussion: G. cassa, 3 Tymp. Kl. Tr. (+ cinella), kudum
1 Picc. 1 Fl, 1 Ob, 1 Eng. h. 1 Klar. 1 Bas kl. 1 Fg (1 c fagott)
4 corna, 3 tromp 3 Pos. (C. b. Tuba B)
Harfa, Celesta, Hylophone
Strings
Speaking [?] children's scene! (cf. Slavenski, Sketches on *Cosmogony* [*Misterij*] s. a.: s. p. See Figure 10).[8]

This instrument list also corresponds to the pieces mentioned in the previous chapter and connects them to the concept of *Misterij*. I will now examine them chronologically.

The earliest piece is a choral miniature of 23 measures, titled *Voda zvira (Water Springs)*, based on a folksong from Međimurje, composed in 1916.[9] The lyrics, although of folklore origin, contain a strong symbolistic value: two strong forces, water springing from a rock and a rose growing from

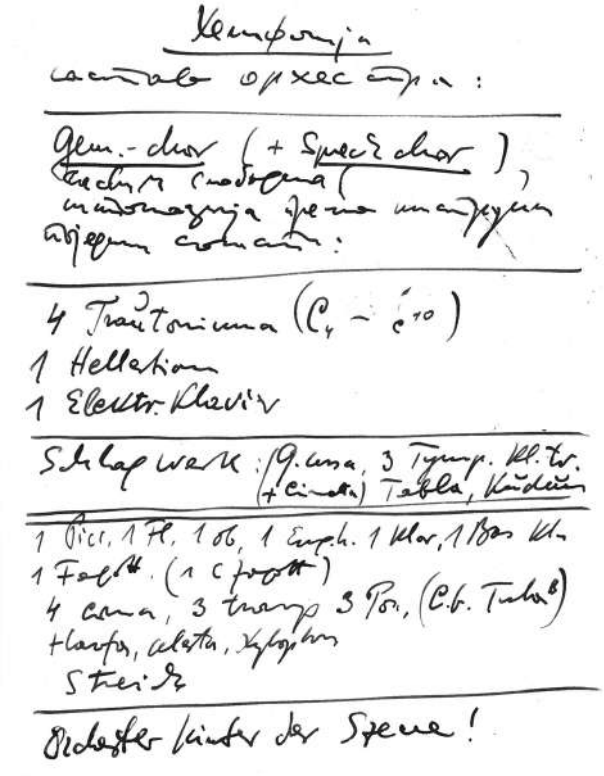


Figure 10. Josip Slavenski, Notes on Sketches on *Cosmogony*, s. a.: s. p.

its root fall deeply in love. The folk melody of the song is based on a pentatonic scale, centered around the tonic of C# minor.[10] The choral texture is based on the imitation of folksong in soprano and bass parts. Combined with inner, accompanying voices, the texture is seemingly homophonic, yet the ever-present textual polyphony reveals skilful voice leading. The harmony Slavenski composed for this song is primarily based on chromatic, descending fifth, seventh and ninth chords, with chords a third apart.

As Bingulac states, Slavenski called this song "My posthumous song," and wanted to compose a choral piece based on it (Bingulac 1966: 550). Next to the very intricate chromatic harmony, one of the most striking features of this choral miniature is its sound. The Međimurje folksong is in the bass part, sung *fortissimo* and *rubato*, in a high register, and the metric accents and time signature are adjusted to the textual accents. The first verse, *Voda zvira iz kamena, lepa, plavena (Water springs from a rock, beautiful, blue)* is sung both in bass and soprano parts, in imitation, while the second verse, *Raste ruža iz korena, lepa rumena (A rose grows from its root, beautiful, red)* is sung only in the bass part. The rest of the song's verses, based on the same pentatonic melody, are sung by the sopranos, with the accompaniment of the other voices, while from time to time, the bass line provides a counterpoint to the soprano part (see Figure 11). The element of tone painting in this song likely has its origins in echoing Međimurje folksongs from Slavenski's hometown Čakovec. Or, if not Čakovec, then, as Milana Slavenski wrote in his biography,

> [s]ummers in Zlatar [Croatia], his father's old hometown were the joys of his childhood. [...] There in Zlatar, under upper Ivančica, the boy Pepo [Josip Slavenski's nickname] spent his barefoot summers, abundant with unpredictable events and excitements. It was there, in the meadows, that he took care of turkeys, and, stepping on pebbles, or from a stone to a stone, following a little fish, he jumped over water, "cold, blue" (*Water Springs*) (Slavenski M. 2006: 19).

The choral piece *Voda zvira* was one of the first musical embodiments of the great forces of nature and the Earth that Slavenski felt in his childhood and considered worthy of his mighty *Misterij*.

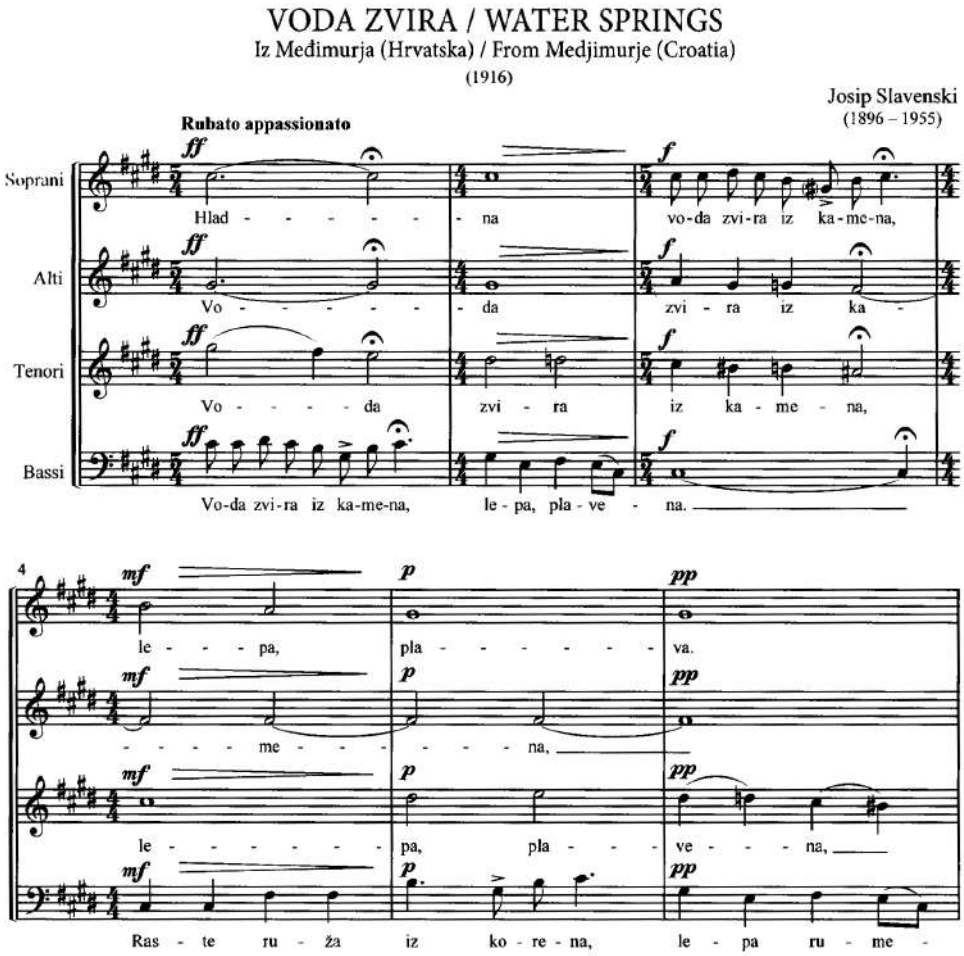


Figure 11. Josip Slavenski, *Voda zvira* [*Water Springs*], Rubato appassionato, mm. 1–6.

***

The next work is *Chaos* for full orchestra—the only piece directly connected to *Misterij*.[11] The piece was imagined as the introduction to *Heliophonia*. As one of the most intricate Slavenski's compositions, *Chaos* is based on different musical materials. Similarly to *Voda zvira*, this is a monolithic orchestral piece, based on an accumulation of orchestral layers. The base of this piece is a pedal tone C_0, held from the beginning to the end of the piece. In his astroacoustic research and concept, Slavenski calculated the frequency of 1Hz as the frequency of the Sun. Slavenski turned towards chemistry, relating the atomic number of an element to the number of harmonics in the aliquot row. If the Sun is mostly composed of Hydrogen with atomic number 1, that would correspond to the frequency of 1Hz.[12] The frequency of 1Hz or, in music notation C_{-4}. Since this frequency is not audible to the human ear, Slavenski transposed it to approximately 16Hz, or the deepest tone of the organ, subcontra C (C_0). The second layer is the kettle-drum part, consisting rhythmically of triplets and quavers, and melodically of the infra-pentatonic set E-flat, B-flat and C. This tone row refers to a folksong of Međimurje titled *Tu za repu, tu za len* [*Grab the beet, grab the flax*].[13] The third layer of *Chaos* is a twelve-tone row (C-D-F-E-F#-Eb-Cb-Ab-Db-Bb-A-G) played in the organ part five times, each time transposed a fifth up and dissolving into a twelve-tone cluster.[14] The fourth layer is formed in the strings, and it consists of the twelve-tone row played in triplet figuration, where the first note in the series serves as a rhythmic pedal. The final, fifth layer of *Chaos* is a modal Dorian theme in the woodwinds polyphonically developed with a modal countersubject, first presented in the right-hand organ part (see Figure 12).

Throughout the piece, the five layers are interchanged between the orchestral groups. Finally, the segmented twelve-tone row appears in sextuplets, in the woodwinds and horn parts, and simultaneously in various transpositions. Slavenski marked this layer as "protuberances, on the surface of the Sun" (Sedak 1984: 212). The piece ends with a twelve-tone cluster.

Symphony of the Orient was completed in 1934. It consists of seven movements: "Pagans," "Jews," "Buddhists," "Christians," "Moslems," "Music," and "Song of Labor". Regarding the synopsis of *Misterij*, *Symphony of the Orient* would correspond to the second part, "Vitalophonia—Joy of life," section 2, "Cult for the search for Prehistoric Force and Spirit". Looking at the two last movements, "Music", and "Song of Labour," they do not have direct analogies to the synopsis of *Misterij*. It is, in fact, possible to assume that Slavenski dropped the idea of the destruction of the world and offered the idea of music as his own religion, and labour as a final triumph of humanity. In the score of *Symphony of the Orient*, on the title page of the movement "Music," Slavenski noted that "music is above all religions" (Slavenski M. 2006: 125). Regarding the last movement, Milana Slavenski states: "This movement is a glorification of working men's victory. A simple form of a folk round dance in a hearty and cheerful mood of a folk festivity which takes place in the final movement of the symphonic cantata, [...] in this apotheosis of work and comradeship, the composer sings and shouts a victory song of working people tied by friendship" (ibid).

Similarly to *Chaos*,[15] the first movement of *Symphony of the Orient*, "Pagans" is a canon in xylophone and timpani parts, based on the permutation of the same infra-pentatonic set from the song *Tu za repu, tu za len* (a whole step and a minor third: C, D, F, see Figure 13).

Two soloists (a tenor and a bass) and a male choir sing in "non-articulated" pitches, gradually adopting the tone row. Slavenski added a new pitch, tone E, to the row near the end of the movement, which, in terms of tone painting, to some extent simulates the "discovery" of a new element to the simple melodic line in religious ecstasy.

The second movement, "Jews," is based on an octatonic scale centered around the tone E. It consists of three sections (mm. 1–73, 74–131, and 132–141). The first section opens with a harp motif playing the octatonic scale in E, with woodwinds gradually layering and creating a polyphonic, vibrating texture (see Figure 14).

The somewhat isolated harp part contains a 19-measure model, which is identically repeated three times, while the fourth and fifth repetitions are changed to create the first culmination at the end of the section. The second section contains the text of *Kaddish*, a Jewish prayer for the deceased, performed by the solo baritone doubled in unison by the bass clarinet or English horn, followed by the responses in the mixed choir. The model in the part of the harp is fragmented and gradually disappears. The polyphonic layer in woodwinds, absent since the beginning of the second section, returns in the m. 94. The last section is the response of the choir to the prayer (text: "Amen"), in stretto.

The pentatonic melodic material abandoned in the second movement (in favor of the octatonic scale) returns in the third movement, "Buddhists" in four sections (mm. 1–97, 98–147, 147/8–202, 202–248). Although this movement is based on a full pentatonic scale in Db major (Db, Eb, Gb, Ab, Bb), Slavenski underlined the (transposed) pitches corresponding to the *Tu za repu, tu za len* song (Db, Eb, Gb) in the solo viola, and in the later sections the timpani part, and on an ostinato in the celesta part. The first section is based on the gradual layering of the woodwinds, similarly to the previous movement (see Figure 15).

Starting from measure 56, a firmer texture appears: woodwinds create a vibrating ostinato (still with rhythmically independent parts), the xylophone takes over the celesta ostinato, while the strings play a pentatonic subject doubled in the fifths and octaves. Starting from the second section

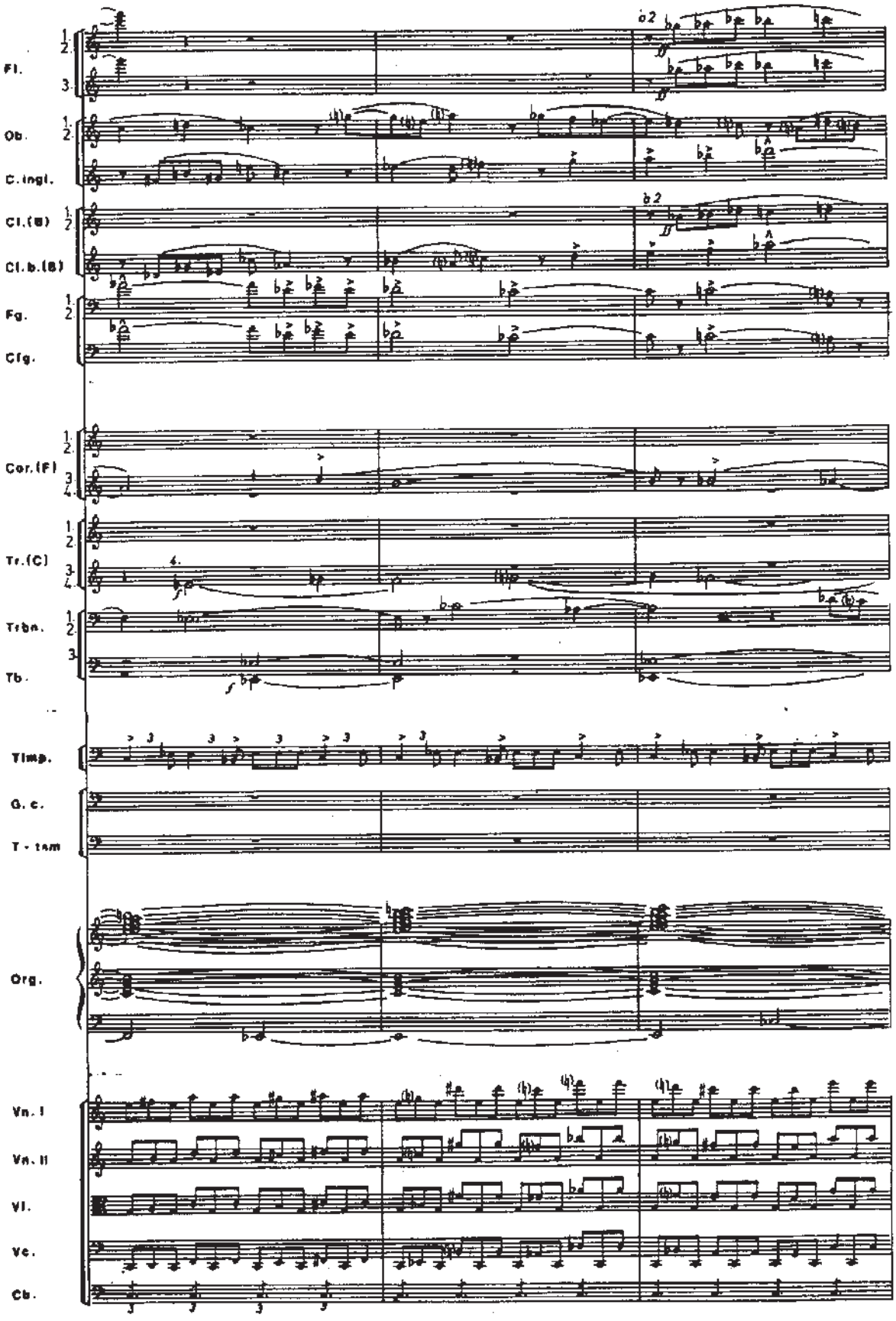


Figure 12. Josip Slavenski, *Chaos* for full orchestra, Allegro agitato caotico (poco a poco stringendo), mm. 72–74.

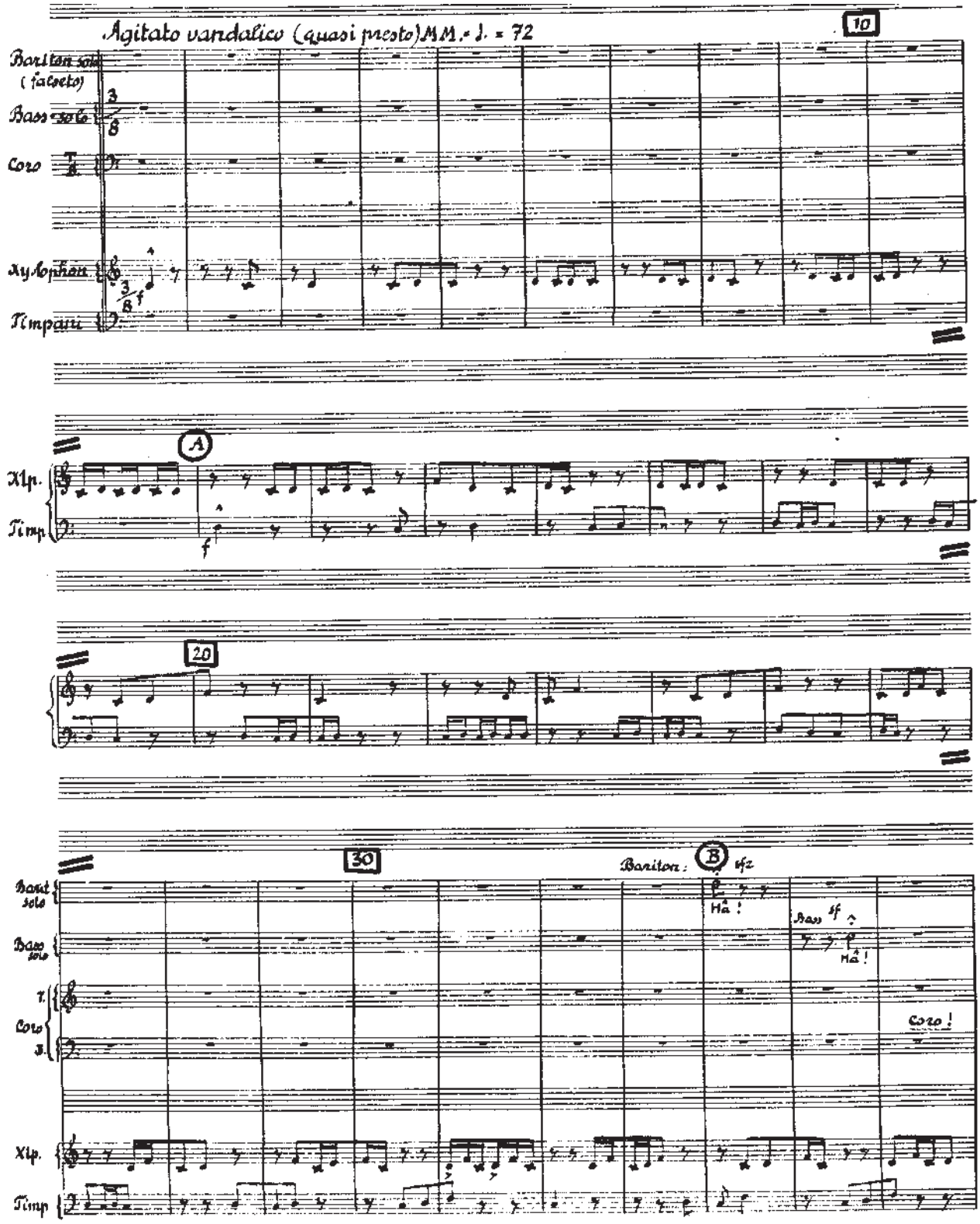


Figure 13. Josip Slavenski, *Symphony of the Orient*, "Pagans", Agitato vandalico (quasi presto), dotted crochet = 72, mm. 1–36.

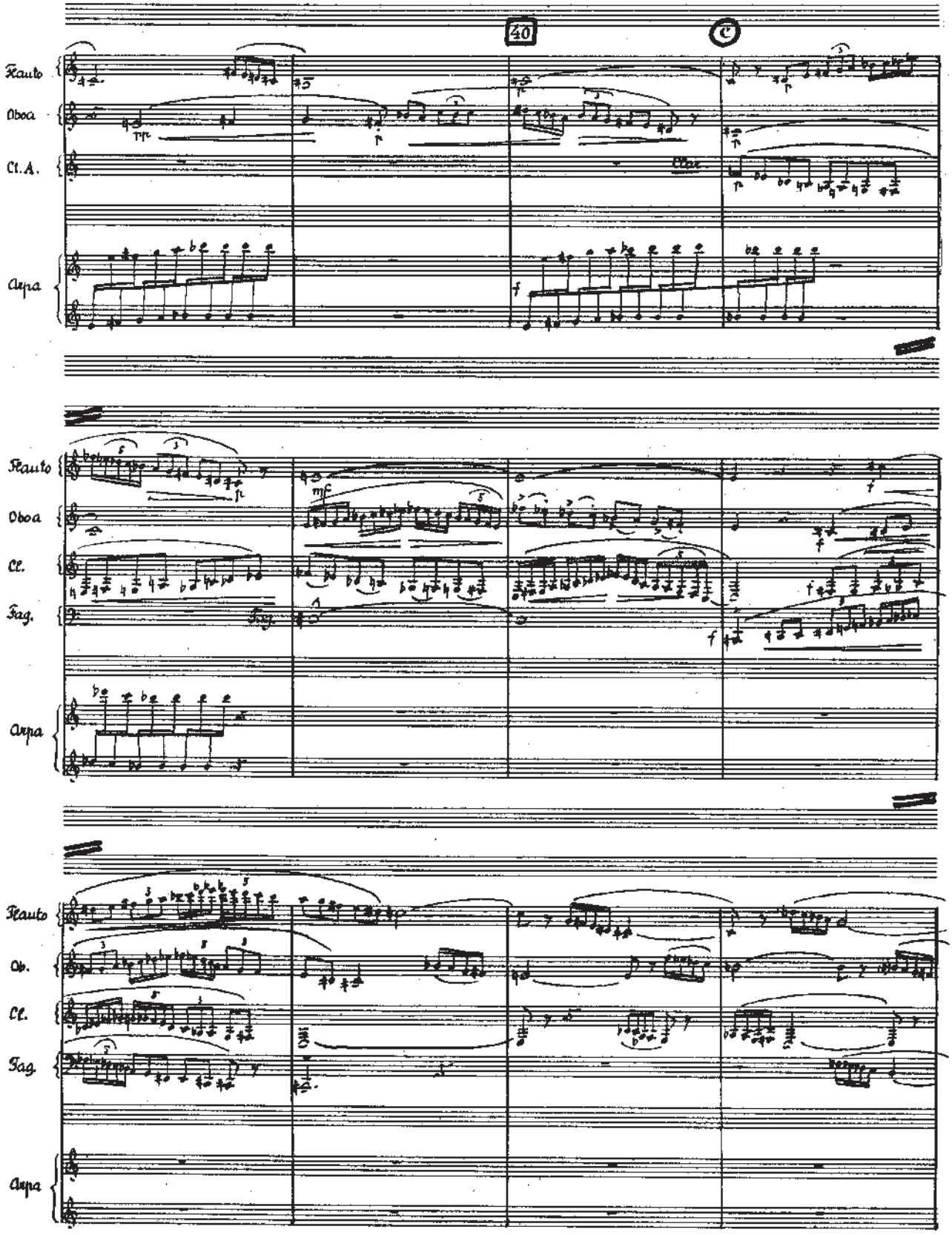


Figure 14. Josip Slavenski, *Symphony of the Orient*, "Jews", Andantino, crochet = 80, mm. 38–49.

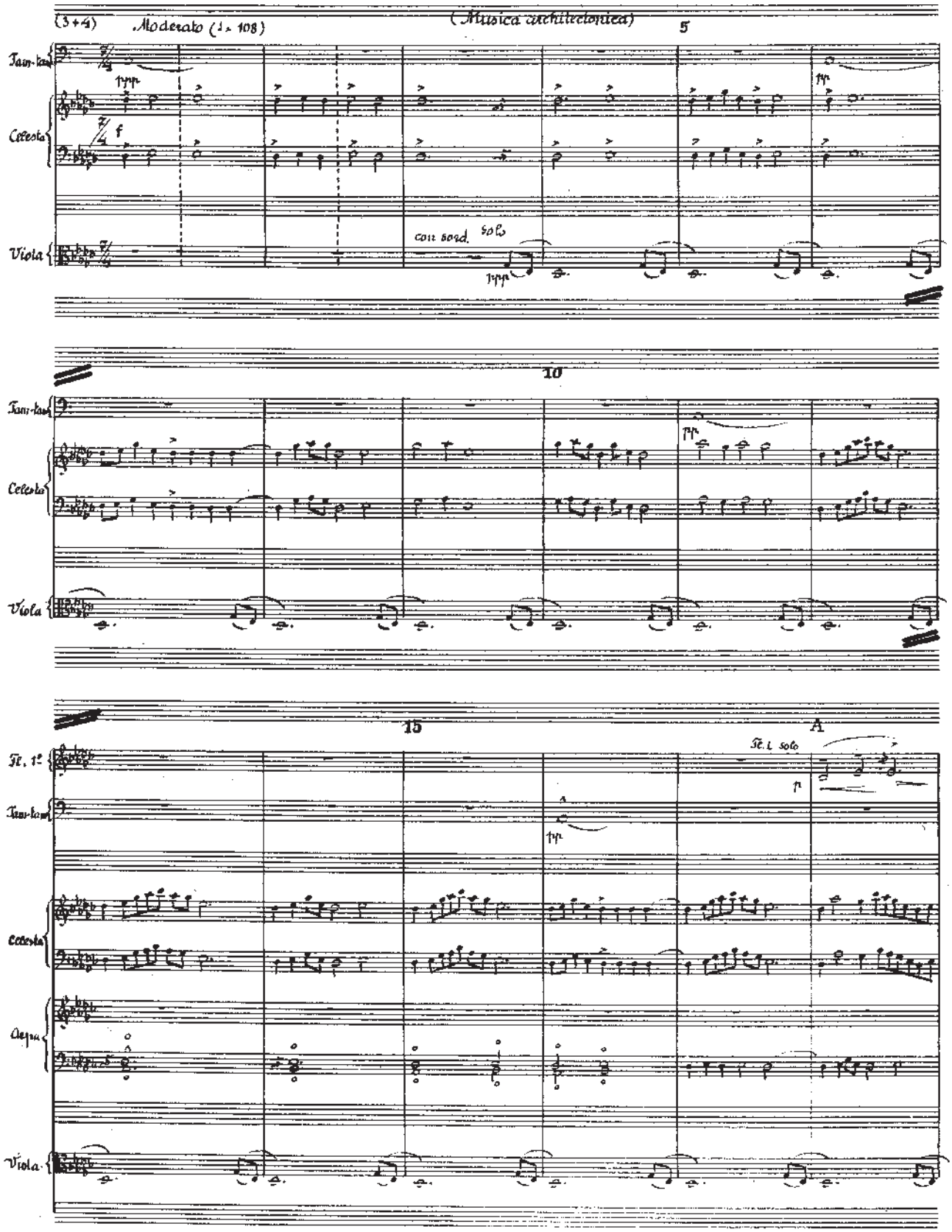


Figure 15. Josip Slavenski, *Symphony of the Orient*, "Buddhists", Moderato, crochet = 108.

and the introduction of the vocal parts (solo bass and male, later a mixed choir), the text of a Buddhist mantra appears: *Oṃ maṇi padme hūm̆.* The pentatonic scale (and the key) changes with each section. The solo and choral bass parts sing the mantra on the Bb and C pitches, responding to each other. The choral tenor part is singing the mantra on a full pentatonic scale (C, Eb, F, G, B) gradually expanding and contracting it "horizontally" (C-Eb-C, C-Eb-F-Eb-C, C-Eb-F-G-F-Eb-C...), thus systematically changing the number of repetitions of the mantra. At the end of the section, the solo bass sings the mantra. The third section is marked with the appearance of the female choir and another change of the tone row (C#, E, F#, G#, B). Instead of "horizontal" expanding and contracting, the repetitions of the mantra are controlled with the "vertical" layering and de-layering of parts. Like the previous section, the mantra is sung by the solo alto. The final section brings together all the layers, with the brass section playing pedal chords and the mixed choir singing the mantra in unison (scale: C-D-E-G-A), with an infra-pentatonic layer in the timpani part, based on a *Tu za repu, tu za len* song.

Concerning the form, the movement "Christians" is identical to the previous two. It consists of modal thematic material with pedal chords, while the double bass part is based on the folksong pitch set. Although the movement is based on Dorian mode, in the vocal parts, there is the underlining pentatonic scale. The text of the movement is from the catholic mass (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*), while the melodic material refers to the Byzantine chant. The three verses of the text separate the movement in three parts (mm. 1–30, 31–50, 51–82), the first two being in Dorian mode in D, while the third is in Dorian mode in B.

Three parts of the movement "Moslems," "Adan," "Taksim," "Ilahi," are based on two interchangeable oriental scales, F-G-Ab-B-C/C#, and D-Eb-F/F#-G. The first part, "Adan," contains a pedal tone G (choral part and strings), with a nasal solo tenor voice singing "Allahu Akbar". The second part, "Taksim" consists of an asymmetric dance rhythm with repetitive patterns in the drum part. Woodwinds and harp parts create a vibrating ostinato layer, similar to the previous movements. The distinctive feature of this part is polymetric, which appears between the layers (see Figure 16). The third part, "Ilahi," is identical to "Taksim" but with a male choir and fuller orchestration.

In terms of the compositional techniques, the movements "Music," and "Song of Labour" are like the previous movements. Instrumental "Music" contains three sections (mm. 1–86, in D, 86–134, in C#, and 134–249, in Eb). All the sections are based on an eight-part canon in Dorian

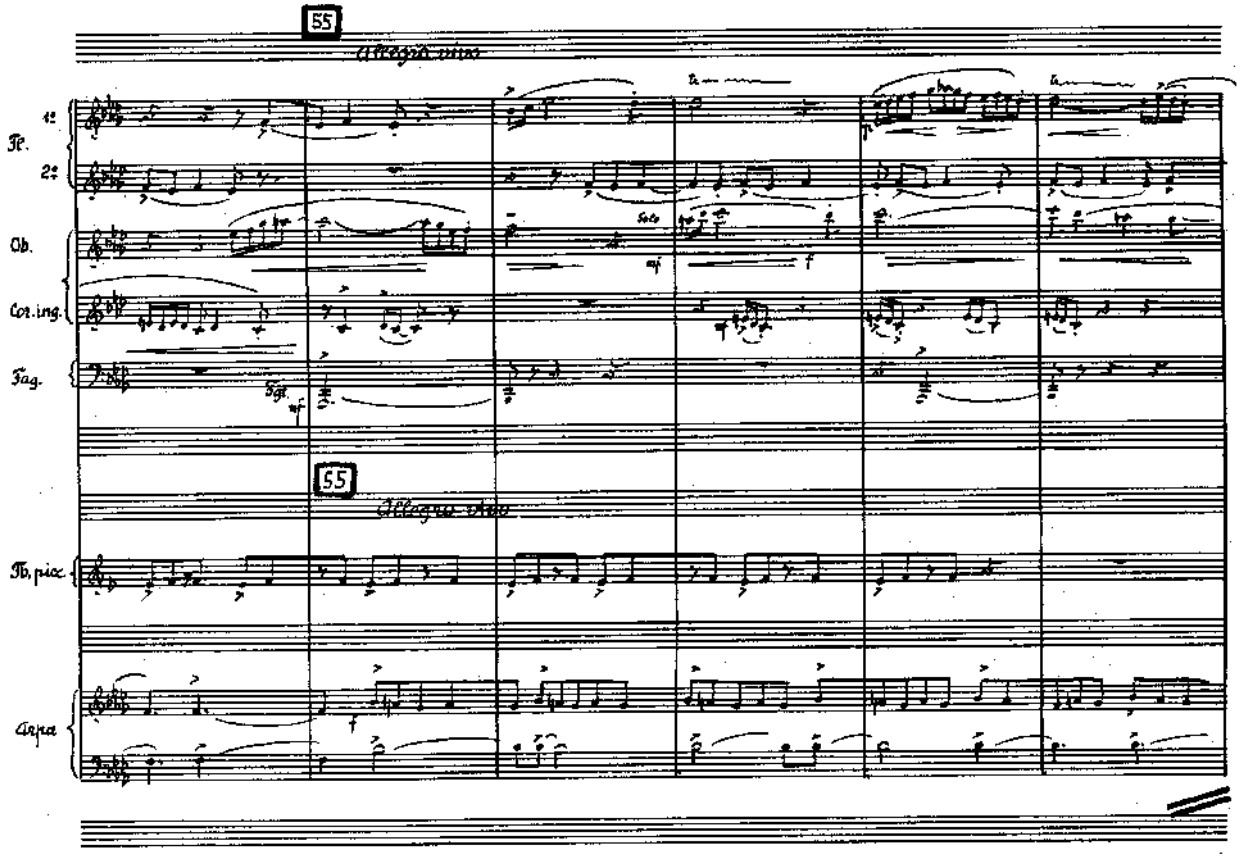


Figure 16. Josip Slavenski, *Symphony of the Orient*, "Moslems", a tempo—Allegro vivo, mm. 49–59.

mode, with occasional eleven or twelve-tone clusters, with always present pitch set of *Tu za repu, tu za len* song. Slavenski himself wrote the lyrics of "Song of Labour," the final movement of the symphony.[16] The form of the movement is a song with verses and refrain, with a middle, polyphonic part, and a triumphant coda (verses are in A major, refrain in B minor, the polyphonic middle part modulates, and the song ends in C major). Interestingly, the folksong motif is expanded from a fourth to a fifth (for example, A-B-E in B minor) to conform to the classically tonal musical language.

Symphony of the Orient ends with the everlasting energy of life and its triumph. The three pieces we are going to discuss in the next part of the text, written after *Symphony of the Orient*, correspond to the previous segments of *Misterij*. This leaves us to the assumption that this great ode of life is the end of the cycle. Perhaps the parts Slavenski reserved for the great catastrophe, man's fury and destruction of the world, return of Chaos and a great reincarnation were still to take place in his (and our?) future.

***

The following three pieces were created in three consecutive years—1936, 1937, and 1938—and were not considered possible parts of the cycle *Misterij*, although they could, alongside *Voda zvira*, find their place in the cycle. This idea derived from the fact that the instrument list for *Misterij* contains electroacoustic instruments, more precisely, four trautoniums, corresponding to the instrument list for *Music in the Natural-Tone System*. Regarding the two other pieces, which chronologically surround it, they share many thematic resemblances with *Music in the Natural-Tone System*, as well as with *Chaos*, and *Symphony of the Orient*.

Starting from the earliest of the three, *Music 36*, also named *Music for Orchestra*, the relationships between the three works mentioned in the synopsis of *Misterij* are explored. The subtitle of the piece, *Music of Harmony and Disharmony* refers to two parts: *Andante pastorale* and *Allegro vandalico*.[17] The parts, or movements, are to be performed *attacca*, and the formal analysis proposed in the preface to the score is based on the entire piece. The synopsis of this rhapsodic form is as follows:

Part I
A (mm. 1–38),
B (mm. 39–60),
B1 (mm. 61–95),

Part II
C (mm. 96–104),
B2 (+D +C, mm. 105–128),
B3 (+D, mm. 129–144),
B4 (+D +C1, mm. 145–156),
E (+D +C1, mm. 157–167),
B5 (+D, mm. 168–177).[18]

The element that connects this piece with *Misterij* is its thematic material. *Music for Orchestra* opens in Db Major, with two ostinato patterns (although somewhat rhythmically different from those found in the previously discussed pieces) based on the infra-pentatonic set from the song *Tu za repu, tu za len* (Cb, Db, Fb). This piece, like all the others, is based on pentatonic themes and themes in Dorian mode, corresponding to the folksongs of Međimurje (like *Voda zvira*, see Figure 17). Although a diptych, the piece is based on a constant crescendo (dynamic, orchestration, texture, etc.), similar to *Chaos*. The thematic material of this piece is closer to some movements of *Symphony of the Orient* (such as "Christians" or "Music"), given the lack of the twelve-tone row used in *Chaos* and the two subsequent pieces.

Music in the Natural-Tone System was composed a year after *Music for Orchestra*. It represents possibly the most experimental piece in Slavenski's opus. Slavenski became interested in microtonal music during his stay in Prague, where, while studying, he met Alois Hába, with whom he became friends, and they discussed quarter- and sixth-tone music. Slavenski also experimented with microtonal music through his folklore research, and his first microtonal folklore transcription is dated as early as 1920. He transcribed a two-part singing from the region of Dalmacija (present-day Croatia), and the song was *Lipa piva* (*The Willow is Singing*, see Figure 18).

His research of microtonal folklore culminated in a never-fully realized piece *Music in the Natural-Tone System*. Just like *Music for Orchestra,* and *Music for Chamber Orchestra* we shall discuss later, it is written in two parts. The first part is written for Bosanquet's sixth-tone harmonium, with 53 tones in an octave. Similarly to the song *Lipa piva*, this part is a simulation of a two-part non-tempered singing, with a few chords which appear in the coda of the piece, marked *Agitato* (see Figure 19). The movement is dated 10 Nov/1937, with a note: *Bosanquets instruments j[o]uer e[st] très facill[e]* [sic!] (*Bosanquet's instruments are easy to play*).

The second part is written for four trautoniums, which correspond to the electrical instruments Slavenski assumed for *Misterij*, but in a smaller range (C_0–C_3, C_2–C_4, C_3–C_6, C_4–C_7), and timpani. This piece is based on the aliquot row, starting from the same C_0 pedal in the fourth trautonium as found in *Chaos*, while each of the three other trautoniums plays a modal, folk-like subject starting from a certain harmonic. The third trautonium starts an octave higher from the fourth, on a second harmonic (m. 3). The second starts from the eighth harmonic (C_3 m. 29), and the first on the sixteenth harmonic (C_4 m. 38). Starting from m. 52, the twelve-tone series with a rhythmic pedal from *Chaos* appears in the third trautonium, soon to be taken over by the others (see Figure 20). The timpani part plays an ostinato, like the one that appears in *Chaos*, in the timpani part, m.

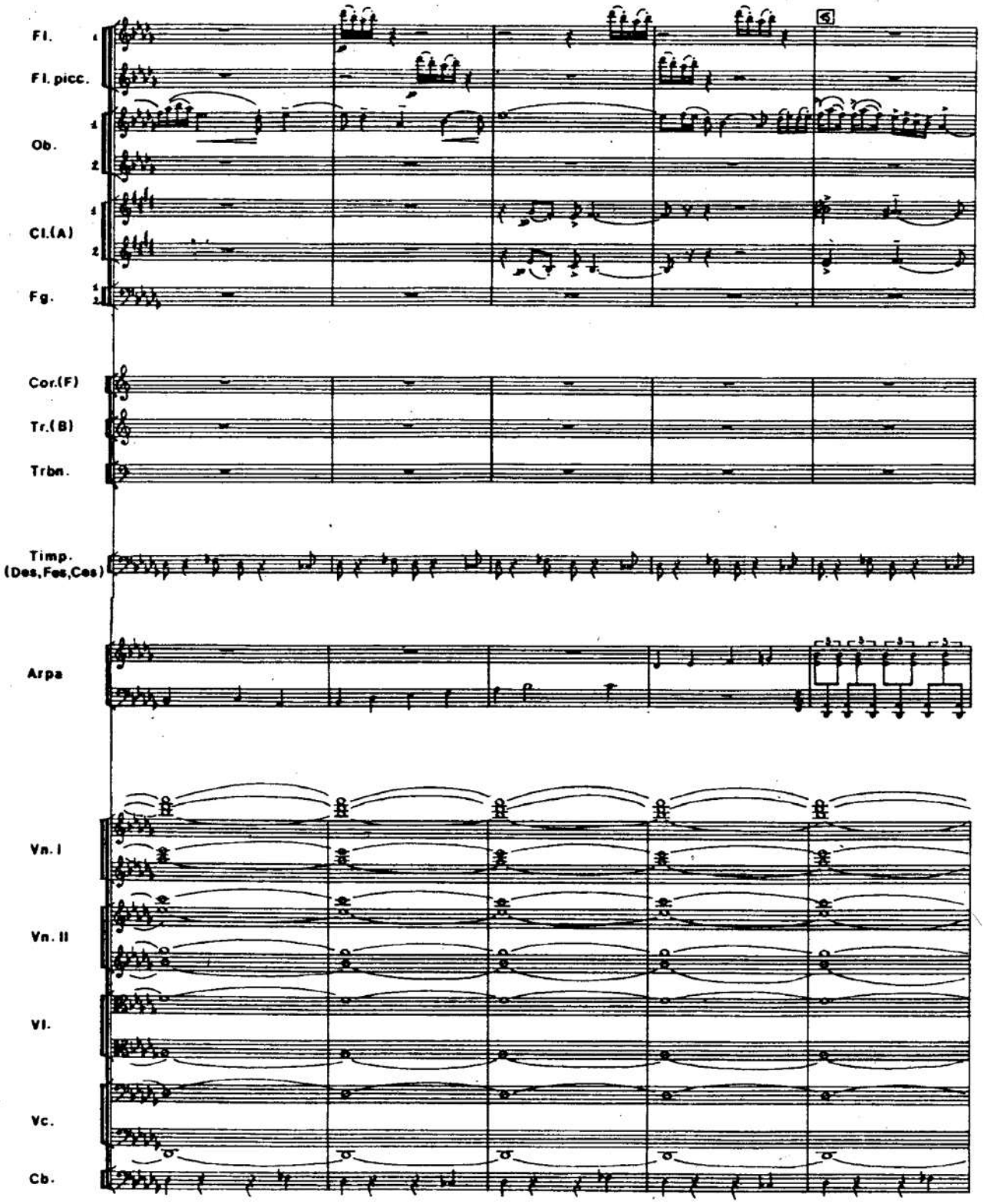


Figure 17. Josip Slavenski, *Music for orchestra* (*Music 36*), Andante pastorale, crochet = 72, mm. 11–15.

Figure 18. Josip Slavenski, *Lipa piva*, first version.

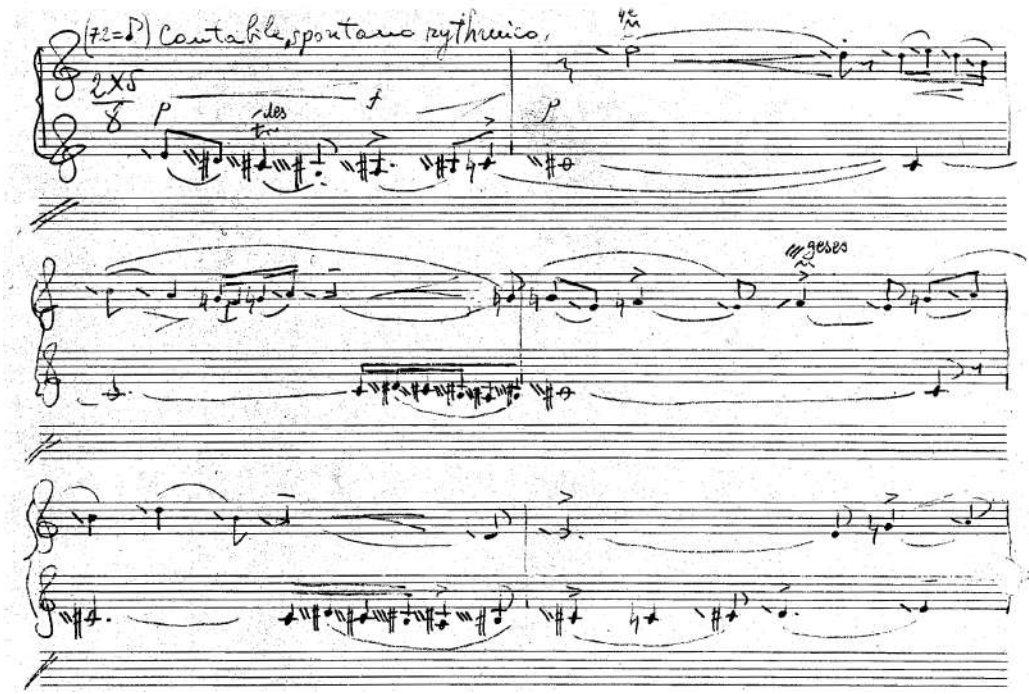


Figure 19. Josip Slavenski, *Music in the Natural-Tone System*, Part I, Cantabile, spontaneo rhythmico, mm. 1–6.

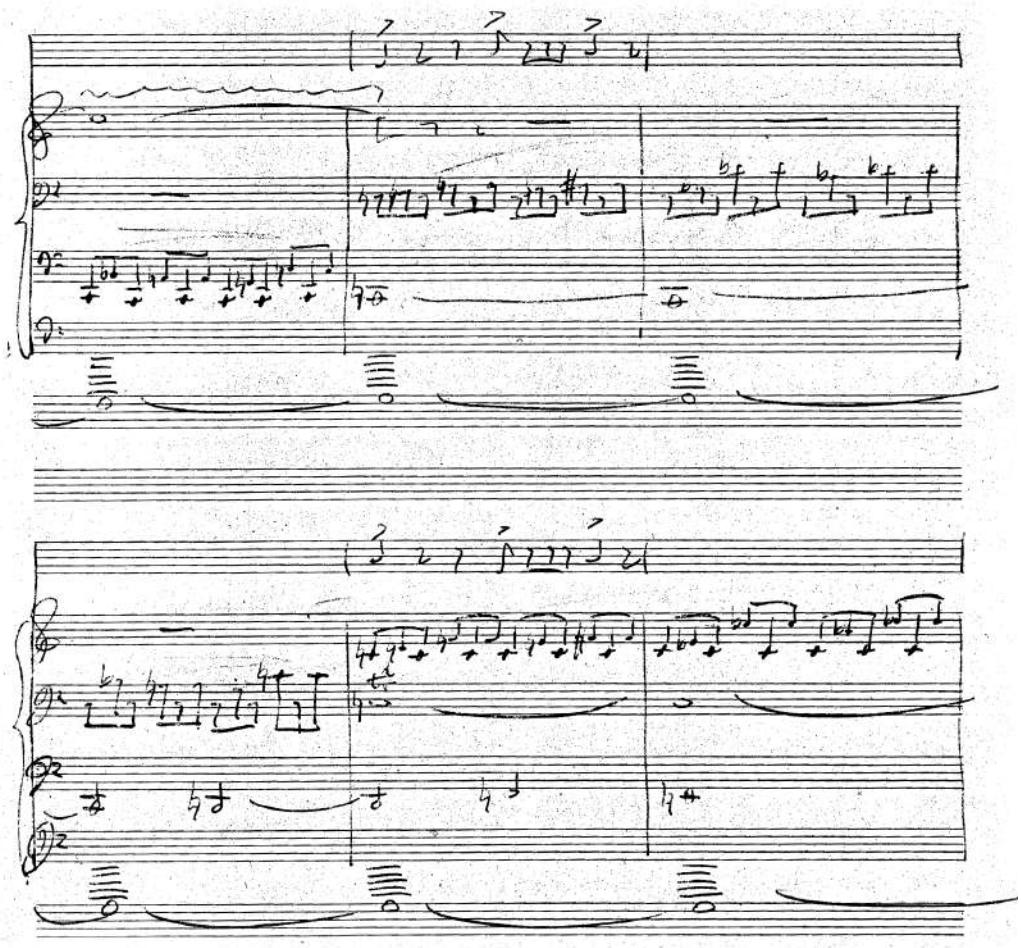


Figure 20. Josip Slavenski, *Music in the Natural-Tone System*, Part II, Molto dinamico, mm. 54–59.

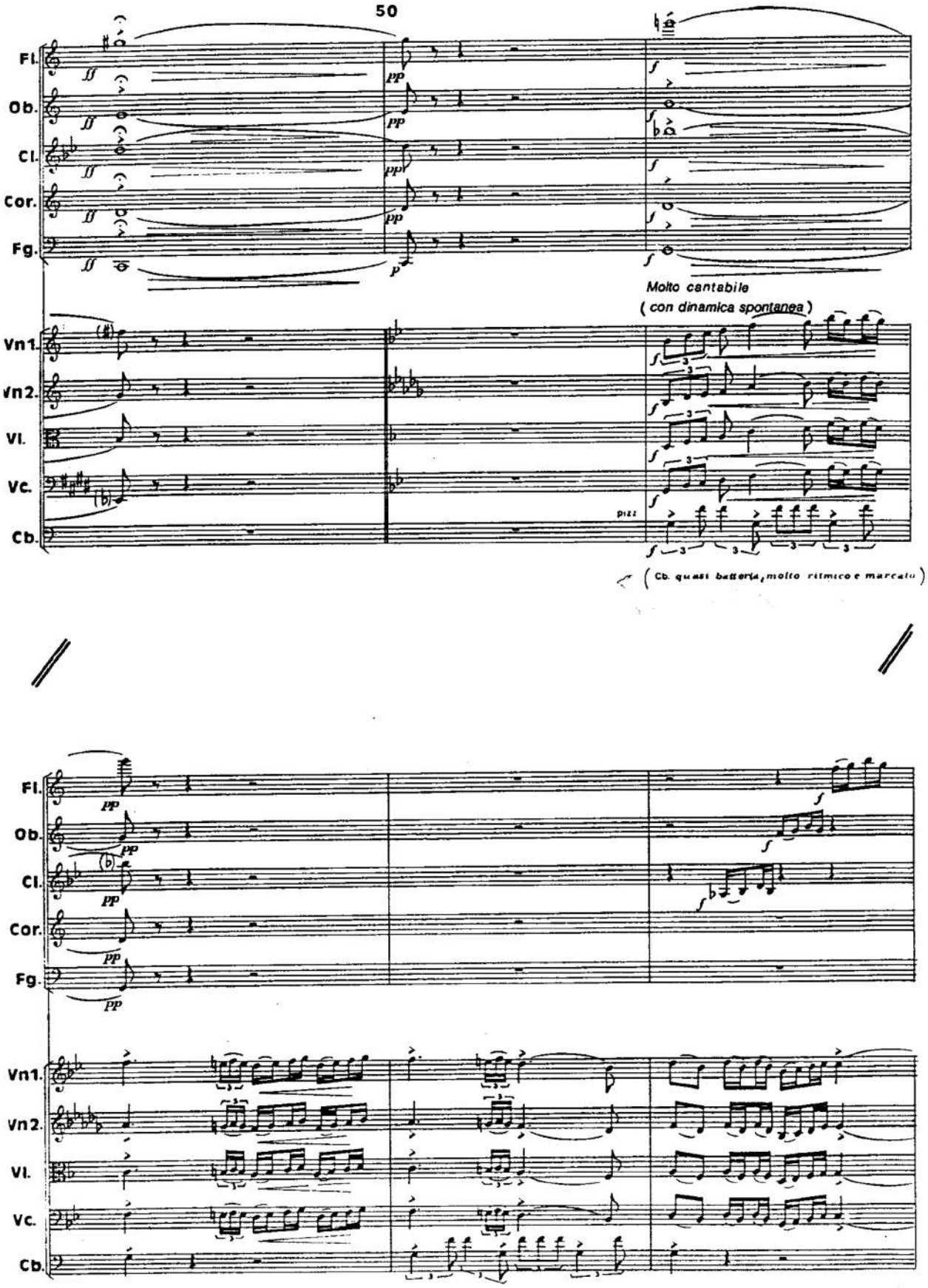


Figure 21. Josip Slavenski, *Music for Chamber Orchestra* (*Music 38*), Allegro ma non troppo—Molto cantabile, mm. 49–54.

131. This part also contains the infra-pentatonic folksong motif, which in various transpositions appears in the modal subjects played by first, second, and third trautonium. The manuscript is followed by a short synopsis for each movement, explanation of signs for micro intervals, and a brief set of exercises titled "tonika-solfa" method, for playing electroacoustic instruments.

The last piece discussed here, and the last by chronology is *Music for Chamber Orchestra* (*Music 38*). This piece is by its formal features close to a sonata form. It starts with two pentatonic ostinatos in the cello part (pitches: C#, D#, G#), and in the double bass part (E, G, A, D). The first subject is in Dorian mode in E, played by the clarinet, m. 8. Starting from m. 51, the same ostinato pattern present in *Music in Natural-Tone System*, (second part), appears in the double bass part (while other strings play the main subject, see Figure 21).

The second subject appears in the horn part, m. 89, also in the Dorian mode, with a tonal center B. The development (m. 114) starts with an ostinato in the double bass part, based on infra-pentatonic set from the folksong *Tu za repu, tu za len*, on the same pitches used in *Chaos* (Bb, C, Eb), but with a rhythmic configuration present both in *Chaos* and the opening of *Music for Orchestra*. The recapitulation (m. 157) of the movement is played in the woodwinds and horn parts, polytonally, with a pedal tone C in double bass and a twelve-tone row from *Chaos* with a rhythmic pedal, played in the strings. The second subject (m. 187) is repeated in C, in the horn part, while woodwinds and strings play the twelve-tone row interchangeably, followed by a short coda.

The three pieces presented many similarities with each other, as well as with other pieces discussed and the synopsis of *Misterij*, possibly corresponding to the part of the cycle dedicated to the creation of life on Earth. Unfortunately, there is no written evidence to support this, so it remains a hypothesis based on the analysis of the pieces. The recurring motifs in these works include the (infra)pentatonic pitch sets and Dorian mode, both related to the folklore of Međimurje. Deep "chaos-infuriating" pedal tones (mostly C_0), long ostinato patterns creating vibrating layers of the texture, and the "nucleus" from where it all started—the aliquot row, as well as the same twelve-tone series—connect all of the discussed works.

Conclusion

The mystery of *Misterij* remains unresolved, as there are still missing and unrealized parts. Regarding the conception of the cycle, *Chaos* for full orchestra should be the opening piece, while *Voda zvira*, *Music for Orchestra*, *Music in the Natural-Tone System*, and *Music for Chamber Orchestra* should form the end of the first part of the cycle, dedicated to the formation of the Earth and its life. *Voda zvira*, a choral miniature based on a folksong from Međimurje, is sung by the great forces of Earth, water and plants, which can be understood as a symbolic representation of the great force of love. The three pieces composed in the late 1930s correspond to the interaction between the living world (plants, animals, humans) and the unpredictable forces of nature. The use of electroacoustic instruments in *Music in the Natural-Tone System* may refer to the development of man and technology, although this piece is greatly influenced by the idiom of Međimurje folksongs. *Symphony of the Orient* is dedicated to the spiritual development of man, and it corresponds to the majority of the second part of the cycle. The sounding of the great Chaos, the ultimate force and its battles and creations in the first part of *Misterij* remain unknown, and the same also applies to the end of the cycle. If *Symphony of the Orient* is the end of the cycle, one could argue that Slavenski changed the conclusion; if not, we may even be speaking of a future (possibly our own future) that remains for Slavenski to imagine or discover.

An artist such as Slavenski was rather unique in the former Yugoslavia, and so was this concept for a piece of music, possibly with ballet. As Katarina Tomašević states, "Subjective feelings of belonging to nature and cosmos as the broadest and the most exciting context of artistic creation represents the key moment of disagreement of modernist creators, and traditionally oriented 'Europeans'. The relations between the national tradition and the tradition of Europe were key to the disputes between Josip Slavenski and Miloje Milojević in music, or Stanislav Vinaver and Bogdan Popović in literature" (Tomašević 2009: 168). For example, Milojević negatively criticized Slavenski's mostly conventional choral piece *Molitva dobrim očima* (*Prayer to the Good Eyes*), performed for a concert of Yugoslav choral music on April 11, 1926, claiming it was unnaturally difficult, without enough features to be called artistic (cf. Bralović 2021: 599). In 1934, *Symphony of the Orient*, then named *Religiophonia*, was negatively received among the Belgrade critics as non-inventive, not socially engaging enough, confusing, etc. (cf. Slavenski M. 2006: 127).

Slavenski's works could have been the result of his search for an expressive archetype (ibid.: 167; see also: Medić M. 1995). *Misterij* is a visionary concept, but in a practical sense, feasible to be fully realized on stage, albeit at great expense. Slavenski's untimely death at 59 left us with an unfinished story of great cosmic, natural, human, musical, and above all, life forces—an incomplete autopoietic discourse, which to some extent remains a mystery.

References

1 The bibliographic notes given in the introductory part of this article are mostly based on: Sedak 1984; Slavenski M. 2006; and my own research of the archival sources.

2 Milana Slavenski, the composer's wife, noted in his biography that the only document of Slavenski's stay in Paris was about him enrolling in Schola Cantorum, the class of Vincent d'Indy on January 1, 1926 (cf. Slavenski M. 2006: 67).

3 Sedak provided a list of dramatis personae, and a synopsis of the original two-act symphonic opera as conceived in 1918–1919, without a direct reference to Slavenski's manuscript legacy. She points to the 1981 article by Mijrana Živković, where the same document(s) is (are) described (cf. Živković 2014: 34). I myself worked on Josip Slavenski's manuscript legacy preserved in the Library of the Faculty of Music in Belgrade from November 2017 to February 2019, where the text of *Misterij* is kept. Nevertheless, in this article I use the latter version of the synopsis. Although unfinished, it contains more information on *Misterij*, here titled *Cosmogony*.

4 On motivic resemblances in Slavenski's works see: Milanović 2006.

5 The discussion took place on May 8, 2024 at the Institute of Musicology SASA.

6 All autographs from the Josip Slavenski's manuscript legacy kept at the Library of the Faculty of Music in Belgrade are reproduced with the permission of the copyright owner.

7 It is evident that Vlastimir Peričić used these notes to describe the foundation of Slavenski's astroacoustics in his 1984 article titled *Josip Slavenski i njegova astroakustika* [*Josip Slavenski and His Astroacoustics*] (see Peričić 1984).

8 The mention of trautonium in the sketchbook dates it to the 1930s. The instrument was publicly presented in Berlin in 1930, and Slavenski bought it while staying in Frankfurt in 1936 (cf. Sedak 1984: 252).

9 This piece, like many other Slavenski's choral pieces, has a piano version, composed in the same year. Lyrics: *Voda zvira iz kamena, lepa, plavena, hladna studena / Raste ruža iz korena, lepa, rumena / Drugi ljudi nam velijo da smo zaljubljene. / Ja ti želim, draga moja, da se zaljubimo. / Ja te ljubim z čistog serca, dok bum na svetu / Boli moje mlado srce kej je zaljubljeno*. [*Water springs from a rock, beautiful, blue, chilling, cold / The rose grows from a root, beautiful, red / Other people tell us we are in love. / I love you from my pure heart while I am on the Earth / My young heart in love hurts.*]

10 Petar Bingulac wrote about the role of the pentatonic scale in this composition. For his full analysis see: Bingulac 1966: 551–553.

11 Eva Sedak states that *Chaos* was imagined as both the beginning and the end of *Misterij*. To prove this, she claims that a sketch containing 55 measures of *Chaos* was found alongside a letter written at the time when Slavenski composed a *Fugue in the Form of the Symphonic Poem* (1917), and sketches for an unfinished Symphony (Sedak 1984: 212). On *Chaos* and other symphonic pieces discussed here see Grujić 1984.

12 Therefore, Helium, with atomic number 2 would correspond to frequency of the foundation of 1Hz with its first harmonic, at 2Hz, etc.

13 In his first piano suite *Sa Balkana* [*From the Balkans*], composed during the seven-year-long period, 1910–1917, Slavenski composed its final movement "Drmeš iz Međimurja" ["The Međimurje Drmeš Dance"], basing it on the *Tu za repu, tu za len* folksong. More specifically, the opening signal on the infra-pentatonic set becomes an ostinato for the main subject (folksong) of the movement. Also, it is worth noting that this is also the second song of the cycle *Pesme moje majke* [*My Mother's Songs*], for solo alto and string quartet (1940), which Slavenski also titled as his String Quartet No. 4.

14 For more information about the use of twelve-tone rows in Slavenski's works see: Vasiljević 2006.

15 This part of the text concerning the analysis of *Symphony of the Orient* is based on: Bralović 2019.

16 The lyrics are: *Rad, pokret, život / Stvara radost, krepi mladost večito! / Drugarstvo snaži duhove! / Drugarstvo stvara podvige! / Slava radu! Slava pokretu! Slava Životu!* [*Labour, movement, life / creates joy, refreshes youth, always! / Comradeship enforces spirits! / Comradeship creates accomplishments! Glory to labour! Glory to movement! / Glory to life!*].

17 This two-part form, or a diptych of two separate movements, is found in many of Slavenski's works (String Quartet No. 1, Piano Sonata, and other solo, chamber and orchestral pieces, some of them discussed in this article), titled *Pevanje* i *Igranje* [*Singing* and *Dancing*].

18 For a more detailed analysis see: Peričić 1985: 10–11.

Bibliography

Bingulac, Petar, "Horska muzika Josipa Slavenskog. Prvi deo," in *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, no. 69 (1966): 535–557.

Bralović, Miloš, "Josip Slavenski: Simfonija Orijenta, sinteza kompozitorovog stvaralaštva," in *Tradicija kao inspiracija: Zbornik radova sa naučnog skupa 2017. godine*, edited by Sonja Marinković, Sanda Dodik, and Dragica Panić Kaćanski, 348–356. Banja Luka: Akademija umjetnosti u Banjoj Luci, 2019.

Bralović, Miloš, "Josip Slavenski, avangarda i zenitizam," in *Sto godina časopisa Zenit. 1921–1926–2021: A Hundred Years of the Zenith Magazine*, edited by Bojan Jović and Irina Subotić, 593–603. Kragujevac–Beograd: Galerija Rima – Institut za književnost i umetnost, 2021.

Medić, Ivana, "Playing Catch-up: Serbian Art Music Against the Odds," in *Shostakovich Syndrome: The Burdened Memories of Central European Societies in the 20th Century*, edited by Ákos Windhager, 43–52. Budapest: Academy of Arts Research Institute of Art Theory and Methodology, 2021.

Medić, Milena, "Arhetipske slike Josipa Slavenskog," in *Muzički talas*, no. 4–6 (1995): 92–105.

Milanović, Biljana, "Stvaralaštvo Josipa Slavenskog – prilog tumačenju opusa kao jedinstvenog dela," in *Josip Slavenski i njegovo doba*, ed. Mirjana Živković (Beograd: SOKOJ–MIC, Muzikološki institut SANU, Fakultet muzičke umetnosti, 2006), 141–149.

Peričić, Vlastimir, "Josip Slavenski i njegova astroakustika," in *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, no. 4 (1984): 5–14.

Peričić, Vlastimir, "Muzika za orkestar," in *Josip Slavenski, Music for Orchestra* [score] (Zagreb–Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske, Udruženje kompozitora Srbije, 1984), 7–11.

Sedak, Eva, *Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza, svezak I* (Zagreb: Muzički informativni centar, 1984).

Slavenski, Josip, *Sinfonia Orienta* [score] (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1967).

Slavenski, Josip. *Chaos for Full Orchestra* [score] (Zagreb–Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske, Udruženje kompozitora Srbije, 1984).

Slavenski, Josip, *Music for Orchestra (Music 36)* (Zagreb–Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske, Udruženje kompozitora Srbije, 1985).

Slavenski, Josip, *Music for Chamber Orchestra (Music 38)* (Zagreb–Beograd: Društvo skladatelja Hrvatske, Udruženje kompozitora Srbije, 1985).

Slavenski, Josip, "Voda zvira," in *Horsko stvaralaštvo. Mešoviti horovi* [score], ed. Mirjana Živković (Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2016), 20–21.

Slavenski, Milana, *Josip* (Beograd: SOKOJ – Muzički informativni centar, 2006).

Tomašević, Katarina, *Na raskršću istoka i zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)* (Beograd–Novi Sad: Muzikološki institut SANU – Matica srpska, 2009).

Vasiljević, Maja, "'Haos' i 'Muzika 38' kao stvaralački odgovor Josipa Slavenskog na pitanja dodekafonije," in *Josip Slavenski i njegovo doba*, ed. Mirjana Živković (Beograd: SOKOJ–MIC, Muzikološki institut SANU, Fakultet muzičke umetnosti, 2006), 75–101.

Živković, Mirjana, "Pregled ostavštine Josipa Slavenskog i neka pitanja koja se javljaju povodom najnovijih istraživanja," in *Interakcija muzike i vremena: Zbirka tekstova*, ed. Mirjana Živković (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2014), 33–38.

Archival sources (Library of the Faculty of Music, Belgrade)

Slavenski, Josip, undated notes: s. p.

Slavenski, Josip, A sketch for *Cosmogonia* [*Misterij*], s. a.: s. p.

Slavenski, Josip, Notes on Astroacoustics, s. a.: s. p.

Slavenski, Josip, *Lipa piva*, Praha, 1920.

Slavenski, Josip, *Music in the Natural-Tone System*, Belgrade, 1937.

Santrauka

Josipo Slavenskio ciklas *Paslaptis* (*Misterij*) buvo sumanytas 1918–1919 m., po Pirmojo pasaulinio karo grįžus į gimtąjį Čakoveco miestą. *Paslaptis* buvo įsivaizduojama kaip didinga vizija apie milžiniškas kosmines jėgas, sukūrusias Chaosą – visų visatos dangaus kūnų šaltinį. Ji apėmė Saulės sistemos, Žemės ir jos gyvybės sukūrimą iki pat žmonijos ir civilizacijos raidos. Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama *Paslapties*, greičiausiai parašytos XX a. trečiajame dešimtmetyje, siužeto santraukai. Joje pristatoma trumpa šio ciklo įžanga, instrumentų sąrašas ir dvidalė struktūra. Šiame dokumente taip pat pateikiama *Paslapties* pabaiga, kurioje žmogus ir mašinos sunaikina pasaulį, atgimsta Chaosas ir įvyksta didysis persikūnijimas.

Trys kūriniai, tiesiogiai susiję su *Paslaptimi*, pagal siužeto santrauką, yra *Voda zvira* (*Pavasario vandenys*), chorinė miniatiūra (1916), *Chaosas* simfoniniam orkestrui (1932) ir *Oriento simfonija* (1934). Kiti trys straipsnyje aptariami kūriniai santraukoje neminimi: *Muzika orkestrui* (Music 36, 1936), *Music in the Natural-Tone System* (1937) ir *Muzika kameriniam orkestrui* (Music 38, 1938). Juos įtraukiau dėl didelio panašumo į pirmuosius tris kūrinius. Jie turi bendrą muzikinę medžiagą, pavyzdžiui, gilius pedalinius tonus, dvylikos tonų eiles, pentatonines melodijas, dorinės dermės melodijas ir kt. Pentatoninė ir dorinė dermės grindžia Međimurje liaudies dainas, kurias Slavenskis išmoko ankstyvuoju savo gyvenimo laikotarpiu. Studijuodamas Budapešte ir Prahoje jis išsiugdė stilių, giliai įsišaknijusį muzikiniame folklore, ir polinkį kurti individualią sferų muziką. Šią nuo seniausių laikų žinomą koncepciją Slavenskis siekė plėtoti per savo astronominius tyrimus ir sąsajas su muzika, pasitelkdamas šiuolaikinius ansamblius (pvz., simfoninį orkestrą) ir naujai sukurtus elektroakustinius instrumentus.

Remiantis Slavenskio užrašų ir juodraščių analize, lieka neaišku, ar ciklo pabaigoje jis atsisakė pasaulio sunaikinimo idėjos, ar ją pakeitė gyvybės šlovinimu *Oriento simfonijoje*, kūrinyje, kuris atitinka kai kurias paskutines ciklo dalis. Tarp visų jo kūrinių nėra jokių *Paslapties* pabaigos pėdsakų – nei jo užrašuose, nei užbaigtame muzikos kūrinyje, kuris atitiktų Chaoso atgimimą ir galutinę reinkarnaciją.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 06 19

Jūratė BOGDANIENĖ[a, b], *Darius KUČINSKAS*[a, c], *Laimonas JANUTĖNAS*[a, b], *Rima POVILIONIENĖ*[a]

Unveiling the Digital Treasure Trove: A Critical Edition of Čiurlionis' Piano Works*

Skaimeninio lobyno atodangos: kritinė Čiurlionio fortepijoninių kūrinių redakcija

[a] Lithuanian Academy of Music and Theatre, Gedimino Ave. 42, 01110 Vilnius, Lithuania
[b] Vilnius Gediminas Technical University, Saulėtekio al. 11, Vilnius, Lithuania
[c] Kaunas University of Technology, A. Mickevičiaus g. 37, LT-44244 Kaunas, Lithuania
jurate.janutenaite@gmail.com
darius.kucinskas@ktu.lt
laimonas.janutenas@gmail.com
rima.povilioniene@lmta.lt

Abstract
This article presents the results of a 2022–2024 research project focused on the piano music of the renowned Lithuanian composer and painter Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. The project aimed to prepare a critical edition of the composer's piano works and to publish it as an interactive database, reflecting broader trends in contemporary (digital) editing and publishing of musical works. The database includes both complete and incomplete piano works by Čiurlionis, as well as sketches and fragments. All musical texts are linked and presented alongside their autographs, contemporaneous transcriptions, previous publications, and detailed commentary. Additionally, a unique search algorithm was programmed and integrated into the database, enabling music information retrieval based on basic criteria and allowing for comparative analysis of the works and fragments contained within the system.
Keywords: Čiurlionis's piano music, critical edition, computational musicology, music publishing, conceptual modelling, visualization.

Anotacija
Straipsnyje pristatomi 2022–2024 m. vykdyto mokslo projekto, skirto žymaus lietuvių kompozitoriaus ir dailininko Mikalojaus Konstantino Čiurlionio fortepijoninei muzikai, rezultatai. Šio projekto tikslas buvo parengti kompozitoriaus fortepijoninių kūrinių kritinį tekstą ir jį paskelbti interaktyvioje duomenų bazėje, taip siekiant atspindėti platesnes šiuolaikinio (skaitmeninio) muzikos kūrinių redagavimo ir leidybos tendencijas. Suformuota duomenų bazė apima baigtus ir nebaigtus Čiurlionio fortepijoninius kūrinius, jų eskizus ir net fragmentus. Visi muzikos tekstai susieti ir pateikiami kartu su jų autografais, amžininkų nuorašais, ankstesnėmis kūrinių publikacijomis ir detaliais komentarais. Šiai duomenų bazei taip pat buvo realizuotas ir integruotas unikalus paieškos algoritmas, leidžiantis atlikti muzikos informacijos paiešką pagal bazinius kriterijus ir taip pat lyginamąją šioje sistemoje esančių kūrinių ir jų fragmentų analizę.
Reikšminiai žodžiai: Čiurlionio fortepijoninė kūryba, kritinė redakcija, kompiuterinė muzikologija, muzikos leidyba, konceptualus modeliavimas, vizualizacija.

Development and Challenges in the Digital Humanities

In the second half of the twentieth century, the rapid development of computer technologies, combined with advancements in the humanities, led to the emergence of an interdisciplinary approach to the humanities—digital humanities— which has recently gained global prominence. With a primary focus on textual analysis, this has driven intensive digitization efforts, the development of new analytical methods, and the creation of interactive text editions, databases, and digital archives. A wide range of text encoding tools, analyzers, segmentation, and visual output programs have already been developed for working with verbal texts.[1] However, the digitization and analysis of musical texts, on an international level, remain in a phase of intensive development.[2] Notable projects have been dedicated to some of the world's most renowned composers—Mozart, Beethoven, and Chopin.[3] These projects are based on innovative, digital methods of preparing and presenting

* This research was funded by the Research Council of Lithuania (Project "Critical Text and Digital Interactive Database of Čiurlionis's Piano Music" No. S-LIP-22-75).

critical texts, integrating XML code to create interactive texts, provide instant access to primary sources, and enable synchronous comparison and analysis. As Samuel Huskey has noted, the presentation of contemporary critical editions is largely defined by their methods of visualization. Three types of visualization are distinguished:

1. [Re]presenting traditional critical editions;
2. [Re]presenting critical editions digitally;
3. [Re]presenting critical editions as databases (Huskey, 2022).

It has been observed that digital critical text publications increasingly aim to move beyond printed formats and fully utilize the possibilities of new technologies. According to Huskey, "some (e.g., Heslin 2016; van Zundert 2016; Keeline 2017) argue that the very concept of a critical edition is outdated in an era when technology allows users to browse digital images and transcriptions of the available witnesses and sources for a text, and that we should spend our time developing interfaces and tools for processing, visualizing, and analyzing that data in ways more suitable to a digital paradigm" (Huskey, 2022: 116). Moreover, with the intensive development of digital versions of critical texts, particularly in the creation of interactive databases, there is an increasing need for a unified semantic encoding vocabulary that is accessible and understandable to the international community. This includes the standardization of symbols, such as abbreviations and expressions (Huskey, 2022: 125). In any case, we can conclude that existing digital critical text editions can be broadly categorized into two types:

1. Local systems, which operate independently of internet networks, often as closed computer programs or CD-ROMs. The material is presented in a stable format that is not editable or modifiable by the user. Local systems are created in two ways:
   1) Scanning previously prepared and physically printed text (PDF, JPEG, TIFF);
   2) Using a combined method, where newly typed text is integrated with existing printed and scanned material (PDF).

2. Interactive online systems, which operate exclusively on the World Wide Web (WWW) and, in some cases, allow the user to edit or modify the provided material. These are also created in two ways:
   1) Computer-typed and/or appropriately coded text (TEI/MEI, XML);
   2) Interactive text that includes not only verbal text but also sound and video (all formats are used in combination—HTML, TEI/MEI, XML, RDF, PDF, JPEG, TIFF, MPEG, MID, etc.).

Meanwhile, when considering contemporary digital editions of music (DEM) in general, the role of the user and their working principles are emphasized. Sometimes these principles are flawed—users often habitually prefer to print everything on paper—but at other times, they actively contribute to and encourage the further development of DEM. For instance, Lisa Hooper, who identifies four categories of DEM (scholarly edition, e-score database, downloadable files of a self-publishing composer, and a vendor's self-publishing service), argues that users' tendency to print everything on paper undermines the original concept of DEM (Hooper, 2013). In contrast, John Rink categorizes DEM differently and highlights the positive contributions of users, particularly the potential of "dynamic editions". Other DEM categories identified by Rink include "plain" scores available in PDF or similar formats, digital scores expressly enhanced for performers, and other initiatives that problematically claim DEM status (Rink, 2021).

Digitizing Čiurlionis's Music Works

The development of digital humanities in Lithuania is primarily hindered by the slow digitization of primary sources (which is often difficult to integrate into scientific projects), a shortage of appropriately skilled researchers, and a general inertia within humanities research that favors traditional methods. As an exception rather than the norm, only a few philological projects by researchers at Vilnius University have been realized in this field.[4]

The studies of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis's (1875–1911)—Lithuania's most renowned composer and painter—represent one of the most significant topics in Lithuanian art history and encompass a multilayered and diverse field of research that spans more than a century. Examining Čiurlionis's life and work reveals not only the unique patterns of an individual artist but also the broader trends in the development of Lithuanian and European art. Cultural and artistic phenomena of the past two decades have further validated Professor Eero Tarasti's observation that "close examination of Čiurlionis's work may perhaps one day reveal something central to the problematics of the interrelationships of arts" (Tarasti, 2012: 368). The phenomenon of Čiurlionis is undeniably established as a central figure in modern Lithuanian music. His works have attracted international scholarly attention, with half of today's researchers in this field being foreign scholars—highlighting the global significance and relevance of these studies.

The process of editing and publishing Čiurlionis's music works has spanned over a century. As a result, some pieces have been published in eight to ten different editorial versions, and his music is catalogued using as many as

five different types of numbering systems. Paradoxically, despite this extensive history, Čiurlionis's music still lacks a fully prepared and published critical text. A canonical version—that is, a comprehensively examined, scientifically commented, and argued text of the works that addresses textuality and presents the most plausible interpretation and reconstruction to meet the needs of current Čiurlionis researchers and performers remains absent.[5] Over the past century, publications by various editors have either become historically outdated (factual and proofreading errors), unreliable (with new Čiurlionis manuscripts discovered, some editions proved entirely incorrect), or insufficiently informative (relying on a single source, lacking extensive text variant commentary, not distinguishing editor's notes). Efforts to prepare and release some of Čiurlionis's music urtexts from 2000 to 2020 revealed that contemporary users are looking for much broader and deeper information [6]. This has highlighted the need for a qualitatively new approach to text preparation and presentation: a digital critical text based on precise textual analysis, incorporating all known sources, supplemented by extensive text commentary, and presented in an appropriately prepared interactive database or archive.

In 2025, Lithuania will celebrate the 150th anniversary of the birth of Čiurlionis. To mark this occasion, the Lithuanian Academy of Music and Theatre has initiated a critical edition of all of Čiurlionis's musical works. As a prelude to this edition, the authors of this article secured funding from the Lithuanian Research Council for a project focused specifically on Čiurlionis's piano music. Conducted between July 2022 and December 2024, this project aimed to perform a critical revision and analysis of Čiurlionis's piano repertoire based on the Music Encoding Initiative (MEI). This means that all (over 200) of Čiurlionis's piano works were revised, produced, and presented for the first time in the form of a digital system (an interactive database), including primary sources (autographs and accompanying documents, letters, sketches, etc.) and all existing editions, connecting them through a specially designed interactive database. Furthermore, the critical edition incorporates a unique search algorithm that enables the recognition and comparison of texts, both as complete works and as individual text elements or code.

Creating Čiurlionis's Interactive Database: A Methodology

The initial step of the research involved determining the encoding standard to be used and developing both the back-end and front-end of the system. The research showed that that both music XML and MEI would be necessary (Bogdanienė et al. 2024), Verovio was used as a third-party solution, integrated into the web application to display notes and to provide most of Verovio's standard functionality. Existing online catalogues and digital editions of other composers served as valuable examples during the development of Čiurlionis's database. These included The Catalogue of Carl Nielsen's Works (2018), the Digital Interactive Mozart Edition (2019), and the Online Chopin Variorum Edition (2017). The primary idea for implementing a search tool for musical themes was drawn from the Themefinder Project (Huron & Sapp, 2000).

While these existing solutions offered valuable insights and ideas, Čiurlionis's database required additional functionality and modifications to standard Verovio functionality (in the form of overlay code), etc. In the first phase, a MongoDb database was created, Express was used for requests, and Vue js was employed to develop the interface. A file server was established to store all the digitalized material, and an administrative tool was developed to simplify record manipulation and data uploads. As a result, users can compare the edited critical text with various manuscript versions (e.g., sketches, drafts, clean copies) as well as with previous editions. The data structure, described in Bogdanienė et al. (2024), is designed to be easily modifiable, allowing for the addition of more parameters, implementation of multilingual support, etc. This structure was prepared with expectations for future development in mind, aiming to eventually incorporate all of Čiurlionis's work, not just his piano music.

Search Tools in Čiurlionis's Interactive Database

The developed interactive database enables users to search for Čiurlionis's piano works using various key options, such as title, year, and city, as well as through a selection tool. This functionality scans all the MEI files stored on the file server to find exact matches (Bogdanienė et al., 2024). The digital archive extends beyond traditional text-based queries by incorporating a digital piano interface. This feature allows users to enter musical notes directly, enabling searches based on musical content rather than solely textual metadata. This expanded search capability enhances the usability of the digital critical edition, enabling researchers, educators, and performers to quickly identify and compare piano works based on their musical features. Users can perform extensive note-based searches, as shown in Figure 1. The search interface provides options to select the clef (2) and octave (3) and view the resulting search fragment (5). Furthermore, users can modify the note search type (1), choosing from retrograde, inverse, retrograde inverse, and transposition. These changes are then displayed alongside the original selection (6), making note entry

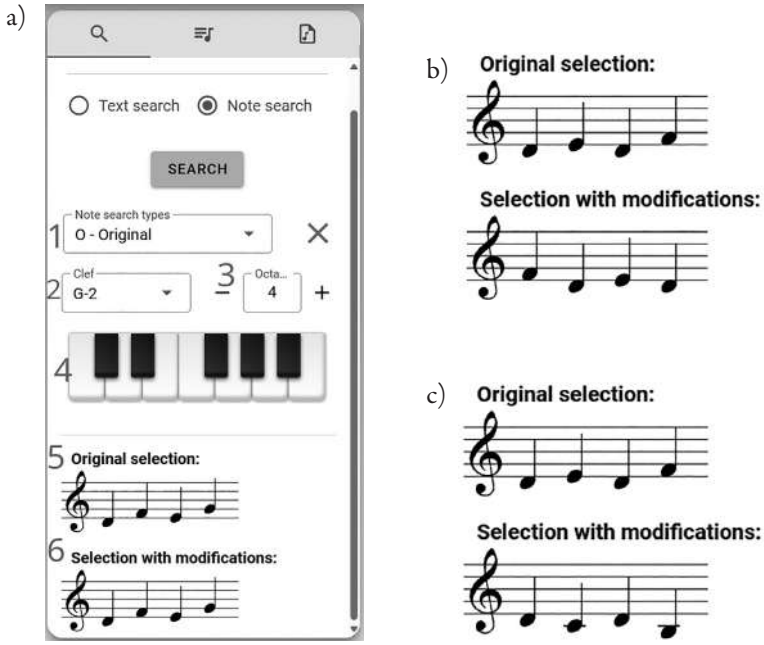


Figure 1. The search function by notes using an interactive piano interface: a) the available search options, b) an example of a retrograde search, and c) an example of an inversion search.

more user-friendly. The search algorithm supports searches across all octaves, allowing for deeper analytical possibilities for musicologists.

An existing selection tool was further improved to streamline the search process. Users can mark a desired selection area, with the notes being highlighted in color to indicate the selection. This selection is also displayed on the left side of the search area, facilitating an extended search workflow. Users can adjust the selection by typing notes and modifying the search type without needing to re-enter all details from scratch (see Figure 2). This functionality is particularly useful for large selections.

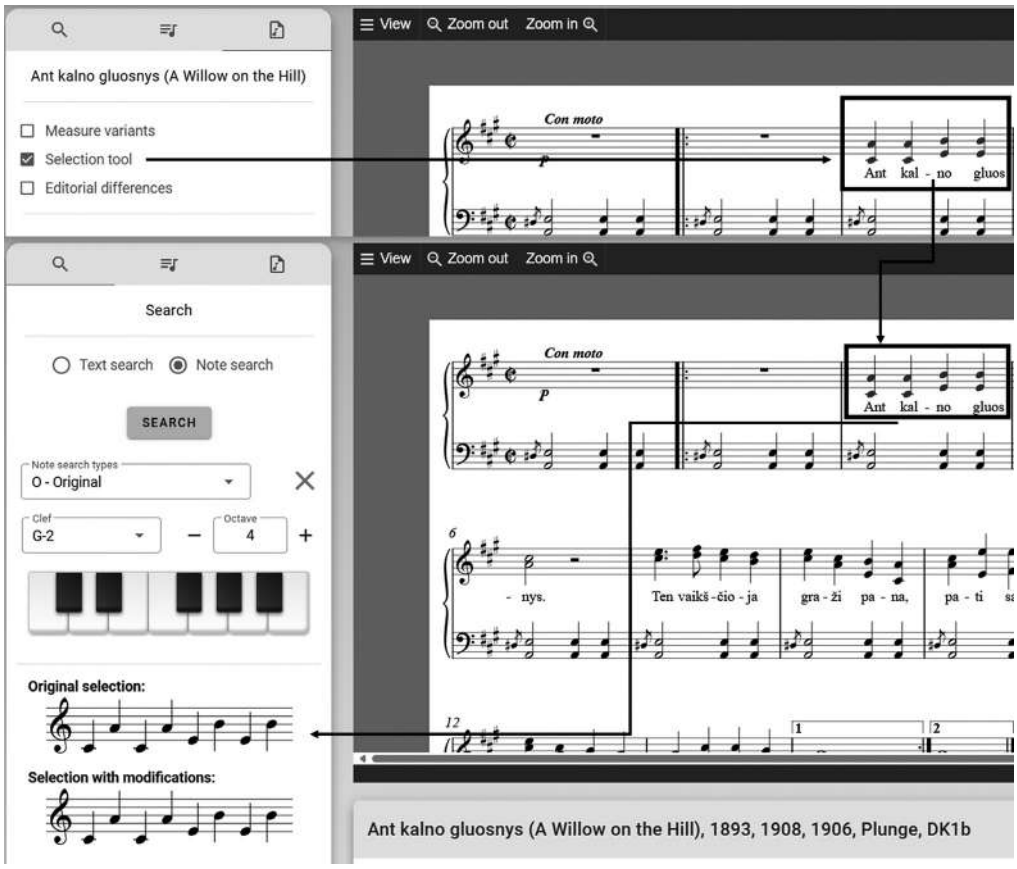


Figure 2. Improved note selection tool and search.

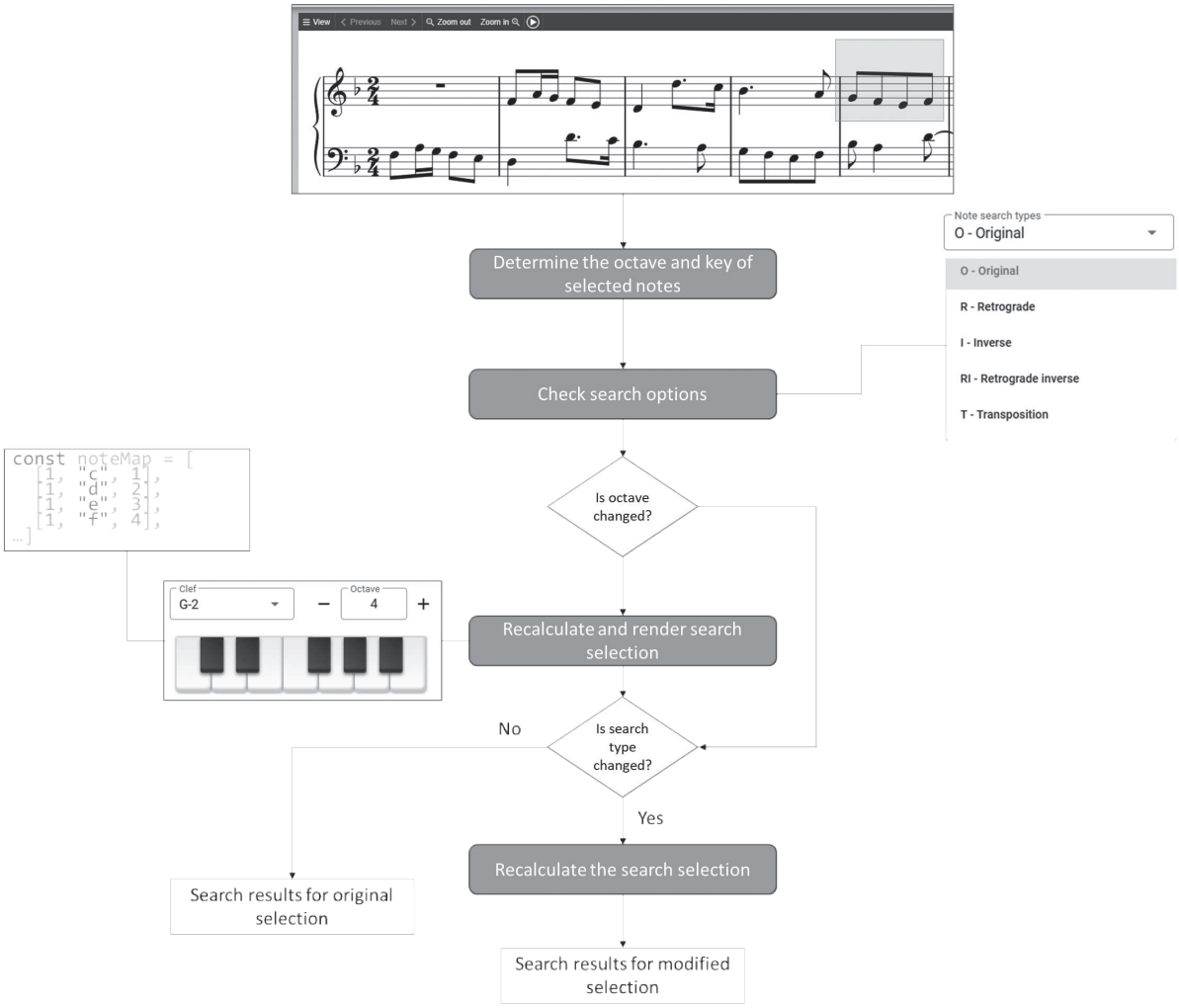


Figure 3. Improved search for an in depth-analysis.

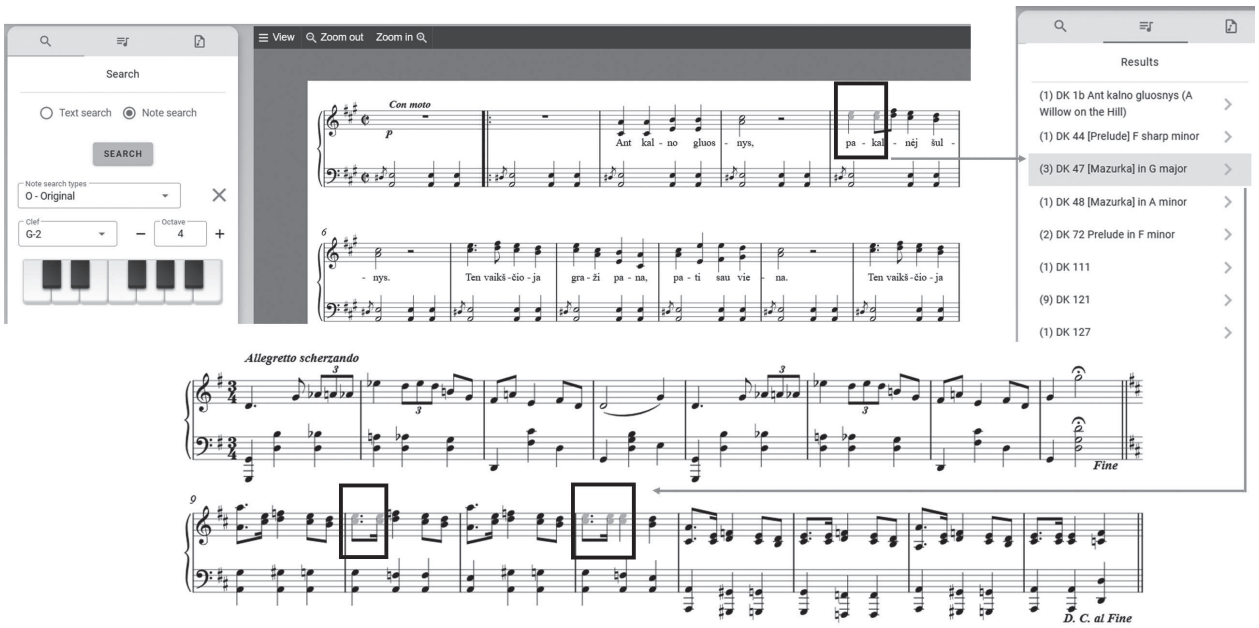


Figure 4. Search results and matching selection.

Čiurlionis's Interactive Database and Tools for Comparative Analysis

The primary focus and challenge during this phase of development was to create an algorithm that enables users to search for a modified selection. The logic behind the algorithm is shown in Figure 3. As previously described, the improved selection tool allows users to either select a fragment of interest or enter notes using a digital piano keyboard. In both cases, the notes are displayed as the original search fragment. Once a fragment is selected or entered, the original octave and key are extracted from XML files—Verovio displays .mei files. All possible notes are mapped into an array, ensuring that if there is a change in octave, all selected notes are appropriately shifted based on these mapped notes. For retrograde, inversion, or retrograde inversion options, the calculations ensure that after the shift, the search notes are displayed and recalculated correctly. For transposition, all possible transpositions within a one-octave range from the first note are animated and displayed. The search is performed for every transposition, storing all modifications in an array. Subsequently, the results are displayed in a list format for user convenience, and when a user selects a specific work from the list, the selection is highlighted in a different color, as shown in Figure 4.

The system also supports multilingual functionality, currently offering content in both English and Lithuanian. Furthermore, its flexible structure allows for the seamless addition of more languages in the future (Bogdanienė et al. 2024).

Presentation of the Search Algorithm: A Case Study

The final complete piano work by Čiurlionis, Fugue in B-flat minor (or *in B-flat*, catalogue number according to Landsbergis VL 345, and Kučinskas DK 293) was selected to demonstrate the application of search algorithm. Using the "Note search" tool, users can mark a desired fragment in the music score—such as a single note, chord, or group of notes. By selecting the "Transposition" option in the "Note search types" field, the activated search examines all material available in the database. For instance, marking the first five notes of the fugue subject at the beginning of the Fugue initiates a search that identifies corresponding fragments within the Fugue and in Čiurlionis's other piano works stored in the database (see Figure 5). Figure 6 highlights several matching examples. For example, we may see the same five-note motive appearing outside the subject of the Fugue in the bass melody in bar 11, as a result of the descending three-note sequence (Figure 6, a). Examples b, c, and d display single matches in the Preludes VL 259 / DK 152 and VL 261 / DK 155, both dated 1904, and Prelude in D minor VL 322 / DK 288, dated 1908.

This demonstration of the search algorithm highlights its ability to significantly accelerate the analysis and comparison of musical works. The tool enables researchers to identify recurring motifs in unexpected ways, providing matching results across disparate compositions and offering insights into the evolution of the composer's creative process.

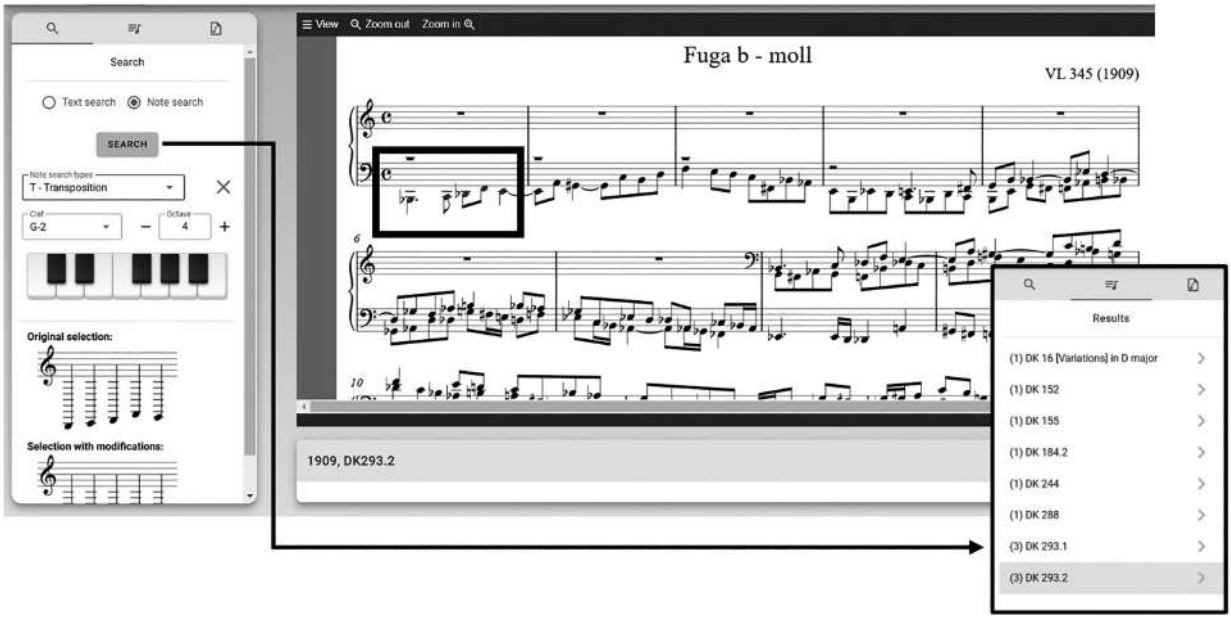


Figure 5. Selected fragment in the Fugue VL 345 / DK 293 and search results in other compositions.

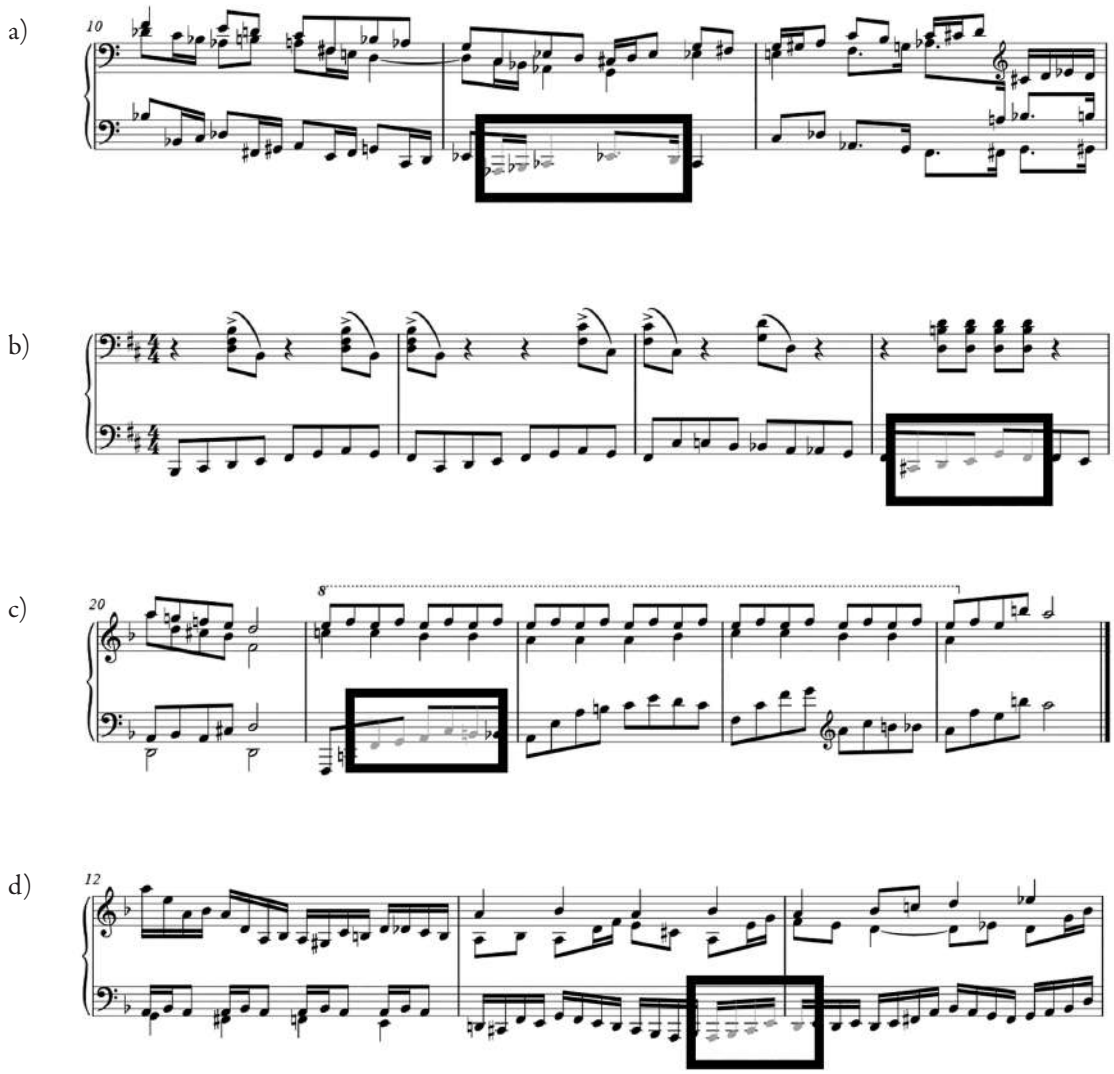


Figure 6. Examples of matching results of the five-note fragment: a) Fugue VL 345 / DK 293, bar 11; b) Prelude VL 259 / DK 152, bar 4; c) Prelude VL 261 / DK 155, bar 21; d) Prelude VL 322 / DK 288, bars 13–14.

Conclusions

A comprehensive online catalogue of Čiurlionis's piano music has been developed. This digital archive includes primary sources such as autographs, accompanying documents, letters, sketches, and all existing editions. The database structure is designed for scalability, allowing for the future inclusion of other types of works and additional materials related to Čiurlionis's compositions. All files are stored on a dedicated file server, with only the links to these files maintained in the database. This approach optimizes database management, reducing the overall storage requirements. Moreover, a unique search algorithm enables the recognition and comparison of texts, both on a holistic and granular level, down to individual bars or specific selections. The digital critical text of Čiurlionis's works, accompanied by musicological commentaries, is available in both Lithuanian and English, ensuring accessibility and promoting international dissemination via MEI platforms. From a global perspective, this open-access database will open up a wide array of opportunities for utilizing the research results, lay new ground for the further exploration of Čiurlionis's music texts, and strengthen the international visibility of this exceptional Lithuanian composer.

References

1 The majority of researchers working in this field have joined the Text Encoding Initiative (TEI) community.

2 Specialists in this area connect through a similar network, the Music Encoding Initiative (MEI). This network was initiated in 2004, but the first results were only published between 2012

and 2014 as conference and seminar materials, and the presentation of relevant projects (https://music-encoding.org).

3 The digital edition of Mozart's works (https://dme.mozarteum.at/en/music/edition), the textual analysis and critical text publication of Beethoven's manuscripts and works (https://beethovens-werkstatt.de), and the critical and digital editions of Chopin's primary sources (https://humdrum.nifc.pl; http://www.chopinonline.ac.uk/ocve).

4 Digital critical texts and archives dedicated to Balys Sruoga and Maironis can be found online at the following links: http://www.sruoga.flf.vu.lt, http://www.pb.flf.vu.lt.

5 As a scholarly genre, the critical text has been highlighted by musicologists such as Georg Feder and Hubert Unverricht ("Urtext und Urtextausgaben." In *Die Musikforschung*, 1959, vol. 12, p. 432–454); James Grier (The Critical Editing of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1996), as well as textual scholars like Paulius Subačius (Tekstologija. Vilnius: Aidai, 2001).

6 Urtext editions, edited by Darius Kučinskas: Fugue in B flat minor (Kaunas: Petronis, 2000); Piano works (urtext) (Tokyo: Yamaha Music Media Corportation, 2011); Kūriniai fortepijonui (urtekstai) (Kaunas: Technologija, 2014); Kūriniai vargonams (urtekstai ir faksimilės) (Kaunas: Technologija, 2014); Rinktiniai kūriniai fortepijonui (urtekstai), I-II d. (Kaunas: Muzikos grafika, 2020).

Bibliography

Jūratė Bogdanienė, Laimonas Janutėnas, Darius Kučinskas, and Rima Povilionienė, "Digital Critical Edition of Čiurlionis's Piano Music: A Case Study," *Journal of New Music Research* (2024): 1–10, https://doi.org/10.1080/09298215.2024.2391751 (last checked October 10, 2024).

Digital Interactive Mozart Edition (DIME), Salzburg, Los Altos, CA: International Mozarteum Foundation, Packard Humanities Institute, 2019, https://dme.mozarteum.at/en/music/edition (last checked October 10, 2024).

Samuel Huskey, "The Visual [Re]Presentation of Textual Data in Traditional and Digital Critical Editions," *Magazén. International Journal for Digital and Public Humanities* 3, no. 1 (June 2022): 115–138.

Peter Heslin, "The Dream of a Universal Variorum: Digitizing the Commentary Tradition," in *Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, ed. Christina S. Kraus and Christopher Stray (Oxford: Oxford University Press, 2015), online edition, Oxford Academic, January 21, 2016, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199688982.003.0025 (last checked October 10, 2024).

Lisa Hooper, "Contemplating E-Scores: Open Ruminations on the E-Score, the Patron, the Library, and the Publisher," in *Proceedings of the Charleston Library Conference*, Purdue University, 2013, 571–575, http://dx.doi.org/10.5703/1288284315326 (last checked October 10, 2024).

David Huron and Craig Sapp, *Themefinder*, Stanford University, Ohio State University, 2000, http://themefinder.org (last checked October 10, 2024).

Tom Keeline, "The Apparatus Criticus in the Digital Age," *The Classical Journal* 112, no. 3 (February-March 2017): 342–363, https://doi.org/10.5184/classicalj.112.3.0342 (last checked October 10, 2024).

OCVE–Online Chopin Variorum Edition, The Andrew W. Mellon Foundation, University of Cambridge, and King's College London, 2017, https://chopinonline.ac.uk/ocve (last checked October 10, 2024).

John Rink, "Digital Editions and the Creative Work of the Performer," *Nineteenth-Century Music Review* 18, no. 1 (2021): 51–81, https://doi.org/10.1017/S1479409819000673 (last checked October 10, 2024).

Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2012).

The Catalogue of Carl Nielsen's Works, The Carl Nielsen Society, 2018, https://www.carlnielsen.dk/gb/om-komponisten/vaerkfortegnelse-cnw (last checked October 10, 2024).

Joris van Zundert, "Barely Beyond the Book?" in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. Matthew James Driscoll and Elena Pierazzo, 1st ed., vol. 4 (Open Book Publishers, 2016), 83–106, http://www.jstor.org/stable/j.ctt1fzhh6v.9 (last checked October 10, 2024).

Santrauka

XX a. antroje pusėje spartus kompiuterinių technologijų vystymasis ir humanitarinių mokslų plėtra paskatino naujos humanitarinių mokslų šakos – skaitmeninių humanitarinių mokslų – formavimąsi. Pagrindinis dėmesys skiriamas kompiuterinei tekstų analizei, leidžiančiai naujais pjūviais pažvelgti į tą patį tekstą ir gauti naujų duomenų ir rezultatų tolesnei teksto interpretacijai. Muzikos tekstų skaitmeninimas ir analizė, net ir tarptautiniu lygiu, yra intensyvaus vystymosi etape. Čia galima rasti tik kelis rezultatyviai plėtojamus projektus, skirtus pasaulinio garso kompozitoriams (Mozart, Beethoven, Chopin), kuriuose remiamasi inovatyviais skaitmeniniais medžiagos parengimo ir apdorojimo metodais, integruojamas XML kodas, formuojama momentinė prieiga prie visų pirminių šaltinių ir sudaroma sinchroninio palyginimo galimybė. Šiais būdais rengiami skaitmeniniai kritinių tekstų leidimai, kurie gali būti skirstomi į du pagrindinius tipus: a) vietinės sistemos, veikiančios nepriklausomai nuo interneto tinklų (dominuoja PDF, MIDI formatai); b) interaktyvios interneto sistemos, veikiančios tik pasauliniame tinkle (dominuoja XML formatas, bet taip pat naudojama nemažai kitų tipų dokumentų).

Lietuvoje skaitmeninių humanitarinių mokslų plėtrą stabdo lėtas pirminių šaltinių skaitmeninimo procesas, atitinkamos kvalifikacijos tyrėjų stoka ir bendras humanitarinių mokslų tyrimų inertiškumas, kai taikomi daugiausia tik tradiciniai tyrimų metodai. Siekiant ištrūkti iš šio „užburto rato" 2022–2024 m. straipsnio autorių buvo realizuotas Lietuvos mokslo tarybos finansuotas projektas, skirtas Čiurlionio fortepijoninei muzikai. Siekta parengti Čiurlionio fortepijoninių kūrinių kritinio teksto redakciją, suformuotą muzikos kodavimo principais (MEI – *music encoding initiative*) ir pateiktą kaip vientisa šaltinių ir

ankstesnių leidimų integrali duomenų bazė. Ši skaitmeninė kritinė kūrinių teksto redakcija buvo išplėsta unikaliu paieškos algoritmu, leidžiančiu atpažinti ir lyginti tekstus ir jų atskirus parametrus tiek viename kūrinyje, tiek visoje duomenų bazėje.

Tinkamam sprendimo realizavimui reikėjo atsižvelgti į daugelį veiksnių, tokių kaip tinkamos žymėjimo sistemos parinkimas, skaitmeninės medžiagos dėjimas ir susiejimas, duomenų bazės bei duomenų struktūros identifikavimas ir formavimas ir kt. Muzikos kūriniai turi ne vieną žymėjimo sistemą, jos skiriasi įvairiuose regionuose ir perioduose. Tyrimas parodė, kad norint pasiekti tikslus reikalingi formatai yra „musicXML“ ir „MEI“. Sukurta sistema yra žiniatinklio tipo, dėl universalumo ir intuityvaus dizaino ji užtikrina patogią vartotojo patirtį ir funkcinio efektyvumo palaikymą. Išoriniam programavimui pasirinkta „Vue.js“, o dėl lankstumo ir galimybės greitai plėsti bei modifikuoti duomenų struktūrą pasirinkta „MongoDB“ (NoSQL duomenų bazių sistema). Užklausoms valdyti naudotas „Express“. Realizuota paieškos funkcija smarkiai praplečia įprastas tekstines užklausas – vartotojams suteikiama galimybė ieškoti ne tik pagal tekstinius metaduomenis, bet ir pagal muzikinį turinį. Skaitmeninė fortepijono sąsaja leidžia tiesiogiai vesti natas ir atlikti tam tikras transformacijas. Taip pat realizuotas muzikinio segmento parinkimo įrankis, leidžiantis grafiškai pažymėti norimas natas. Šis pasirinkimas iš karto atvaizduojamas natų paieškos skiltyje, kur vartotojas gali papildomai redaguoti pasirinkimą ir atlikti transformacijas. Paieška atliekama per visas oktavas, taip atrandant tolimas, iki tol nežinomas sąsajas. Ši išplėstinė paieškos galimybė leis tyrėjams, pedagogams ir atlikėjams greitai atpažinti ir palyginti fortepijoninius kūrinius pagal jų muzikines ypatybes.

„Verovio“ buvo pasirinktas kaip trečiosios šalies sprendimas, integruotas į žiniatinklio programą, kad būtų rodomos natos ir teikiamos standartinės funkcijos, kurias numato „Verovio“. Redakciniai skirtumai rodomi kita spalva, o kiekvienas taktas susietas su muzikiniu fragmentu iš skirtingų šaltinių (jei toks yra priskirtas). Prie kiekvieno kūrinio vartotojas gali peržiūrėti skaitmeninius rankraščius, publikacijas, PDF failus. Taip pat pateikiamas redakcinių skirtumų skaičius ir kritinis fortepijoninės muzikos tekstas. Atlikus paiešką pagal muzikinį fragmentą, rasti sutapimai vaizduojami kita spalva, nurodant, kiek tokių fragmentų rasta kiekviename kūrinyje. Įgyvendinta duomenų struktūra leidžia nesudėtingai pridėti papildomus atributus, jei atsirastų poreikis, ir įtraukti vertimus ne tik lietuvių ir anglų kalbomis. „Docker“ buvo naudojamas programoms sudėti į konteinerius ir paleisti kiekvieną atskirai, savo aplinkoje. Be to, visos šios programos buvo sujungtos į vieną konteinerį, sudarant vientisą sistemą.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 11 06

Vita GRUODYTĖ

Kriptografinis etiudas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tema

Cryptographic Etude on the Theme of M. K. Čiurlionis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
vita.gg12@gmail.com

Anotacija
Kriptografinis menas arba menas tam tikruose ženkluose, simboliuose „užrakinti" ir paslėpti informaciją, mintis, prasmes, vardus, įvykius ir kt. yra labai sena praktika, žinota senosiose Rytų civilizacijose, naudota tradicinėse visuomenėse ir taikyta moderniojoje Vakarų kultūroje (literatūroje, dailėje, muzikoje). Kompleksinė ir sinkretinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba, kurioje gausu nuorodų į įvairias XX a. menines kalbas ir praktikas (serializmą, simbolizmą, abstrakciją ir kt.), pasižymi ir šiuo, tam tikrų ženklų įslaptinimo bruožu, aptinkamu ne tik jo muzikos kūriniuose, bet ir tapyboje, piešiniuose, eskizuose bei grafikoje. Deja, ne tik kai kurie Čiurlionio asmenybės bruožai, bet ir dabar jau nebeatgaminama ezoterinė jo kūrybos plotmė, domėjimasis senosiomis civilizacijomis, taip pat XIX–XX a. sandūroje itin populiariomis teorijomis ir praktikomis – teosofija, spiritizmu, okultizmu, telepatija, hipnoze ir kt. – iš Čiurlionio biografijos buvo sąmoningai ištrinti. Todėl dabartiniam tyrėjui itin sunku atsekti paties menininko intencijas ir nuspėti jo kriptografinės kalbos atsiradimo ir formavimosi priežastis: ar ją reikėtų vertinti kaip tuometinei epochai įprastą „žaidimą prasmėmis", ar kaip siekį paslėpti tam tikrą ezoterinę informaciją, kurios nenorėjo atskleisti savo amžininkams, ar ji buvo tik vizualinis elementas, suteikiantis Čiurlionio kūrybai paslaptingumo skraistę? Šiame straipsnyje siūlomos kai kurios Čiurlionio slapyraščio perskaitymo versijos.
Reikšminiai žodžiai: M. K. Čiurlionis, kriptografija, hieroglifai, slapyraštis, tautoraštis.

Abstract
Cryptographic art—the art of «locking» and concealing information, thoughts, meanings, names, events, and more within certain signs and symbols—is a very old practice. It originated in ancient Eastern civilizations, was prevalent in traditional societies, and continues to be applied in modern Western culture through literature, art, and music. M.K. Čiurlionis's complex and syncretic oeuvre, which is full of references to various artistic languages and practices of the twentieth century (serialism, symbolism, abstraction, etc.), is also characterized by this feature. The masking of certain signs is evident not only in his musical works but also in his paintings, drawings, sketches and graphic creations. Unfortunately, aspects of Čiurlionis's personality and the esoteric dimension of his work—including his interest in ancient civilizations and the theories and practices popular at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, such as Theosophy, Spiritualism, the Occult, Telepathy, Hypnosis, etc.—were deliberately erased from his biography. This omission makes extremely difficult for contemporary researchers to uncover the artist's intentions and determine the origins and purpose of his cryptographic language. Should his cryptography be seen as a «play on meanings,» a practice typical in his era? Was it an attempt to hide esoteric information that he did not want to reveal to his contemporaries? Or was it merely a visual device that gave Čiurlionis's work a veil of mystery? This text proposes some readings of Čiurlionis's cryptography.
Keywords: M.K. Čiurlionis, cryptography, hieroglyphics, national script.

Įvadas

Turbūt nerasime nė vieno tyrėjo, kuris nebūtų atkreipęs dėmesio į Čiurlionio kūrybai būdingą tendenciją įslaptinti informaciją. Muzikos kūriniuose ji užšifruojama vardinių serijų ir palindromų, kuriuos išsamiai nagrinėja Gražina Daunoravičienė (plačiau žr. Daunoravičienė 2013), pavidalu, o tapyboje – paslėptais autografais, keistais ornamentais arba net ir runas primenančiais įrašais. Rima Povilionienė bandė pasižiūrėti į originalius Čiurlionio raidinius, ženklinius ir numerologinius slaptaraščius ne tik kaip į autografo ar dedikacijos inkrustacijas, bet ir kaip į konstrukcinį elementą (plačiau žr. Povilionienė 2013). Taigi, tęsdami tyrimą šia linkme ir neapsiribodami tik autografais, į šias skirtingų ir tarytum nieko bendra tarpusavyje neturinčių ženklų sistemų šifruotes galėtume pažvelgti kaip į tam tikrą kompleksinę kalbą. Ji sudarytų tarsi atskirą Čiurlionio kūrybos sluoksnį, papildantį jo specifinį sinkretizmą.

Kiekvieną ženklų sistemą galime laikyti raštu. Pavyzdžiui, Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XV–XVI a. slaptais ženklais, kurių grafinė išvaizda buvo labai paprasta („įvairūs „kryžiai", strėlės, linijos, brūkšnių ir laužtinių kampų kombinacijos, geometrinės figūros"), buvo žymima nuosavybė:

> Nekilmingi žmonės, o iki atsirandant herbams ir aukštesnio socialinio rango asmenys, ženklais žymėjo nuosavą turtą, nes tai buvo jo apsaugos priemonė [...]. Jie turėjo juridinę turto apsaugos galią, o jų sunaikinimas prilygo pasikėsinimui į privačią nuosavybę. Ženklai buvo paveldimi šeimos kartu su turtu. (Čelkis 2018: 324)

Taigi jei sutiksime su teiginiu, kad bet kurios rašytinės arba ženklų sistemos funkcija yra perteikti informaciją, tuomet vertėtų bandyti aiškintis, kokią informaciją norėjo perteikti Čiurlionis ir ar vis dėlto būtų įmanoma iššifruoti šią jo kūrybos „žinią“? Ne tik kaip tam tikras užuominas atskiruose kūriniuose, bet ir kaip globalų, tęstinį tekstą, einantį per visą jo kūrybą tarsi joje įspausti vandens ženklai.

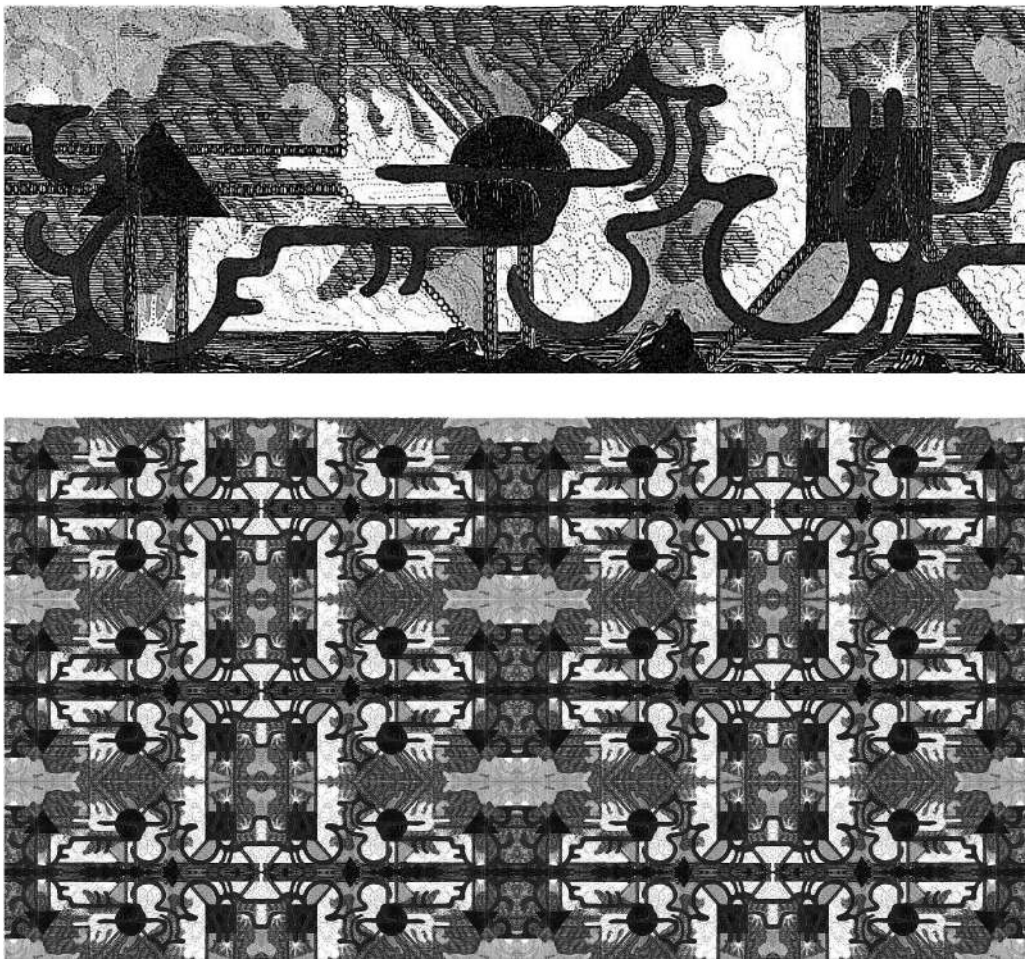
1904–1905 m., kai Čiurlionis sąmoningai pasirinko lietuvybės kelią, ėmė mokytis lietuvių kalbos ir ieškoti savo kūrybinio braižo, jis nutapė paveikslą „Žinia“. Tais metais įstojo į Varšuvos dailės mokyklą ir tapo caro policijos susidorojimo su Lenkijoje kilusiais streikais liudytoju. Taigi paveikslo pavadinimas ir jo sukūrimo data veikiausiai nėra tik sutapimas, kaip ir tai, kad jį sudarantys trys elementai – kalnas, saulė ir skrendantis paukštis (identifikuojamas su jo inicialų raide Č) – dažnai atkartojami ir kituose Čiurlionio darbuose. Į Čiurlionio „Žinią“ reikėtų galbūt žvelgti kaip į tam tikrą jo kūrybinio virsmo riboženklį, kaip pasirinkto dvasinio kelio afirmaciją, kuri matytina gal net kaip mesianistinis pasiryžimas savo menine kalba, į kurios paieškas Čiurlionis tuo metu ir pasinėrė, perteikti tam tikrą Žinią, arba Žinojimą.

Čiurlionis kūrė sinkretiškai, tai yra vienalaikiškai įgyvendindamas tas pačias idėjas. Taip pat jis kūrė serijomis, tai yra savo idėjas pratęsdamas laike. Būtent šios jo kūrybos savybės leidžia serijų lineariškume įžvelgti tam tikros informacijos kontinualaus perteikimo galimybę, o vienalaikiame sinkretizme – hieroglifinį, tai yra erdvinį, įvairaus pobūdžio ženklų-rašmenų išdėstymą. Toks globalus vertikalės ir horizontalės panaudojimas būtų pagrindinė čiurlioniškosios kūrybos savybė, kylanti iš jo laiko ir erdvės suvokimo, jo specifinio sinkretizmo ir savitos estetikos.

Taigi kokie veiksniai galėjo daryti įtaką, kad Čiurlionis savo kūrybą mums paliko kaip *užkoduotą kalbą*?

Archajinis klodas: tautoraščio simetrija

Sąsajos su archajine lietuvių kultūra. Kadangi Čiurlionis visą gyvenimą bandė rasti raktą į tautinį palikimą, nes arba įtarė, arba nujautė, kad jame yra kažkas fundamentaliai užšifruota, vadinasi, ir jo paties praktikuotą kriptografiją reikėtų vertinti kaip šio savosios tradicijos bruožo pratęsimą tuo būdu, kuris jam atrodė labiausiai atitinkantis jos *vidinius principus*. Sprendžiant iš išlikusių archeologinių artefaktų ir, visų pirma, tautosakos archajiškumo, lietuvių kultūra yra labai sena, o visos senosios kultūros pasižymėjo hermetizmu,



1 pav. „Vinjetė-užsklanda“ (1908): originalas ir tautoraštinė versija

2 pav. Vinjetė liaudies dainai „Bėkit bareliai“ (1908): originalas ir tautoraštinė versija

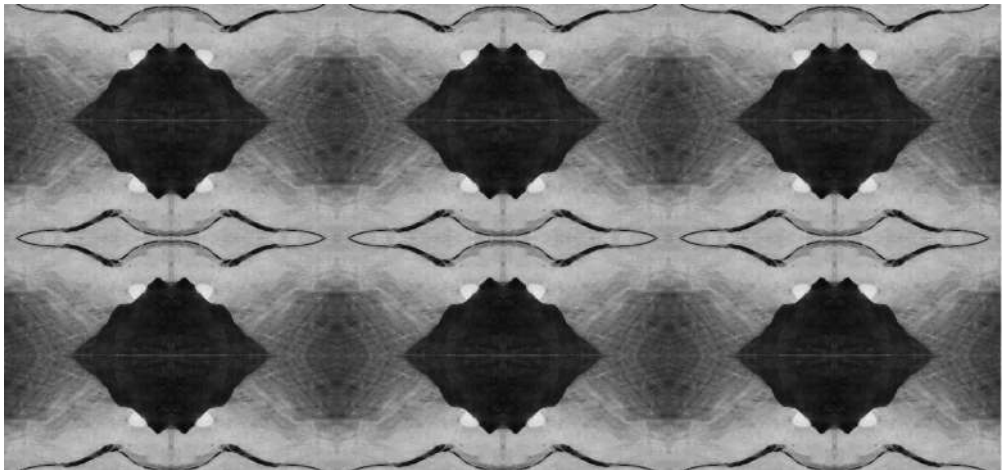
magija ir slaptumu. Tą patvirtintų vaizdinė tautinių audinių raštų plotmė, arba tautoraštis (Virginijaus Kašinsko terminas, žr. Kašinskas 2013), taip pat ir garsinė sutartinių plotmė, arba atitinkamai garsoraštis. Abi šios plotmės išsaugojo jose užrakintus kodus, galinčius mums atsiverti kaip tam tikras archajinis informacinis klodas, nes abiem atvejais ornamentinė simbolika konstruojama labai panašiai – simetriniais ir variantiniais segmentų atkartojimais ir apvertimais horizontalėje ir vertikalėje. Šis *konstrukcinis principas* veikia ir Čiurlionio kūryboje. Simetriškumą ir erdvines segmentų manipuliacijas Čiurlionis naudoja atvirai, jų neužslaptindamas. Ypač tuose paveiksluose, kuriuose imituoja arba įvaizdina savo pamėgtą muzikinį fugos žanrą.

Dar akivaizdesnis šis principas yra jo pieštose vinjetėse. Jos pateikiamos kaip nebaigtinis didesnės visumos segmentas, o tai rodo ir už piešinio rėmo ribų galinčios būti pratęstos jų konstrukcinės linijos. Vinjetėms pritaikę tautoraščio kūrimo dėsnius, gauname išsamesnį vaizdą – tokį optinį efektą, kuriuo pasižymi visi tautiniai raštai.

Galima būtų teigti, kad vinječių prigimtis ir funkcija yra ornamentinė, taigi natūralu, kad piešdamas vinjetes Čiurlionis apsiribojo tik jų ornamento segmentu. Tačiau tokį patį principą galima pritaikyti ir jo paveikslams, ypač tiems, kuriuose linija arba piešinio motyvai su paveikslo rėmu nesibaigia, o tarsi gali būti tęsiami toliau. Gauname analogišką rezultatą – visas paveikslas tampa didesnės visumos dalimi, kurioje išryškėja archetipinės rato, kvadrato, stačiakampio formos.

Taigi simetrinis principas Čiurlionio kūryboje yra tarsi dvigubas. Viena vertus, jis yra vaizdinis segmentas, dėstomas

3 pav. „Žalčio sonata“, Andante (1908): tautoraštinė versija



4 pav. „Žinia“ (1904–1905): tautoraštinė versija

imitaciškai ir polifoniškai, kita vertus, tai tarsi slaptas struktūrinis užtaisas, kurį „aktyvuojant“ kai kuriuos paveikslus (ypač vėlyvuosius) galima paversti teoriškai nesibaigiančiomis visumomis, galinčiomis generuoti didesnes vizualines ir prasmines drobes.

Mistinė plotmė: teosofinis fonas

Susidomėjimą kriptografija galėjo tiesiogiai veikti *Čiurlionio potraukis misticizmui*. Jis ne tik domėjosi, bet ir pats išbandė įvairias ezoterines praktikas (plačiau žr. Andrijauskas 2021), pavyzdžiui, hipnozę, kuri visuomet buvo laikoma bene efektyviausiu nematomo pasaulio pažinimo įrankiu, o Čiurlionis „tarsi pirmykštis žmogus tvirtai tikėjo nepaprasta minties galia“ (Di Milia 1995: 29). Paveiksle „Mintis“ (tų pačių 1904–1905 metų, kai buvo nutapyta ir „Žinia“) galima įžvelgti kuriančios minties galios ir jos poveikio materialiajam pasauliui įprasminimą, kuris patvirtintų Čiurlionio domėjimąsi eksperimentine psichologija ir siekį asmeninius atradimus arba parapsichologinius gebėjimus (hipnozę per nuotolį ir gydymą rankomis, kuriuos mini Jadvyga Čiurlionytė (Čiurlionytė 1994: 140–142)) įamžinti savo darbuose vizualiomis metaforomis.

Deja, ne tik kai kurie Čiurlionio asmenybės bruožai, bet ir dabar jau nebeatgaminama ezoterinį jo kūrybos aspektą paaiškinanti plotmė, jo domėjimasis tuo metu itin populiariomis teorijomis ir praktikomis – teosofija, spiritizmu, okultizmu, telepatija ir kt. – iš menininko biografijos dėl viešai neįvardijamų priežasčių buvo sąmoningai ištrinti. Anot Antano Andrijausko, „[S]ovietinės ideologijos, ypač stalinizmo viešpatavimo laikais, kaltinant Čiurlionį neidėjiškumu ir formalizmu, ezoteriniai jo interesai artimų žmonių prisiminimuose, suprantama, sąmoningai buvo

užtušuojami. Dailininko seserys Jadvyga ir Valerija Čiurlionytės bei žmona Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė puikiai suvokė, kad šio menininko asmenybės ar kūrybos siejimas su ezoteriniais sąjūdžiais gali pasibaigti jo sukurtų „dekadentinių", „formalistinių" ir „svetimų tarybinio žmogaus pasaulėžiūrai" kūrinių ne tik pašalinimu iš muziejų, tačiau netgi fiziniu sunaikinimu. Ta buvo viena iš priežasčių, kodėl po nepriklausomybės praradimo Čiurlionio seserys ir našlė Sofija vengė šių sąsajų, o pastaroji netgi teigė, kad jos vyras nebuvo teosofų draugijos narys ir neišpažino teosofinių ar kitokių „šiuolaikinių religinių" teorijų" (Andrijauskas 2021: 164). Keista tai, kad net ir naujausiame jo korespondencijos leidime (Čiurlionis 2019) laiškai vis dar tebekupiūruojami, ką jau kalbėti apie tai, kad dalis laiškų yra dingusi arba buvo sunaikinta. Tačiau tam tikrų užuominų galima rasti ne tik išlikusių laiškų nuotrupose, bet ir pačioje kūryboje. Pavyzdžiui, italų menotyrininkė Gabriella Di Milia išsakė hipotezę, kad „Čiurlionis, dalyvaudamas Varšuvos ezoterines ir psichologines problemas gvildenusiuose rateliuose, galėjo būti susipažinęs su tomis meno ir spalvos teorijomis, kurias Rudolfas Steineris išplėtojo tyrinėdamas Johanno Goethes veikalus" (Di Milia 1981: 55, cit. iš Andrijauskas 2021: 175). Gali būti, kad ir nuolatinės kaitos, nebaigtinės kūrybos ir niekuomet nesustojančio, gyvybinių jėgų veikimą primenančio judėjimo idėjas Čiurlioniui inspiravo Steinerio teosofija, pagal kurią „dvasiniame pasaulyje visa yra nuolatinė veikla, nepaliaujama kūryba. Ten visai nėra sąstingio, atokvėpio, kaip fiziniame pasaulyje, nes archetipai – tai kuriančios būtybės" (Di Milia 1995: 26). Di Milia taip pat teigia, kad „besimokydamas Kazimiero Stabrausko mokykloje, turėjusioje liaudies meno kūrinių kolekciją, Čiurlionis atranda šio meno estetiką [...]", todėl „nenuostabu, kad gilindamasis į tai, kas „archaiška", ypač paskutiniaisiais metais, praleistais Varšuvoje (1901–1907), Čiurlionis susidomėjo astronomija, septyniomis filosofinėmis-religinėmis Indijos sistemomis ir senovės Egipto Saulės kultu" (Di Milia 1995: 26).

Tyrinėdamas astronomijos ir kosmografijos temas, Čiurlionis, anot Juozo Pivoriūno, buvo „perskaitęs visus anuomet prieinamus populiarius prancūzų astronomo Camille'io Flammariono darbus" (Pivoriūnas 1965: 6, cit. iš Andrijauskas 2021: 202). Flammarionas Paryžiuje dalyvaudavo ponios Huet salone vykusiuose spiritizmo seansuose, po pažinties su spiritizmo teoretiko Allano Kardeco veikalais įstojo į Paryžiaus spiritizmo studijų draugiją ir šį patyrimą aprašė savo veikale „Kito pasaulio gyventojai" (*Les habitants de l'autre monde*, 1862). Vėliau savo domėjimąsi spiritizmu perkėlė į spiritistinius romanus „Žvaigždėti sapnai" (*Rêves étoilés*, 1888) ir „Uranija" (*Uranie*, 1889). Taigi Čiurlionis, kuris, anot Vaidoto Daunio, buvo „sumitologintas, suvualiuotas, suniveliuotas" ir kuris daugeliu atvejų paverstas „muziejiniu" personažu (Daunys 1995: 5), savo kūryba tik patvirtina, kad XIX–XX a. sandūroje misticizmas, spiritizmas, hipnozės ir įvairiausi dvasinių praktikų judėjimai buvo ne tik madingi, bet dažnai ir įprasti vakarietiškos tradicijos menininko ar intelektualo kūrybos palydovai. Pavyzdžiui, Čiurlionio amžininkas prancūzų kompozitorius Ericas Satie (1866–1925) taip pat žavėjosi ezoterika, kaip ir jo draugai rašytojas Blaise'as Cendrarsas (g. 1887), vienas iš fovizmo dailėje pradininkų André Derainas (g. 1880) ar Marcelis Duchampas (g. 1887). Pats Satie priklausė Rozenkreizerių brolijai, domėjosi garsiais Prancūzijos raganiais, tokiais kaip Nicolas Flamelis, studijavo viduramžių skaičių magiją ir, tai svarbiausia, tam tikrus principus pritaikė savo kūryboje.

Satie panašus į Čiurlionį tuo, kad ieškodamas savojo kūrybinio braižo atsisakė sekti epochos tendencijas. Savo draugui Claude'ui Debussy „perleidęs" impresionistinę stilistiką, jis sugrįžo studijuoti į Paryžiaus *Schola cantorum* ir apsistojo prie itin redukuotos, kontrapunktinės, bitonalios, paprastos ir skaidrios, bet labai savitos ir viršlaikinės muzikinės kalbos. Joje atsisakė atskirų kūrinio dalių ir atskirų kūrinių jungčių ir naudojo laiko tėkmės pojūtį sustabdantį *ostinato* principą. Satie, kaip ir Čiurlionis, nematė prasmės akademiniame mene ir teigė, kad savo kūryba „niekur neina", kitaip tariant, neturi užsibrėžęs kokio nors kūrybinio tikslo. Jis kūrė tarytum iš tuštumos, iš savęs, naudodamas labai savitą įtampos dialektiką – potvynio ir atoslūgio pusiausvyrą, kuri atsiranda iš tėkmės pojūtį sustabdančių simetrinių konstrukcijų. Johnas Cage'as šį jo kompozicinį principą pavadino „save kompensuojančių struktūrų statika" arba „nuline topologija" (cit iš. Charles 1998: 44), o Danielis Charles'is pagrindžia Satie principą, sakydamas, kad „tik sustojus galima matyti, kas vyksta aplinkui. Kaip galėčiau stebėti kitus judėjimus, jei pats esu judesyje? Tik būdamas absoliučios ramybės būsenos [...] galiu stebėti, kaip visata sukasi aplink mane. O sustojama ne tuomet, kai nustoji judėti, o tuomet, kai atsiranda jėgų pusiausvyra" (Charles 1998: 42–43; plačiau žr. Cage 2003: 85–91). Ši prancūzų kompozitoriaus pozicija tarsi įvardija čiurlioniškojo žvilgsnio nemobilumą ir aplink jo stebėjimo ašį besisukančius įvairialypius pasaulius.

Net jei šiame kūrybai adaptuotame misticizme visada galime įtarti mistifikaciją, Cage'as manė, kad Satie kūryba yra vienas iš XX a. muzikos raktų. Rogeris Shattuckas labai taikliai reziumavo keisčiausius ir sunkiausiai vertinamus Satie kūrinius, sakydamas, kad „patys paprasčiausi Satie kūriniai, kai kurie iš jų vaikiški, kai kurie humoristiniai, sudaryti tik iš kelių garsų ir ritmų, yra mįslingiausi, nes juose nėra nei pradžios, nei vidurio, nei pabaigos. Jie egzistuoja simultaniškai. Forma nustoja būti laiko struktūra, tokia kaip ABA schema, ji redukuojasi į trumpą paveikslą, į momentinę visumą, kartu statišką ir mobilią. Satie muzika gali turėti prailgintą formą tik per kartojimą arba kartojimo intensyvumą" (Shattuck 1998: 160).

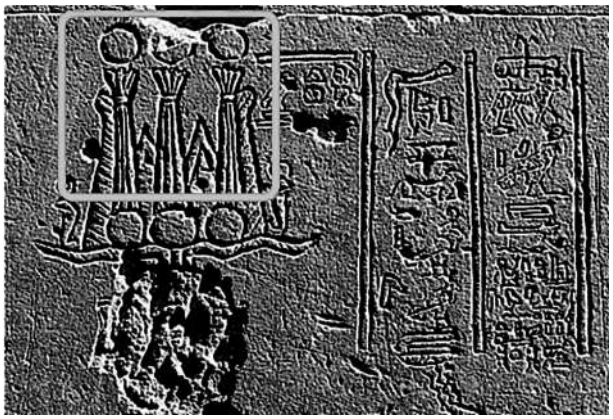
Egiptietiškas raštas: hieroglifų įtaka

Domėjimąsi kriptografija galėjo veikti *Čiurlionio domėjimasis senomis kultūromis*, ypač Egiptu, su kuriuo jis galbūt turėjo progų susipažinti kiek rimčiau. Simbolių pasaulis yra universalus, ir Čiurlionis tą puikiai suprato. Būtent todėl jo kūryboje tiek daug archetipinių figūrų – apskritimų arba saulių, spiralių arba kylančių vingių, trikampių arba piramidžių, kvadratų arba stačiakampių, tiesių linijų arba laužtų žaibų ir t. t. Visas šias formas aptinkame ir egiptietiškuose hieroglifuose. Kodėl Čiurlionis piešia piramides ir obeliskus? Senose lietuviškose dainose jis išskiria išbaigtos architektūros, *piramidės* formos melodijas turinčias dainas, kurios yra „tarytum klausimas ir atsakymas, pakylanti ir nutylanti jausmo banga" (Čiurlionis 1960: 304). Tokius grafinius elementus atrandame Čiurlionio muzikos kūriniuose (pvz., Preliude op. 33, Nr. 6, 1909; Fugoje in B, 1908), jo tapyboje, taip pat ir seniausiose sutartinėse, tautinių audinių raštuose, rišamuose šiaudiniuose soduose.

Tradicinės faraonų Egipto liturgijos vykdavo analogiška „klausimų ir atsakymų" tarp ceremonijos vadovo ir auditorijos forma (Malinger 1978: 46). Toks antifoninis giedojimas gyvavo visų senųjų civilizacijų religiniuose kultuose, jį aptinkame ir sutartinėse, tik labiau persidengiančiu arba „tampriau surištu" sekundinės polifonijos principu... Kodėl Čiurlionis piešia saules? Lietuvių kultūra, kaip ir Egipto, yra Saulės kultūra. Egiptiečiai kosminį gyvenimą suvokė kaip ciklą, kurio centrinė ašis – Saulė, suteikianti visatai ritmą. Jie tikėjo, kad „visa prisitaiko prie šio amžino ir niekada nekintančio jos ritmo. Džiaugsmingomis dainomis ji buvo pasitinkama, liūdnomis dainomis – palydima" (Durville 1939: 68–70). O juk lygiai taip pat giedota ir Lietuvoje, su didžiausia pagarba Saulę pasitinkant arba ją palydint.

Egiptiečiams amžina tai, kas nuolat save kuria. Jie manė, kad Dievas nuolat save generuoja, nes nuo pat pradžių yra dvigubas (Durville 1939: 51). Dvigubas yra ir egiptietiškas kryžius (*Ânkh*), sudarytas iš rato (deformuoto apskritimo arba kilpos) ir kryžiaus, todėl dažnai vadinamas „magišku mazgu" (Durville 1939: 292–295), kurio aiškinimo versijų yra gana daug, bet jose bendra tai, kad, manoma, jis suriša dvasinę sferą su žemiškąja. Galbūt todėl jis vadinamas ir *gyvybės raktu*, nes tai pirmasis absoliuto (rato) veiksmas (kurį atspindi deformuotas apskritimas) tampant dualumu. Lietuvių tradicijoje mazgo simboliką yra nagrinėjusi Elvyra Usačiovaitė. Jis apima „įvairias prasmes: pradžios, gyvybės, tvirtumo, žinojimo, užrakto". [...] Lietuvos kaime XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje išliko daug papročių, rodančių, kad paprastam virvutėje ar juostoje užmegztam mazgui būdavo suteikiama maginė *gyvybės mazgo* reikšmė" (Usačiovaitė 2009: 57, 59). Todėl autorė siūlo ir ornamentus (susimezgusių žalčių, lelijos žiedo, augalo-žalčio, paslaptingas vertikalias figūras su rombų bei kilpų eilėmis stiebe ir žaltiškais atsišakojimais etc.) vadinti gyvybės mazgais. Surišimo momentas svarbus ne tik sutartinėse, kuriose sekunda sukabina du balsus, dvi sferas ir dėl šio „magiško mazgo" gimsta nesibaigianti, pati save tautoraščio principais generuojanti giesmė. Surišimas svarbus ir Čiurlionio muzikoje – sekundos intervalu jis sukabina kitus intervalus (plačiau žr. Daunoravičienė 2013), o muzikiniais – sąskambio, dermės, darnos, sutarimo, suderinimo, imitacijos, balsų polifonijos ir kontrapunkto – principais suriša visas savo raiškos sritis.

Čiurlionio tapyboje saulės elementas yra viena pagrindinių figūrų ir simbolių galbūt dar ir todėl, kad mitologijoje saulei priskiriamas *tiesos* simbolizmas. Taigi saulių gausa jo kūryboje galėtų reikšti *tiesos ieškojimo procesą*, taip pat – dangišką ugnies atitikmenį (ugnis juk yra ir dvasinio (užsi) degimo simbolis!), nes „mituose ugniai atstovauja saulė, pakylanti nuo kalvos arba iš vandens" (Laurinkienė 1990: 15). „Piramidžių sonatoje" piramidės ir bokštai vaizduojami su saulėmis viršuje. Ar tokia dviguba figūra nesimbolizuotų nuolatinių tiesos paieškų per klausimus ir atsakymus? Ir ar ne dėl to Čiurlionio saulės visada yra dalinės – tai kylančios, tai besileidžiančios, nes jis suvokė žmogiškojo pažinimo ribas ir negalėjimą atsakyti į daugelį fundamentalių mūsų pasaulio sandaros klausimų? Tokį figūralizmą atrandame kai kuriuose Egipto hieroglifuose. Pavyzdžiui, saulėmis užbaigiamus augalinės formos „obeliskus" matome paskutiniame, Filo saloje išlikusiame hieroglifiniame įraše, ant vadinamųjų Hadriano vartų (394 m.; žr. 5 pav.).



5 pav. Filo saloje išlikusio hieroglifinio įrašo ant vadinamųjų Hadriano vartų (394 m.) fragmentas

„Piramidžių sonatoje" obeliskus, kurie yra tarsi „siauros piramidės", Čiurlionis atvaizduoja labai savitai, įterpdamas juos į piramidžių kekes. Prisiminkime, kad kekių konstrukcijos būdingos ir jo muzikinei kūrybai (plačiau žr. Daunoravičienė 2013). Obeliskas egiptiečiams yra save kuriančio dievo Atumo-Kheprio reprezentacija, o jo viršūnė, užsibaigianti nedideliu švytinčiu aukso spalvos „piramidionu", simbolizuoja Saulės dievą Ra. Taigi Čiurlionis, užkeldamas ant savųjų obeliskų ir piramidžių saules, faktiškai naudoja tiesioginį egiptietišką figūralizmą.

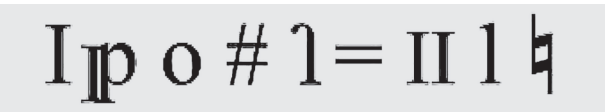
Sunku pasakyti, kiek giliai vis dėlto Čiurlionis suspėjo perprasti lietuviškąją tradiciją ir kiek išsamiai jis galėjo susipažinti su senojo Egipto paslaptimis. 1906 m. rugpjūtį jis leidžiasi į Bronislawos Wolman finansuojamą kelionę per Prahos, Dresdeno, Niurnbergo, Miuncheno ir Vienos muziejus ir būtent nuo tų metų jo paveiksluose atsiranda hieroglifinis kompleksiškumas, o dažnai – ir hieroglifinis segmentų išdėstymas.

Raktą į Egipto paslapčių perskaitymą XIX a. pradžioje atrado prancūzų egiptologas Jeanas-François Champollionas, nuo 1814 m. leidęs knygas apie Egipto kultūrą ir religiją, o nuo 1822 m. – apie hieroglifų simboliką. Varšuva visuomet buvo gana arti Paryžiaus, dauguma lenkų muzikų ir menininkų joje gyveno arba studijavo, taigi Champolliono veikalai, arba bent jau jų santraukos, visiškai galėjo cirkuliuoti ir tarp lenkų menininkų. Dabar galime tik spėlioti, ar Čiurlionio pažintis su Egipto kultūra buvo labiau teorinė, ezoterinė ar muziejinė. Bet vien tai, kad jo šeimos slaptaraštyje beveik visi ženklai yra paimti iš egiptiečių ženklų sistemos, leidžia įtarti, kad su šia kultūra, bent jau vizualiai, jis buvo susipažinęs gana rimtai.

Lyginant egiptietiškų rašmenų sistemas su čiurlioniškomis rašmenų sistemomis – o jų yra kelios – išryškėja kai kurios analogijos. Abiem atvejais rašmenys yra trigubos prigimties. Čiurlionio kūryboje jie tokie:

Pirma, tai užrašai lotyniškąja abėcėle, pavyzdžiui, į paveikslus – „Jūros sonatos“ (1908) Finalo ar „Vasaros sonatos“ (1908) Allegro dalyse – įkomponuoti jo autografai.

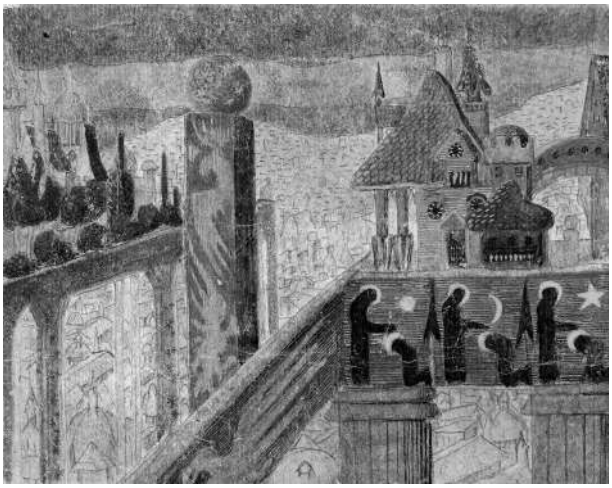
Antra, tam tikras stenografinis raštas, arba tam tikri žymenys, kurie tarnauja kaip santrumpos. Tokiais žymenimis galima laikyti muzikines serijas, kuriose užkoduoti jo paties ir jo draugų arba artimųjų vardai ir pavardės, taip pat, pavyzdžiui, vos įžiūrimą jo autografą „Žalčio sonatos“ (1908) Finale, kurį Povilionienė, remdamasi devynių simbolių sekos logika, šifruoja kaip įrašą „Czurlanis“ arba „Č(i)urlionis“: (žr. 6 pav.).



6 pav. Čiurlionio hipotetinis autografas „Žalčio sonatos“ (1908) Finale: devynių simbolių šifras kaip įrašas „Czurlanis“ arba „Č(i)urlionis“ (pagal Povilionienė 2013: 272).

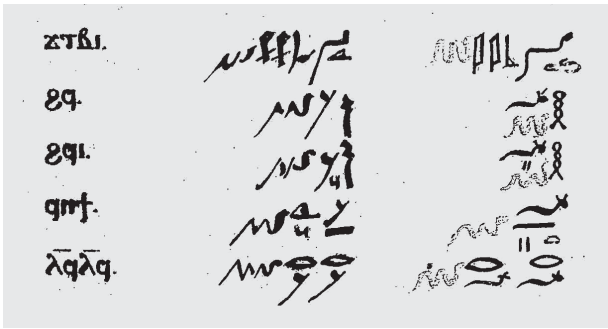
Šiai kategorijai taip pat galime priskirti visus neįskaitomų brūkšnelių ir kitokių figūrų rašmenis, ilgesniais arba trumpesniais pavidalais inkrustuotus į paveikslus, pavyzdžiui, „Pavasario sonatos“ (1907) Finalo dalyje.

Trečia, egzistuoja tam tikros sudėtinės figūratyvinio arba hieroglifinio pobūdžio ženklų kekės, arba kompleksai, įslaptinti jo paveiksluose, kuriems išslaptinti rakto dar nebuvo rimčiau ieškota. Vėlyvuose jo darbuose aptinkame ne tik hieroglifinę elementų dispoziciją, bet ir egiptietiškus simbolius, identiškai atkartotus iš Champolliono sudarytos egiptietiškų hieroglifų „Gramatikos“, išleistos 1836 metais. Pavyzdžiui, saulės, mėnulio, žvaigždės ir dangaus hieroglifinius egiptiečių simbolius (Champollion 1836: 3) aptinkame netgi identišku išsidėstymu Čiurlionio paveikslo „Miestas“ etiude (1908–1909; žr. 7 pav.).



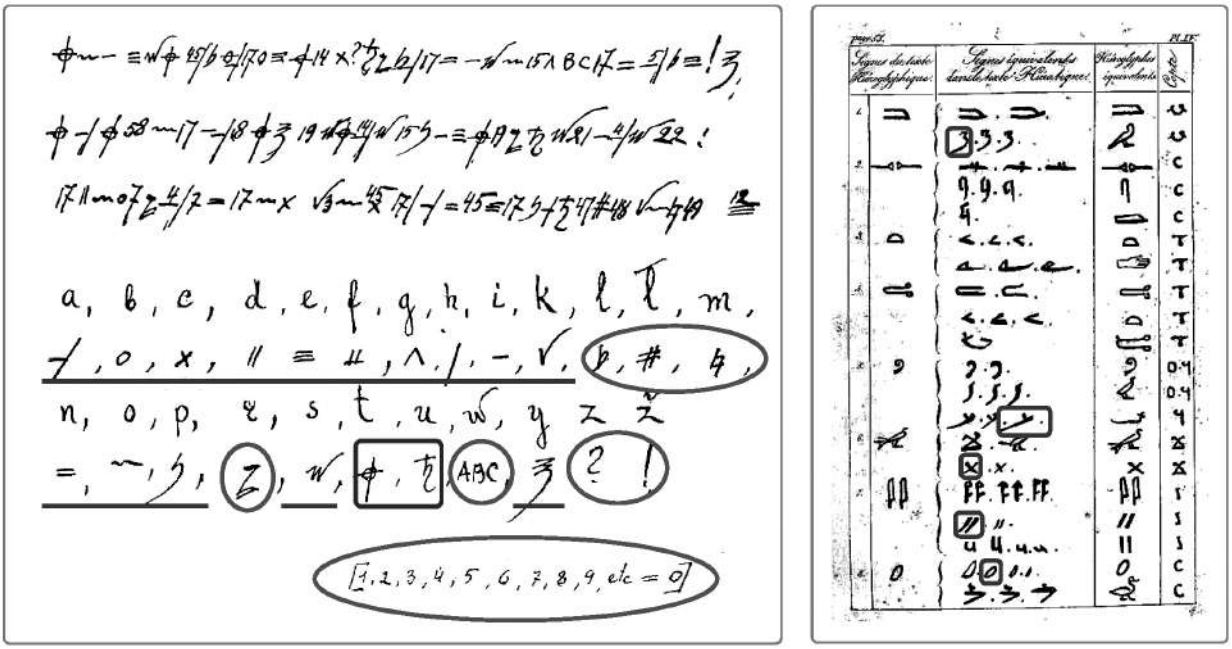
7 pav. Saulės, mėnulio, žvaigždės ir dangaus hieroglifiniai egiptiečių simboliai Čiurlionio etiude „Miestas“ (1908–1909)

Dangaus, kaip iš žvaigždžių sudėtos siauros linijos, simbolizmą atrandame ir kituose paveiksluose, pavyzdžiui, „Žvaigždžių sonatos“, Andante (1908) dalyje ir „Rex“ (1909). Šios trys Čiurlioniško rašto grupės atitinka tris egiptitieško rašto rūšis: demotinį, hieratinį, hieroglifinį (Champollion 1836: 87; žr. 8 pav.):



8 pav. Egiptitieško rašto rūšys: demotinis, hieratinis, hieroglifinis (Champollion 1836: 87)

Demotiniu raštu vadinama tautos vartojama kasdienė kalba (ji atitiktų lotyniškus Čiurlionio rašmenis), hieratiniu – tautos vartojama ezoterinė, ritualinė kalba, kuri yra supaprastintas arba „stenografinis“ hieroglifų variantas (ji atitiktų Čiurlionio „stenografinius“, kartais runas primenančius įrašus), o hieroglifinis raštas buvo skirtas žyniams arba labiausiai išsilavinusiam visuomenės sluoksniui (jis atitiktų



9 pav. Čiurlionių šeimos abėcėlė (iš M. K. Čiurlionio laiško broliui, 1905 m. balandis); hieratiniai egiptiečių ženklai.

Čiurlionio kompleksines erdvines struktūras). Henri Durville'is, nagrinėjęs paslaptingąją Egipto civilizacijos pusę, teigia, kad, be šių trijų, buvo ir kitokių slaptų rašto sistemų, skirtų tik uždaram, pavyzdžiui, *vienos šeimos*, ratui arba riboto skaičiaus bendruomenės reikmėms (Durville 1939: 278). Šią kategoriją matome minėtoje Čiurlionio šeimos abėcėlėje (9 pav.), kurioje jis jungia skirtingos prigimties ženklus – egiptietiškus, beveik idealiai atitinkančius hieratinį raštą [pabraukta] (Champollion 1828: VIII), lotyniškas raides, ženklus ir skaičius, kurie būtų tarsi demotinio rašto atitikmuo, muzikinius ženklus, kurie yra jo garsinio mąstymo atributai, ir du astrologinius planetų simbolius – Saturno ir Žemės (arba Šviesos; pastarasis ženklas – ratu apibrėžtas kryžius – atitinka ir keltišką kryžių; žr. 9 pav.).

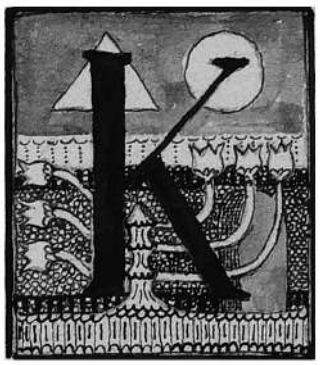
Čiurlionio grafiniame figūralizme taip pat atrandame kai kuriuos egiptietiškų ženklų atitikmenis. Pavyzdžiui, gėlių žiedų tridalumą augaliniuose ornamentuose (Champollion 1836: 4), kurį matome ir Čiurlionio „Iniciale K" (1908) su geometrinėmis figūromis fone (žr. 10 pav.).

Taip pat – vingiuotą liniją, atvaizduojančią vandenį arba dangų, arba į žemę nukreiptus saulės spindulius, kurie analogiškai atvaizduojami Čiurlionio „Piramidžių sonatos" Finale ir kurie hieroglifuose reiškia „šviesą" (Champollion 1836: 56; žr. 11 pav.).

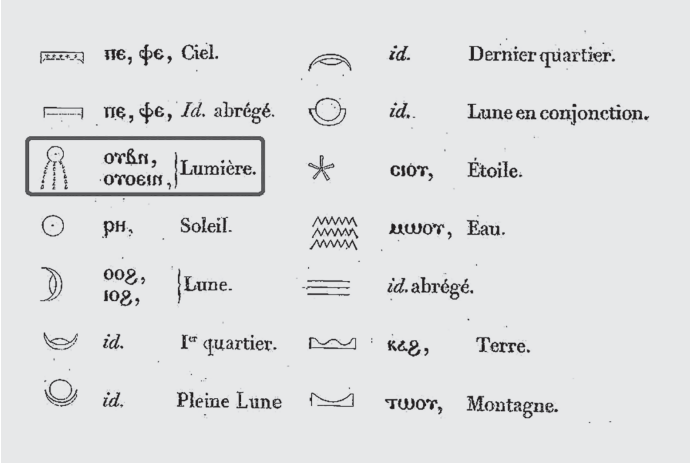
Kai kurios čiurlioniškos konstrukcijos (paveiksluose „Karalaičio kelionė" – II (1907), „Laivas" (1906), „Vartai" (1905–1906), „Tvirtovė (1909), „Piramidžių sonatos" (1909) Scherzo dalyje...) primena egiptietiškų konstrukcijų figūralizmą. Pavyzdžiui, vartai į šventyklą vadinami propilėjais, laivas, obeliskas, karaliaus sostas, stela (antkapis), aukurai (Champollion 1836: 5; žr. 12 pav.).

Propilėjai atskiria profanišką erdvę nuo sakralios, o jo variantas „naosas" simbolizuoja šventyklos, kurioje įkurdinama dievybė, vidų; japonų tradicijoje analogiška konstrukcija vadinama Toriju (*Torii*) ir simbolizuoja šventą erdvę (*Encyclopédie des symboles* 1996: 685).

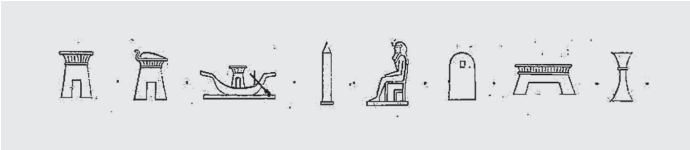
Čiurlionio paveiksluose įslaptintai „žiniai" perskaityti galėtų pasitarnauti taip pat ir specifinis egiptiečių hieroglifų



10 pav. Augaliniai ornamentai (Champollion 1836: 4) ir Čiurlionio „Inicialas K" (1908)



11 pav. „Šviesos“ hieroglifas (Champollion 1836: 56)



12 pav. Egiptietiški simboliai (Champollion 1836: 5)

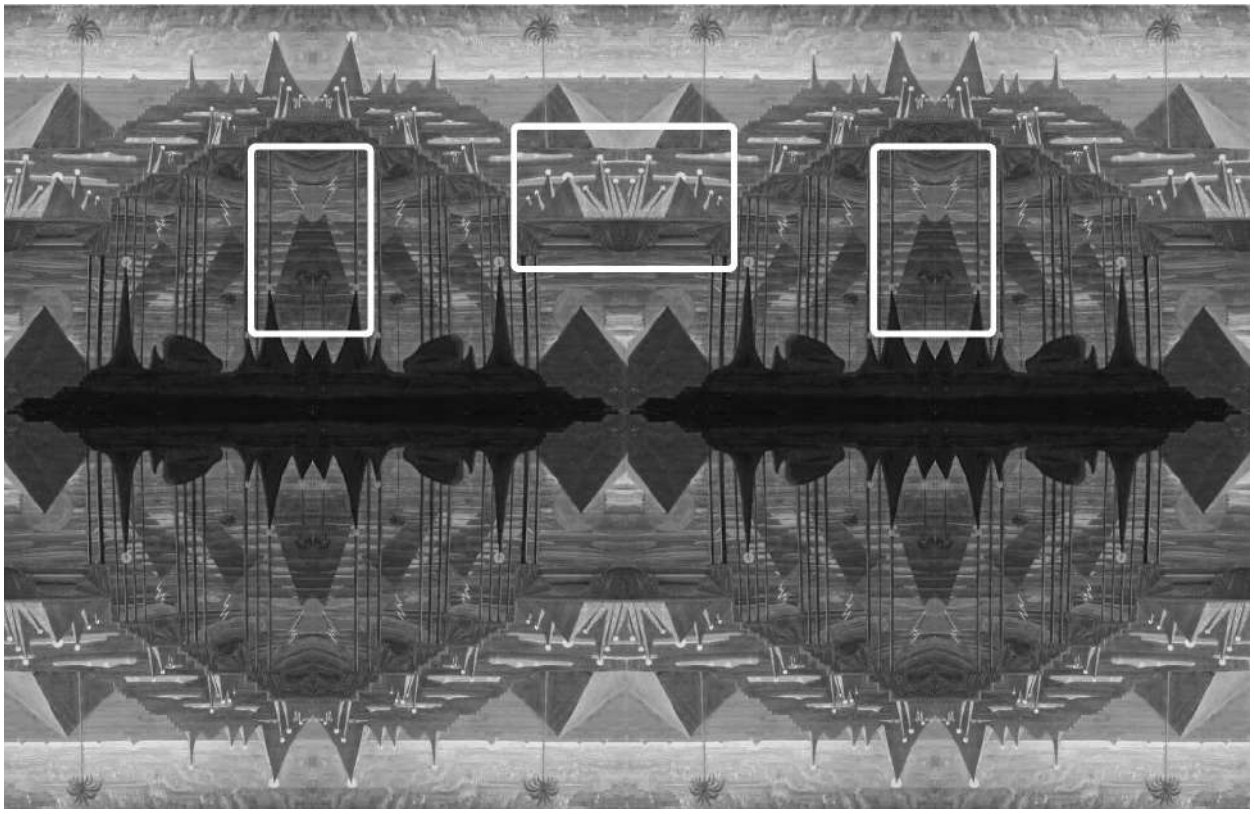
skyrimas į tris rūšis: figūratyvinius, simbolinius ir fonetinius. Figūratyviniai, arba ideograminiai, ženklai tiesiogiai atvaizduoja objektą, formą arba metonimiškai – veiksmą, fonetiniai, arba fonograminiai, užrašo garsą (pavyzdžiui, nupieštas Kalnas reikštų garsą K), o simboliniai, dar vadinami tropiniais, enigmatiniais arba „nebyliais ženklais“, išreiškia, tiesiogiai arba netiesiogiai, idėją arba leksikinį lauką, kuriam priklauso perteikiamas žodis. Visos šios funkcijos egiptiečių hieroglifuose derinamos kartu ir netgi toje pačioje hieroglifų komplekso erdvėje: vienas hieroglifinis simbolis gali turėti fonetinę funkciją, kitas – figūratyvinę, trečias – simbolinę. Fonetiniai ženklai taip pat gali būti derinami tarpusavyje ir sudaryti alfabeto raides, iš kurių suformuojami žodžiai be vidurinių balsių, kaip arabų, hebrajų ar finikiečių kalbose. Pavyzdžiui, minėtoje „Vasaros sonatos“ (1908) Allegro dalyje matome skirtingos prigimties ženklų derinį: lotyniškomis raidėmis įrašyti MKČ inicialai, trikampis arba piramidė, kuri gali būti traktuojama kaip figūratyvinis, arba ideograminis, ženklas, į ją nukreipti saulės spinduliai, kurie analogiška, žemyn einančių spindulių dispozicija hieroglifuose simbolizuoja šviesą, ir visa tai sujungiantis aukuras su atvira liepsna, kuris gali būti traktuojamas kaip leksinį ženklų visumos perskaitymo lauką kuriantis elementas.

Arba minėtoje inicialo K grafikoje yra jungiamas lotyniškas raidynas (K raidė), geometrinės figūros (trikampis ir apskritimas) ir augalinis elementas (tridaliai žiedai). Netapatus žiedų išsidėstymo kryptingumas ir metonimimis žiedų palinkimas į kairę taip pat turi tam tikrą reikšmę. Analogiškus žiedų variantus matome ir hieroglifuose.

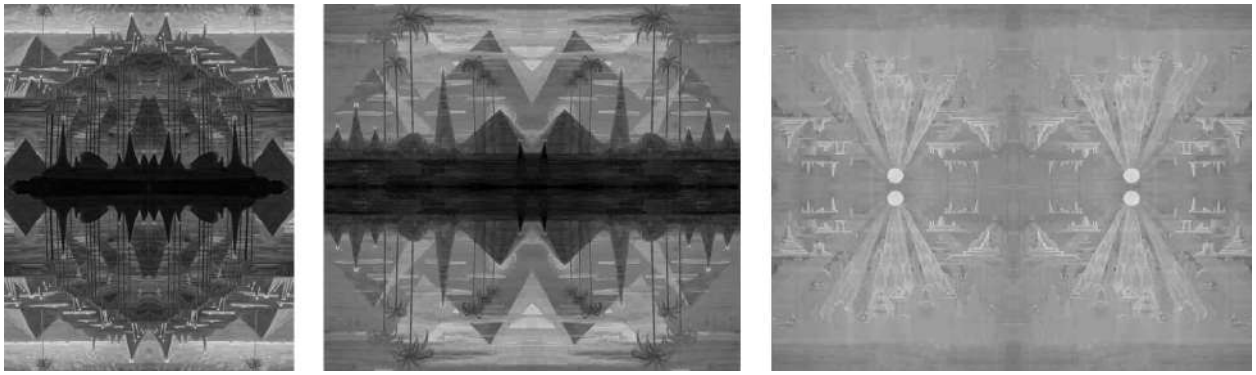
Čiurlionio paveiksluose paslėptą žinią galbūt reikėtų šifruoti ne tik ieškant tiesioginių vizualinių nuorodų, bet ir siejant jas su tautoraščio simetrijos principais. Jungtis tarp tautoraščio konstravimo, tai yra segmentų multiplikavimo, ir hieroglifinio ar hieratinio slapyraščio gali būti tikslinga tuomet, kai ji padeda išryškinti ženklus, nematomus originaliame paveikslo pavidale. Pavyzdžiui, pirmajame „Piramidžių sonatos“ ciklo paveiksle (Allegro) pradinį segmentą multiplikavus pagal tautoraščio principą, tai yra apvertus horizontaliai ir vertikaliai, atsiranda karūna ir aukuras, du svarbūs čiurlioniškieji simboliai (13 pav.). Karūna galėtų nurodyti į karalių, o obeliskai su saulėmis – į Saulės dievą Ra, remiantis tuo, kad Egipte tik karalius buvo Saulės sūnus (Mallinger 1978: 41). Karūną supa žaibai, jų jungtys sukuria aukurą, o žaibas su karūna ir kai kuriuose kituose Čiurlionio paveiksluose naudojami kartu (pavyzdžiui, dviejuose „Rūtos“ draugijos salės uždangos eskizuose (1908)).

Žaibai, kurių simetrinė jungtis Piramidžių sonatos Allegro dalyje suformuoja aukurą, simbolizuoja garsą, veiksmą, ritualą. O paskutinis ciklo paveikslas ir savo spalva, ir figūromis pateikiamas kaip saulės sublimacija. Tai įėjimas į šventyklą, kuri Egipto tradicijoje yra stačiakampio formos, pro propilėjų vartus (Mallinger 1978: 15).

Prieš įšventinimą Egipte „karalius turi būti išgryninamas vandeniu, ugnimi, smilkalais“ (Mallinger 1978: 42), taigi visą ciklą galima perskaityti kaip karaliaus įšventinimo ritualą, karaliui tampant Saulės sūnumi. Paskutinis ciklo paveikslas yra absoliuti saulės ir šviesos sublimacija, kurioje galime įžvelgti ir paties Čiurlionio siekį „rasti kažką *šviesiausia savo kelionės gale*“ (Čiurlionis 1997: 35). Sudėjus visą ciklą tautoraštiniu principu, matomas materijos išnykimo efektas: nuo tankios ir kontrastingos, dualios medžiagos, arba aiškaus figūratyvumo, iki vienalytės šviesos ir abstrakcijos. Trijų dalių progresija – spalvinių kontrastų išnykimo link – muzikine prasme atitiktų garso virtimą aidu. Ypač tai matoma spalvinio ryškumo susilpnėjime tarp pirmos ir



13 pav. M. K. Čiurlionis, Sonata Nr. 7 („Piramidžių sonata"), Allegro (1909): tautoraštinė versija

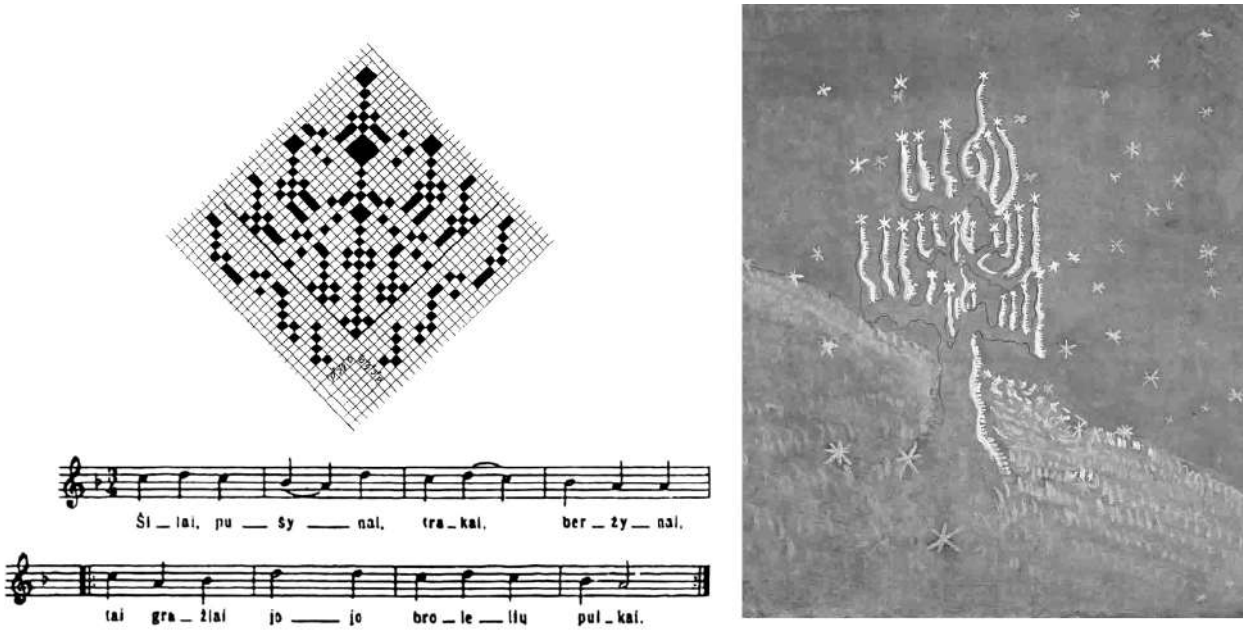


14 pav. „Piramidžių sonata", Allegro-Andante-Scherzo: tautoraštinė versija

antros dalių. Žaibas čia gali būti suvoktas kaip jį lydinčios perkūnijos, sukeliančios garso bangą, simbolis. Tamsios spalvos burdonas, arba *bassso continuo*, esantis tarsi atraminis pirmų dalių pagrindas, atitiktų Čiurlionio muzikinių kūrinių konstrukcinę logiką. Jis taip pat galėtų simbolizuoti žemę, kuri hieroglifų sistemoje atvaizduojama vingiuota linija. Taigi „Piramidžių sonatos" vyksmas ir virsmas vyksta nuo apčiuopiamo, žemiško, materialaus, girdimo dualizmo, kurį nušviečia dar tik kylanti, nematoma, bet numanoma saulė, per dualumo silpnėjimą virstant pasteliniais atspalviais, link dangiškos šviesos manifestacijos ir nušvitimo. Paskutinėje dalyje nebelieka burdono (garso bangos arba žemės dimensijos), lieka tik akinantis geltonumas. Viduryje susiformuoja egiptietiškos šventyklos simbolis – stačiakampis. Propilėjų arba naoso vartai supa šventovę – Dangiškasis miestas realizavosi.

Apie Čiurlionio meninės kalbos ir tautinių raštų asociacijas dar 1997 m. užsiminė Dainius Valionis, sulyginęs liaudiškos melodijos grafiką, paverstą tautiniu ornamentu (15 pav.), su Čiurlionio paveikslo „Žiema" (1907) grafika. Vadinasi, asociacijų su tautiniu menu, tautiniu raštu ir tautoraščio kūrimo principais, juos taikant kaip generuojantį mechanizmą, gali būti ne vienas. O atitikmenų formos gali būti įvairios.

Beje, jau tuo metu savo straipsnyje Valionis atsakė į turbūt visiems iškylantį klausimą, ar bet kokią kūrybą,



15 pav. Dešinėje: liaudiška melodija ir jos grafinė stilizacija; kairėje: M. K. Čiurlionis, „Žiema"; pirmasis iš 8 paveikslų ciklo (1907)

pavyzdžiui, ir Mozarto muziką, galime paversti grafiniu raštu: „Nederėtų pamiršti, kad laikui bėgant sinkretiškasis ritualinis menas „suskilo" į atskiras meno šakas su savais dėsniais ir kriterijais. Buvę glaudūs ryšiai tarp meno šakų suiro. Galbūt kiek lengviau įžvelgti šį ryšį tik paveiksluose tų dailininkų, kuriuose jaučiamas *ornamentinis pradas*. Tokie yra kai kurie M. K. Čiurlionio paveikslai" (Valionis 1997: 30, 33).

Išvados

Lietuviškojo tautoraščio arba senųjų civilizacijų ženklų sistemų struktūriniai principai, kurių atgarsius galime įžvelgti ir apčiuopti Čiurlionio kūryboje, gali tapti įrankiu, padedančiu atverti paslėptąją menininko kūrybos pusę. Bet šias numanomas įtakas jo meninei raiškai veikiausiai reikėtų vertinti taip pat, kaip ir jo įgytas akademines žinias, ir visų pirma polifoninę kontrapunkto techniką, kurią jis naudojo labai savitai, pritaikydamas savo reikmėms ir suteikdamas individualias formas originalioms idėjoms. Čiurlionis niekuomet nieko neimitavo tiksliai, dirbtinai ar be vidinės būtinybės, bet, atradęs tam tikrus funkcinius ir generatyvinius principus, sujungė visą jam žinomą informaciją į labai savitą derinį, kurio prasmė gali atsiskleisti vertinant šį kompleksinį kūrybinį lauką ne per įvairios prigimties skolinių koliažo prizmę, bet kaip labai individualią kalbą, susiformavusią nuosekliai atsižvelgiant į vidinius menininko poreikius.

Literatūra

Andrijauskas Antanas, *Teosofinės meno filosofijos idėjų atspindžiai Stabrausko ir Čiurlionio tapyboje*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2021.

Cage John, *Silence* (pranc. vert. Vincent Barras), Genève: Éditions Héros-Limite, 2003.

Champollion (le Jeune) Jean-François, *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens*, Paris: Imprimerie Royale, 1828.

Champollion (le Jeune) Jean-François, *Grammaire egyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée egyptienne*, Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1836.

Charles Daniel, *Musiques nomades*, Paris: Kimé, 1998.

Čelkis Tomas, Kirviu ir kaltu: nekilmingųjų ženklai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės XV–XVI a. šaltiniuose, in: *Istorijos šaltinių tyrimai*, t. 6, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2018, p. 309–332.

Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Apie muziką ir dailę*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.

Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Žodžio kūryba* (sud. V. Landsbergis), Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 1997.

Čiurlionytė Jadvyga, *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Kaunas: J. Petronis, 1994.

Daunys Vaidotas, Putinas ir Čiurlionis, in: *Krantai*, Vilnius, 1995, balandis–rugsėjis, p. 5–7.

Daunoravičienė Gražina, Čiurlionio modernistinė aiškiaregystė: kompozicijų paraščių atodangos, in: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 191–255.

Di Milia Gabriella, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N°3, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1981, p. 49–59.

Di Milia Gabriella, Vizijos – troškimų tvariniai, in: *Krantai*, Vilnius, 1995, balandis–rugsėjis, p. 24–29.

Durville Henri, *Le Mystère de l'Amour*, *Egypte*, Vol. 1, Paris: Bibliothèque Eudiaque, 1939.

Encyclopédie des symboles, éd. Cazenave, Michel, Paris: Le livre de poche, 1996.

Kašinskas Virginijus, Neįmanoma sugriauti to, ko nežinai, in: *Tautoraštis* (1/6) (serija „Lietuvių etninė kultūra"), virtuali edukacinė biblioteka, 2013. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=CpY_Hmspygw&list=PLzWOwV1ltj-AtRziz55dfQyS6r47DfPrG&fbclid=IwAR397vfSPc6fhyOIXxi_fHPVC85C3uX7Ut6hPvN7A0QN62ZVt_KHlbWTBcU.

Laurinkienė Nijolė, *Mito atšvaitai lietuvių kalendorinėse dainose*, Vilnius: Vaga, 1990.

Malinger Jean, *Les origines égyptiennes des usages et symboles maçonniques*, Lille: F. Planquart Imprimeur, 1978.

Pivoriūnas Juozas, A Lithuanian Individualist: The Art of M. K. Čiurlionis, in: *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Vol. 11, N°4 (Winter), 1965.

Povilionienė Rima, Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai. Fuga *in b*: struktūrinė ir semantinė analizė, in: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*, sud. Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 268–301.

Shattuck Roger, *Les primitifs de l'avant-garde*, Paris: Flammarion (coll. Champs), 1998.

Usačiovaitė Elvyra, Kristupas Hartknochas apie prūsų religiją, in: *Tai, kas išlieka: senovės baltų kultūra*, sud. Elvyra Usačiovaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 39–65.

Valionis Dainius, Liaudies muzika ir ornamentas, in: *Liaudies kultūra*, 1997, Nr. 6, p. 28–38.

Summary

It is unlikely that any researcher examining Čiurlionis's work has overlooked his tendency to classify and encode information. In his musical works, it is encrypted through series of names and palindromes; in his paintings, through hidden autographs, strange ornaments, or inscriptions resembling runes. We could consider these encryptions of different and seemingly unrelated sign systems as a kind of complex language—an additional layer that complements Čiurlionis's unique syncretism.

Čiurlionis worked syncretically, implementing the same ideas across multiple forms simultaneously. He also worked in series, extending his ideas over time. It is precisely these characteristics that allow us to perceive the linearity of his series as a continuous transmission of information and his syncretism as a hieroglyphic, spatial arrangement of diverse signs and characters. This global exploitation of the vertical and the horizontal forms a defining feature of Čiurlionis's work, which stems from his perception of time and space, his specific syncretism, and his distinctive aesthetic. What factors might have influenced Čiurlionis to encode his work as cryptographic language?

Firstly, the links with archaic Lithuanian culture. Čiurlionis spent his life trying to find the key to Lithuania's national heritage, suspecting or sensing that there was something fundamentally encrypted within it. His own practice of cryptography can be seen as an extension of this tradition and in line with its internal principles, expressed through symmetry and the spatial manipulation of segments. The symmetrical principle in Čiurlionis' work is twofold. On the one hand, it is a visual segment, taught in an imitative and polyphonic way, and on the other hand, it is like a secret structural charge, which, when «activated,» has the capacity to transform his paintings (particularly his late works) into theoretically infinite wholes, capable of generating larger visual and semantic canvases.

Secondly, Čiurlionis' interest in cryptography may have been directly influenced by his attraction to mysticism. He was not only interested in, but also tried out various esoteric practices himself. The Italian art historian Gabriella Di Milia has hypothesized that Čiurlionis may have been familiar with the theories of art and color that Rudolf Steiner developed in his study of Johann Goethe's works, through connections with Warsaw circles that dealt with esoteric and psychological problems. It is also possible that his ideas of constant change, endless creation and never-ending movement, reminiscent of the action of life forces, were by Steiner's theosophy, according to which everything in the spiritual world is a constant activity, an unceasing creation. Di Milia also argues that while studying at Kazimierz Stabrauskas' school, which had a collection of folk art, Čiurlionis discovered the aesthetics of this art, and it is therefore not surprising that, while delving deeper into the «archaic,» especially during his last years in Warsaw (1901–1907), he became interested in astronomy, the seven philosophico-religious systems in India, and the cult of the sun in ancient Egypt.

Finally, Čiurlionis' interest in cryptography may have been influenced by his interest in ancient cultures, especially Egypt, which he may have had the opportunity to explore more deeply. He recognized the universal nature of symbols, which is evident in the archetypal forms— circles or suns, spirals or ascending curves, triangles or pyramids, squares or rectangles, straight lines or broken lightning bolts, etc.—all of which also appear in Egyptian hieroglyphs.

Čiurlionis never or imitated anything precisely, artificially or without inner necessity. Instead,having discovered certain functional and generative principles, he integrated all the information known to him into distinctive combination. The meaning of his encoded language can be revealed by looking at this complex creative field not through the prism of a collage of borrowings of various natures but as a highly individualised language, formed consistently according to the artist's inner needs.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 07 23

Astghik MUSHEGHYAN

Armenian Tagh Art: A Historical Review and Contemporary Analysis

Armėnų tagų menas: istorinis požiūris ir šiuolaikinė analizė

Mesrop Mashtots Research Institute of Ancient Manuscripts – Matenadaran, 53 Mashtots Ave., Yerevan, Armenia
a.musheghyan@gmail.com

Abstract
Armenian medieval professional songwriting is one of the oldest in the world. Among its diverse branches lies Armenian *tagh* art, tracing its origin to the fifth century. Later, it experienced further development in the works of both famous and unknown authors, continuing until the eighteenth and nineteenth centuries. Tagh is one of the key genres of Armenian monodic music, characterized by a monumental decorative style that has undergone various stages of development. Although tagh art has been studied in Armenian philology and musicology, many questions remain unanswered.

This paper deals with the discovery and analysis of previously unidentified samples of taghs and provides new insights into the history and study of Armenian taghs. Additionally, it reexamines previously discovered samples through a new analytical lens and emphasizes their peculiarities. The practical study focuses on the features of the musical components of taghs including melodic development, intonation-rhythmic structures, modal system, composition, and the interrelationships of poetic and literary texts.

Using the historical-comparative method, the unique stylistic peculiarities of the Armenian medieval authors' taghs is studied and brought to light, emphasizing musical expressions that are distinctive to their compositions. These aspects have not been previously addressed by musical scholars in the history of Armenian music. The results of our research enable us to enhance the history of tagh art, enriching it with newly discovered samples sourced from manuscripts.

The innovation of this article lies in the transcription of several taghs from New Armenian notation into modern music notation, using manuscripts stored in the archives. This effort introduces newly refined versions of these samples into scientific discourse, forming the basis of a new analyses.[1]
Keywords: Armenian sacred music, *tagh, gandz*, *meghedi,* St. Grigor Narekatsi, St. Nerses Shnorhali, *Tagharan*, monumental-decorative style, intonation-rhythmic structures, mode.

Anotacija
Armėnų viduramžių profesionaliosios dainos – vienos seniausių pasaulyje. Tarp įvairių jų šakų yra ir armėnų *tagų* menas, kurio ištakos siekia V amžių. Jį plėtojo žinomi ir anoniminiai autoriai iki XVIII–XIX a. Tagai – vienas pagrindinių armėnų monodinės muzikos žanrų, kuriam būdingas monumentaliai dekoratyvus stilius, išgyvenęs įvairius raidos etapus. Nors tagų meną tyrinėja armėnų filologai ir muzikologai, daugybė klausimų lieka neatsakytų.

Šiame straipsnyje nagrinėjami anksčiau neidentifikuotų tagų pavyzdžiai, pateikiama naujų įžvalgų apie armėnų tagų istoriją ir tyrimus. Be to, anksčiau atrasti pavyzdžiai aptariami naujai ir pabrėžiami jų ypatumai. Praktiniame tyrime daugiausia dėmesio skiriama tagų muzikinių komponentų aspektams, įskaitant melodinę plėtotę, intonacines-ritmines struktūras, modalinę sistemą, kompoziciją, poetinių ir literatūrinių tekstų sąsajas.

Taikant istorinį-lyginamąjį metodą, tiriami ir atskleidžiami unikalūs Armėnijos viduramžių autorių tagų stilistiniai ypatumai, pabrėžiant jų kompozicijoms būdingą muzikinę raišką. Šie aspektai anksčiau nebuvo nagrinėti armėnų muzikos istorijos tyrinėtojų. Mano tyrimų rezultatai leidžia praplėsti tagų meno istoriją, praturtinti ją naujai atrastais pavyzdžiais, aptiktais rankraščiuose.

Straipsnyje pristatoma novatoriška kelių tagų transkripcija iš naujosios armėnų notacijos į šiuolaikinę muzikos notaciją, atlikta naudojantis archyvuose saugomais rankraščiais. Taip moksliniame diskurse atsiranda patobulintų šių pavyzdžių versijų, sudarančių galimybę naujoms analizėms.
Reikšminiai žodžiai: armėnų sakralioji muzika, *tagai*, *gandzai*, *mechedai*, šv. Grigoras Narekaci, šv. Nersesas Šnorhalis, *Tagaran*, monumentalus-dekoratyvus stilius, intonacinės-ritminės struktūros, dermė.

Introduction

Armenian musical culture is one of the oldest in the world. Since the first century AD, Christianity had already spread in Armenia. In 301, one of the most significant and determining events in the history of the Armenian people took place: Christianity was adopted as the state religion. The Church progressively took control of cultural and musical regulations. During this period, Church music was in the process of formation. According to Komitas Vardapet, psalmody was the main form of chanting in Armenian churches. "What types of melodies were used to sing the psalms is not apparent; they were probably ancient folk melodies" (Komitas 2007: 97). The musical samples

that have survived to this day indicate that psalms had an accentuated recitative form.

The creation of the Armenian alphabet by St. Mesrop Mashtots (ca. 360–440) in 405 marked the beginning of Armenian literature. Due to the efforts of two outstanding figures, St. Mesrop Mashtots and Catholicos of All Armenians St. Sahak I Parthev (338–439), the Holy Scriptures were translated into Armenian and their influence on Armenian sacred chanting art is inestimable. Melodies chanted on the base of Psalms and Prophets' Blessings were introduced in the Divine Service. St. Sahak Parthev and St. Mesrop Mashtots initiated the regulation of the Divine Office of the Armenian Church and, along with their disciples, translated Liturgical books, including the Missal and the Breviary, and ordered the system of *Utdzayn*, i.e., the Armenian Octoechos. The Church ritual was reformed and became Armenian.

The newly developed Armenian professional musical art gave rise to *Armenian independent sacred chants*. Initially referred to as *ktsurd* (the prototype of *sharakan*, a canonical hymn), these were short chants of three verses attached to the aforementioned Psalms and the Prophets' Blessings. St. Mesrop Mashtots created charming samples of sacred chants, known as *Repentance Hymns*. St. Sahak Parthev authored chants devoted to Palm Sunday and the Holy Week. St. Movses Khorenatsi (410–490), the father of Armenian historiography, theologian, translator, and hymnographer, composed chants dedicated to the Nativity and the Resurrection of the Lord, as well as other Feasts and Saints. Hovhan I Mandakuni (403–490), Catholicos of All Armenians, poet and musician, created sharakans devoted to Pentecost, St. Translators, etc.

Thus, Armenian sacred music, after a century of preliminary fermentation, rose to a high level of Armenian professional chanting art with the invention of the Armenian alphabet, appearing on one of the major paths of world development (T'ahmizyan 1985: 18–19).

The origin of the tagh genre

During this "Golden" era of flourishing of Armenian culture, literature and music, the *tagh*—one of the key genres of Armenian medieval sacred chanting—was born. Ancient examples of taghs, preserved in the medieval Armenian manuscripts, are attributed to St. Sahak Parthev and St. Movses Khorenatsi. Considering this, Komitas Vardapet (birth name: Soghomon Soghomonyan, 1869–1935)—the founder of Armenian national classical music and prominent musicologist and ethnographer—reached the significant conclusion that the origin of Armenian tagh art can be traced as far back as the fifth century (Sołomonean 1894: 223).[2]

This assertion has been further elaborated upon in modern Armenian medieval studies. Notably, N. Tahmizyan has advanced the idea that the creation of taghs between the fifth and eighth centuries, represents a valid phenomenon (T'ahmizyan 1979: 26–27, 29–30). A. Arevshatyan also posited that several samples of tagh art have appeared since the early period of our national hymnography (Arevšatyan 1992:145–146). Building upon Komitas's principle, M. Navoyan inferred that taghs have pre–Christian origin, with roots extending deeply into ancient worship hymns. Furthermore, characteristic traits of taghs are closely parallel those found in epic art (Navoyan 2001: 15; 173–174).

In Armenian musicology, the term "tagh" has been interpreted in different ways.[3] Komitas Vardapet identified it as an ode and wrote "The content of the tagh illustrates, directly or metaphorically, Christ's ministry, the lives of the Saints, and any famous and impressive act of martyrdome" (Komitas 2007: 98). According to K. Kushnaryan:

> 'tagh' is basically lyrical song containing elements of concentration, meditation, contemplation, and sometimes drama; [...] One important feature of the "tagh" as a lyrical or lyrico-dramatic work is the emotional elevation of its subject matter, which in individual cases has a tinge of festive solemnity or haughty prophecy, and sometimes even ecstasy. (Kushnaryan 2016: 125)

R. Atayan articulated that the taghs' expanded vocal monodies were similar in content and development to vocal or instrumental arias (At'ayan 1985: 229).

The next stage in the development of the tagh genre is associated with Stepanos Syunetsi (ca. 680–735), a theologian, commentator, poet and musician. Two of his taghs are known, both dedicated to the Holy Cross. His sister, Sahakadukht Syunetsi (eighth century), was also a renowned author. She composed numerous taghs, *meghedies*, and ktsurds, among which the tagh "Saint Mariam" was particularly recognized.

It should be noted that the precious taghs of authors from the fifth to eighth centuries have reached us only in their literary forms, leaving us with no information about their musical components.

An unprecedented upsurge of tagh art in the work of St. Grigor Narekatsi

The art of taghs reached an unprecedented peak in the tenth century through the works of St. Grigor Narekatsi (Gregory of Narek, ca. 947–1003), the greatest philosopher, theologian, poet and musician, who was proclaimed as the 36th Doctor of the Universal Church by Pope Francis in 2015.[4] The main work of St. Grigor Narekatsi is the poem "The Book of Lamentations", a collection of ninety-five

prayers, each of which is subtitled "Speaking with God from the Depths of the Heart" by the author. "The Book of Lamentations" is a masterpiece not only of Armenian but also of world literature.[5] Narekatsi begs the Almighty God for mercy in his poem not only for his own salvation, but also for the salvation of all mankind:

> A new book of psalms sings with urgency through me,
> for all thinking people the world over,
> expressing all human passions
> and serving with its images
> as an encyclopedic companion to our human condition,
> for the entire, mixed congregation of the Church universal
> ... (Chapter 3:2).[6]

Some parts, sung from "The Book of Lamentations", have survived to this day and now hold a fundamental place in the Divine Service of the Armenian Church.

St. Grigor Narekatsi is the founder of the genre *gandz* (literally: "treasure"), named after the opening words of his poems and dedicated to the Feasts of the Lord, Saints of the Universal and the Armenian Apostolic Churches, as well as to the Holy Church and Holy Cross. Narekatsi meticulously organized his *gandzes* and taghs to align with the Church calendar, culminating in the creation of individual miscellany known as *"Gandztetr" ("Gandzbook"),* which was the basis for the future *Gandzaran*.[7]

> Thus, Grigor Narekatsi's name is associated with both gandzes and taghs, and he is credited with the priority of presenting them in a special classification and as a separate collection. (K'yoškeryan 2008: 55)

St. Grigor Narekatsi is the author of taghs and meghedis, dedicated to the Feasts of the Lord and Saints. His taghs have been described in Armenian musicology as typical examples of the initial stage of the monumental-decorative style of Armenian professional song art (Кушнарев 1958: 133-–134; T'ahmizyan 1985: 9–10, 203–204, 323). They are characterized by their majesty, vivid imagery, excitement, and colorful statements. The main musical features of taghs include cantilena, musical thinking free from Utdzayn canons, improvisation, rich ornamentation, rhythmic freedom, and a wide range and scale of form.

According to R. Atayan, taghs, especially their early examples, are marked by a kind of restraint. Their emotionality is far from exaltation, just as their majesty is far from heaviness, beauty from prettiness, and clarity of expression from simplicity of thought (Атаян 1981: 230–231). In the taghs and meghedies of the early period, "the ecclesiastical modal principle which was the main feature of sharakan music has been overcome and in its great prominence has been placed on the unconstrained free development of the melody. By virtue of intensive modal and melodic progression, the sacred taghs have an expansive and diverse structure" (At'ayan 2013: 84). In the modal respect the taghs of the tenth and eleventh centuries, as a rule, preserve their closeness to folk music; they are based on diatonic modes of folk origin (Кушнарев 1958: 114).

St. Grigor Narekatsi's poetic-musical legacy, the peak of Armenian sacred tagh chanting, radiated from Narekavank in the Rshtunyats province of Greater Armenia to the other monasteries and churches of Armenia and Cilicia. This heritage found its preservation in *khaz* (neume), notated Liturgical books, and following the advent of New Armenian notation in the nineteenth century, it was also documented in manuscript and printed miscellanies. The New Armenian notation was created from 1813 to 1815 by the musician Hambartsum Limonjyan from Constantinople (1768–1839) with the help of other musicians. It represents a non-linear notation that followed the khaz (neumatic) notation.

Komitas Vardapet recorded a number of Narekatsi's taghs, such as "Bird", "The Bird, the Bird Woke up", "The Cart Coming down the Mountain Masis" and "This Mighty Voice I Heard". These samples are among the masterpieces of Armenian sacred tagh music and are examples of high artistic merit. The Resurrection tagh "This Mighty Voice I Heard" Komitas published in his first musicological article (Sołomonean 1894: 223). As an example, let us introduce the tagh "Bird", which expresses the universal admiration and joy of the Resurrection of Jesus. It stands out for its lofty, epic nature, festive solemnity, melodic deep breadth, great artistic expressiveness and compositional–dramaturgical perfection (example 1).

> How deeply the rich possibilities of modal and intonation transformations were used to express the subtlest shades of feelings and thoughts. The high level of professionalism, that gives an opportunity to present and solve the most complex artistic problems, is evident here, G. Gyodakyan wrote about the tagh "Bird" (Геодакян 2006: 33)[8]

In the original text, Narekatsi used allegories: the peerless One is God the Father, and the Bird is Christ (Baxč'inean 2016: 246):

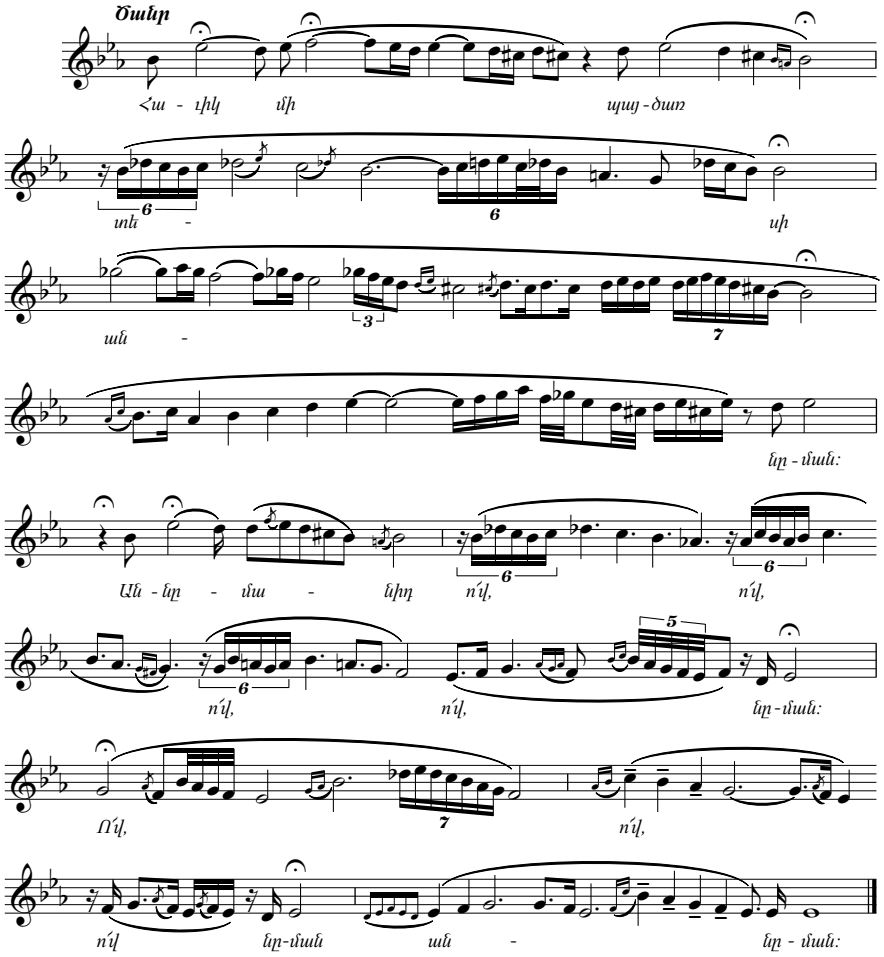
> A bright Bird perched
> On that wing of the cross.
> It had a silver-plated wing,
> Like the ray(s) of the sun.
> Who is like the peerless One?
> O peerless One.[9]

It is necessary to mention that the unique gramophone recording of Grigor Narekatsi's tagh "Bird", performed by Komitas Vardapet in 1912 in Paris, has been preserved.[11]

Narekatsi's taghs, which were passed down through oral tradition until the nineteenth century, were also recorded by other musicians. Such samples are included in the manuscript collection in New Armenian notation, survived from the Charkhapan St. Astvatsatsin—Holy Mother of

Ս. ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ

ՀԱՒԻԿ



Example 1. St. Grigor Narekatsi, *Bird.* [10]

God Destroyer of Evil Monastery in Armash.[12] Now they are housed in Matenadaran—Mesrop Mashtots Institute of Ancient manuscripts. Armash is located in the Nicomedia province of Asia Minor. The famous monastery of Charkhapan Holy Mother of God was founded here, and has enjoyed great fame since the fifteenth century as a major educational center and a location for manuscript writing. A college was also founded here, and later the *Dprevank* (Seminary) served as a higher educational institution, where noted church figures and musicians received their education. The Seminary is known by its own traditions of sacred chanting and its talented musicians. The role of Hambardzum Cherchyan (1828–1901, from 1884, the musical director of Armash monastery) is particularly invaluable in this regard.

Exploring the Armash manuscript heritage uncovered exclusive, previously unknown recordings of St. Grigor Narekatsi's taghs: "I Speak of the Lion's Roar" to the Holy Resurrection and "The Gem–Like Rose" to the Transfiguration of the Lord. These melodies, unexposed elsewhere, undoubtedly stand among the traditionally preserved examples of Armenian sacred chanting and played a vital role in the Divine Office.

The Armash examples of Narekatsi's taghs represent the nascent phase of the monumental-decorative style of the Armenian tagh art. The moods and emotions conveyed in these compositions, ranging from bright-illuminated to rebellious–sad, are skillfully harmonized with a distinctive sense of restraint and balance.

In Narekatsi's original poem, "I Speak of the Lion's Roar," the Lion serves as an allegorical symbol for Christ, the immortal King.

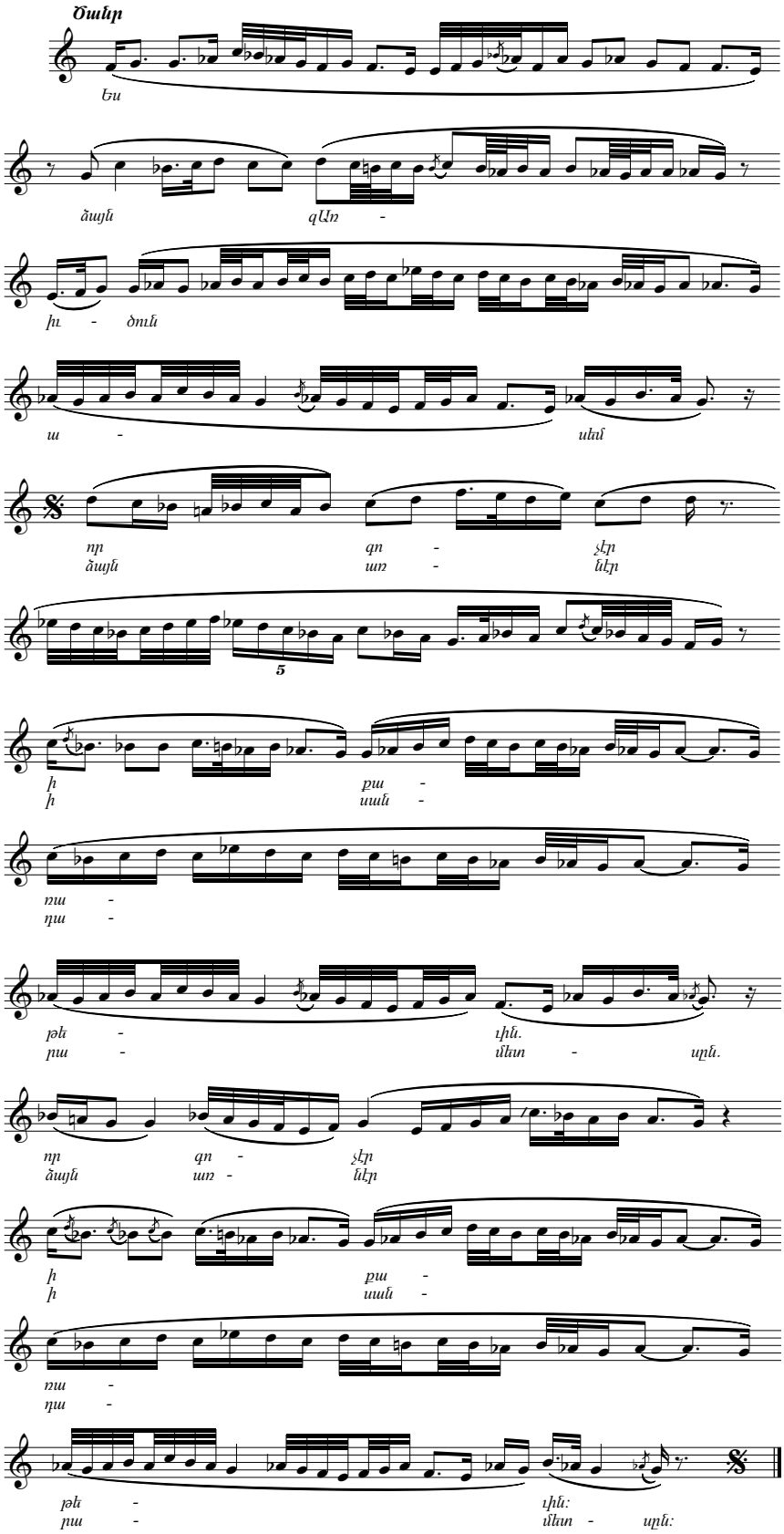
> I speak of the Lion's roar,
> crying on the four-winged cross;
> On the four-winged cross crying,
> calling to the depths of the earth[13].

As St. Grigor Tatevatsi, the great Armenian philosopher and theologian comments, "Our Lord is called the

Ս. ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ

ԵՍ ՁԱՅՆ ՁԱՌԻԾՈՒՆ ԱՍԵՄ

ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ



Example 2. St. Grigor Narekatsi, *I Speak of the Lion's Roar*.[14]

Lion because of His royal nature" (Grigor Tat'evac'i 1740: 113). This symbolism takes on a distinctive form in the musical component of the tagh "I Speak of the Lion's Roar" (example 2). Its majestic and mysterious melody uniquely captures the essence of this interpretation with its expansive and wide flow of development. In the melodic texture of tagh, characterized by its compositional and dramaturgical integrity, special significance lies in certain intonations, such as the "sigh" (line 1), a phrase with an upward leap of a fourth (line 2), and ultimately, a culmination marked by tumultuous acclamations, leading to gradual descending denouement (line 5–6). The melodic image is meticulously crafted through ornamental passages, descending sequential structures (in the final sections of the three-part composition), and diverse rhythmic units, including the so–called "Lombard" or other dotted rhythm formulas.

The development of tagh art in the eleventh to twelfth centuries

Ani, the capital city of the Bagratid dynasty, stood out as a prominent medieval cultural hub, earning the name of "the town of 1,001 churches." Culture was prospering in churches and monasteries, which also served as medieval universities. These institutions operated as educational centers where music theory and practice were taught, and various manuscripts were written in numerous scriptoria. Among the notable figures from Ani was Hovhannes Sarkavag Imastaser (ca. 1045–1129), philosopher, theologian, poet and musician, acclaimed for his significant contributions to sacred chanting and musical aesthetics. He not only composed a variety of sacred chants, but also possessed a deep understanding of neumography. One of the preserved works of Hovhannes Sarkavag is the tagh dedicated to the Holy Resurrection, characterized by a richly ornate melodic style, as evidenced by its khaz notation (T'ahmizyan 1985: 239).

In all probability, the art of taghs was highly developed in Ani under the immediate influence of Grigor Narekatsi's traditions. This is evidenced by a sample that has survived with its musical component: the tagh "Holy Mother of God" of the Crucifixion of Jesus (twelfth century), the author of which cannot be identified with any certainty to this today. This tagh was recorded by Komitas Vardapet (Komitas 1998: 173), who heard it from one of the clergy of Etchmiadzin Monastery. Komitas Vardapet himself sang the tagh in 1914 at the Congress of the International Music Society (*Internationale Musikgesellschaft*) in Paris, when he delivered a lecture about Armenian music, revealing the inimitably unique character of Armenian music. The speech and performances of the famous Armenian scientist was received with great admiration by prominent composers and musicologists such as Debussy, Saint-Saëns, Fauré, Adler, Sachs, Wellesz, Schering, Wolfrum, Laloy, Gastoué, and many others. Commenting on this event, the *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* highly appreciated "above all, the remarreport by R. P. Komitas on 'Armenian folk music', which gained special vividness through virtuoso sung examples" ("vor allem die ausgezeichneten Ausführungen des R. P. Komitas über "armenische Volksmusik", die durch virtuos gesungene Beispiele besondere Anschaulichkeit gewannen") (Wolf 1914: 263).

The musical culture of Ani made a significant contribution that, to some extent, led to the rapid development of professional chanting art in Cilician Armenia.

After establishing sovereignty in 1080 in the Armenian state of Cilicia, science and culture, literature, architecture and miniatures experienced an unprecedented rise. A great boost was given to the development of education and the art of writing. During this period, Armenian professional music, sacred songwriting and neumography also reached incredible heights. Some monasteries, such as Sis, Hromkla, Drazark, Arkakaghin, and Skevra, Karmir Vank became centers of sacred music and khazology. Many musician-philosophers (the term used to denote professional musicians in medieval Armenia), received their education in monastic schools, and greatly contributed to the prosperity of musical art. They composed a large number of multi-genre sacred chants that were included in the *Gandzarans* and *Tagharans*, copied many musical-ritual books and actively participated in their editing. The musician-philosophers were skilled experts in khazology and the theory of modes, making significant contributions to their development (Mušełyan 2022).

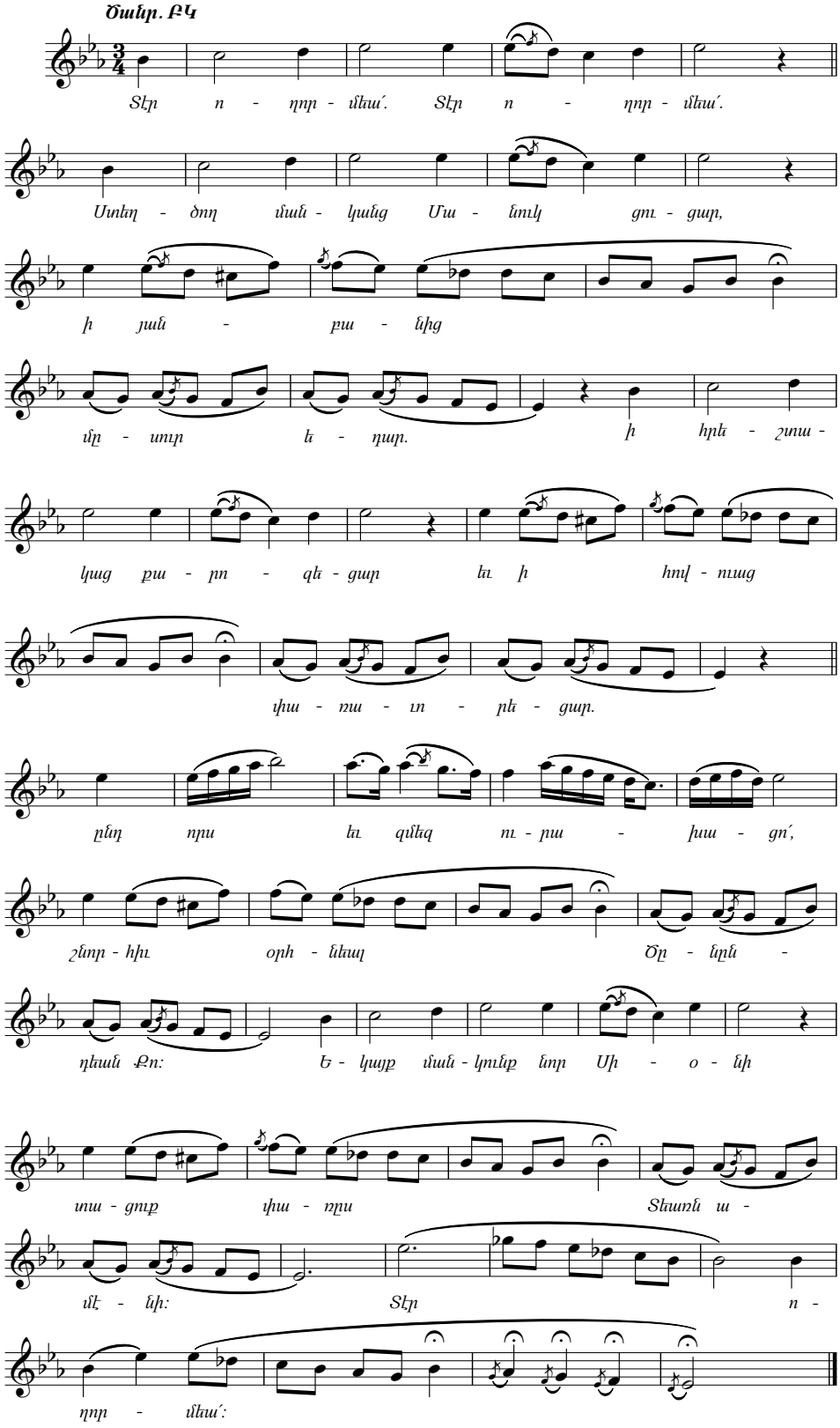
One of the distinguished musicians of the Cilician musical culture is Grigor III Pahlavuni (1113–1166), Catholicos of All Armenians, poet and musician, whose multi-genre sacred chants include also taghs. One of them, composed for the Feast of the Theophany of the Lord, is called "O Wonderful Mystery", and up to now is performed at the Water Blessing Service in the Armenian Church.

The second revival of tagh art in the work of St. Nerses Shnorhali

On the background of these activities, one of the prominent figures of Cilician and Armenian medieval musical culture on the whole, the giant image of St. Nerses Shnorhali (Klayetsi, 1101–1173) arises. He was Catholicos of All Armenians, an eminent statesman, theologian, poet–musician, and hymnographer. Nicknamed *Shnorhali* (the Gracious) for his multiple natural talents, he also earned the nickname *Melodos* for his brilliance as a singer, musician, and composer. He bequeathed an immense and multi–genre legacy, revised and completed almost all Armenian musical–ritual

Ս. ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ

ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ. ՍՏԵՂԾՈՂ ՄԱՆԿԱՆՑ



Example 3. St. Nerses Shnorhali, *Lord Have Mercy. Creator of the Youths*.[15]

books. Shnorhali composed for the *Sharaknots* (Hymnary) numerous *sharakans*, as well as sacred chants for the Breviary and Liturgy. He introduced also new genres.

One of the main places in the musical-poetic legacy of St. Nerses Shorhali are occupied by his *gandzes*, taghs and meghedies, devoted to the Feasts of the Lord and the Saints of the Universal and the Armenian Apostolic Churches. By the works of Shnorhali Armenian tagh art reached a new peak of its history. In his *taghs* we observe two paths of development. One of them originates from Grigor Narekatsi's works, an example of which is the *tagh* devoted to the Nativity of Jesus "Lord Have Mercy. Creator of the Youths", recorded by Komitas Vardapet (example 3). St. Nerses Shnorhali depicted the great joy and happiness expressed on the occasion of the Birth of Jesus through limited musical means of expression. The tagh has a solemn, noble, and celebratory character, further emphasized by the use of the major mode. It is characterized by a melodic texture dominated by simple intonation-rhythmic steps, described by N. Tahmizyan as "virile intonations" (T'ahmizyan 1973: 66). The universal joy expressed in celebration of the Lord's Birth is highlighted in the climax (line 7), supported by the high register and the high pitch of the melody with its culminating tone (B-flat of the second octave).

In the melodic structure of the tagh, frequently used *nachshlags* can be noticed, which, while adding a special charm to the texture, also have a unique functional meaning: they bring liveliness to the slow tempo and balanced metrical rhythm. In contrast, the *vorschlags* used in the coda of the tagh (lines 11–12) are not just melismas; due to their special emphasis, combined with the main notes, they create unique "Lombard" rhythmic structures. The tagh "Lord Have Mercy. Creator of the Youths" is primarily set in the Second mode, but there are also a number of altered notes (C-sharp, D-flat, G-flat), which indicate interesting trends in the evolutionary development of this mode. Additionally, there is an observation about the relationship between the literary and musical texts. The verse begins and ends with the same words, "Lord Have Mercy." In the musical structure, the prologue (line 1) and the coda (lines 11–12) correspond to these words, though they have different implications in terms of musical organization and dramaturgical development.

A new stylistic direction in tagh art originated and flourished significantly in the works of St. Nerses Shnorhali, representing the second stage of the monumental-decorative style in Armenian monodic music (T'ahmizyan 1985: 323). This style was further developed in the works of Cilician authors of the twelfth and fourteenth centuries. The main features of the taghs from this period include the free combination of several modal structures, the use of rich ornamentation and melismatics, jubilis, and brilliant passages of the instrumental type, requiring high-performing skills, the use of modulations, alterations, chromaticisms, and a wide variety of rhythmic figures, leaps, wide range, etc. Additionally, the taghs of this period display an obvious connection with the art of the *gusans*—professional folk singers.

Examining the samples of taghs from this period, the musicologist K. Kushnaryan also underlines their multi-theme structure, a broad spectrum of diverse musical images, the expansion of forms, and the secondary role of words. Consequently, monody adopts the character of vocalization. Modes with altered degrees are extensively applied in taghs, a development attributed to the deepening psychological aspects of the music's content, reflecting individual nuances, personal experiences, and life conflicts. Summarizing his observations, K. Kushnaryan concludes:

> The scale of the form of the tagh and their embellishment with figures of a jubilatory kind enables them to be compared with contemporary monuments of architecture in the monumental decorative style. (Kushnaryan 2016: 201)

The profound essence of this is reflected in St. Nerses Shnorhali's "New Flower" tagh of Resurrection, recorded by H. Cherchyan, and also discovered in the manuscript collection of Armash (example 4). Beyond its unique melodic composition, the piece showcases masterful musical dramaturgy (based on through-composed development principles). The gradual revelation of the plot line not only unfurls a rich narrative tapestry but also delves into the profound emotional depths of the individual. Each of the three parts of the tagh represents a complete image. With each subsequent part, the composition reaches a higher phase of development, culminating in the peak of emotion in the third part. The key moments of melodic development are interval motifs that make up the second-fourth-octave, around which characteristic patterns of different modes develop and revolve. Among the special techniques are various modifications of dichord, trichord or tetrachord structures, sequential development, the presence of descending syncopated structures, the application of natural and altered versions of one sound.

The compositional completeness of the tagh, the revelation of one image through multi-layered creative means, the richness and diversity of intonation-rhythmic structures, the artistically sophisticated invention of melodic texture, and the virtuoso brilliance characterizing the "New Flower" tagh are highly regarded not only in St. Nerses Shnorhali's works but also in medieval tagh art in general.

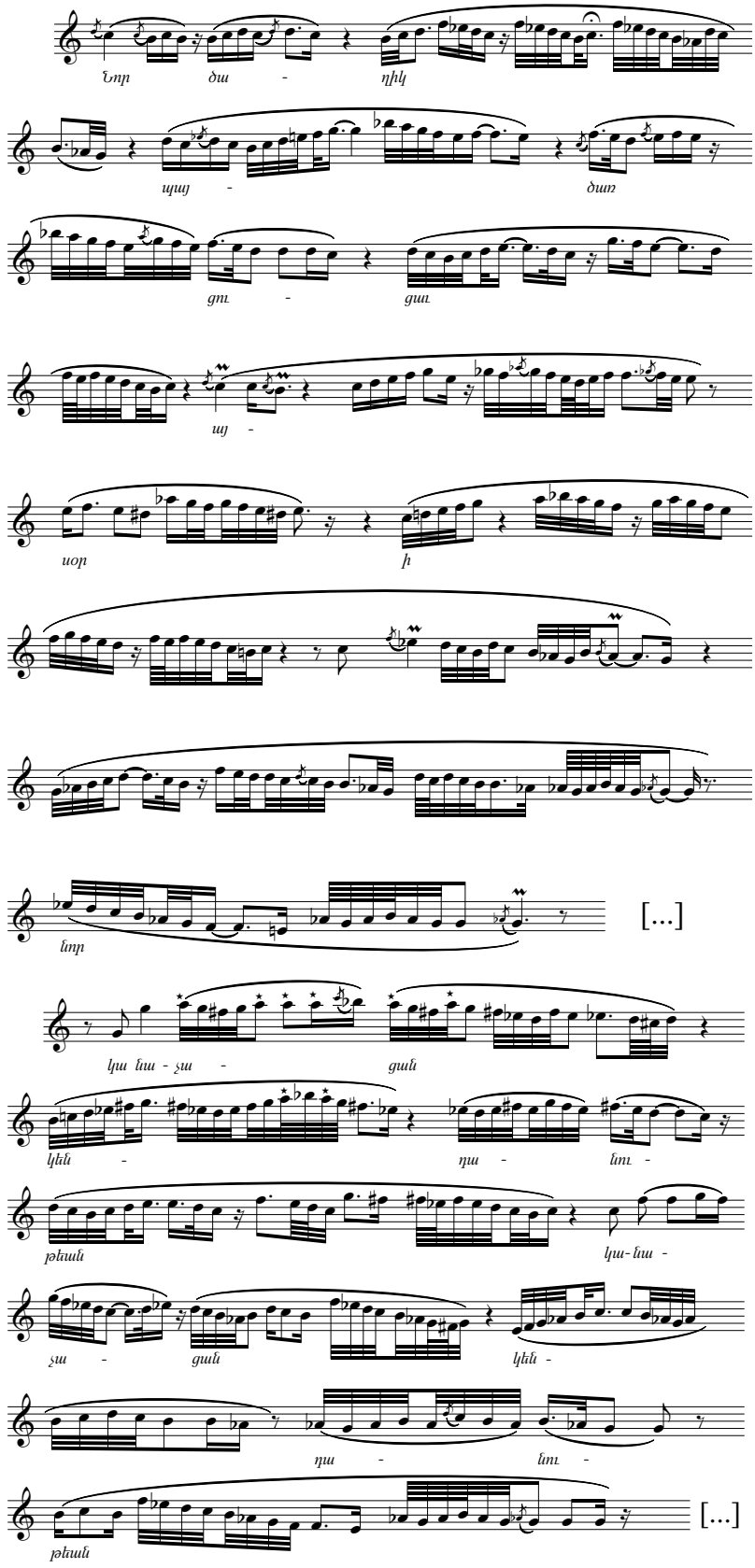
> New flower that shown bright,
> today from the new grave.
> Multicolored plants of the soul
> have turned green with life.[16]

It is important to note that the majority of St. Nerses Shnorhali's taghs and meghedies are preserved in

Ս. ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ

ՆՈՐ ԾԱՂԻԿ

ՏԱՂ ԵՎ ՄԵՂԵԴԻ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ



Example 4. St. Nerses Shnorhali, *New Flower* (fragments).[17]

the Gandzarans and Tagharans, recorded with khazes. Although only a few samples with their musical component have survived to the present day, these samples provide a comprehensive understanding of the stylistic features of the tagh art of the great Melodos. The development of tagh art during the twelfth and thirteenth centuries was influenced by Shnorhali's musical art, which, according to K. Kushnaryan, represents one of the pinnacles of Armenian monodic professional music (Кушнарев 1958: 218).

Further development of tagh art in Cilicia and Greater Armenia

Building upon the rich musical traditions established by their predecessors, medieval Cilician musicians made invaluable contributions to the evolution of tagh chanting. Among the prominent representatives of tagh art are: Nerses Lambronatsi (1153–1198)—state and church figure, theologian, philosopher, interpreter, translator, poet and musician; Gevorg Skevratsi (1246/47–1301)—scientist, grammarian, poet and musician; Costandin Srik Ssetsi (thirteenth century)—poet and musician; and Grigor VII Anavarzetsi (date of birth unknown –1307)—Cilician Catholicos, hymnographer. In the different monasteries of Cilicia worked reknowned tagh authors such as Christosatur, Hovsep Vardapet, Andrias Vardapet, and two brothers of the Cilician King Hetum I—Barsegh and Hovhannes Arkayeghbayr (literally: King's brother).

From the musical heritage of Cilician musicians the tagh "The Cross appeared aforetime" of Costandin Ssetsi, "Today the First–Born of the Godfather" of Andrias Vardapet and many samples of anonymous authors, have been preserved with musical components, which were recorded in the nineteenth century.

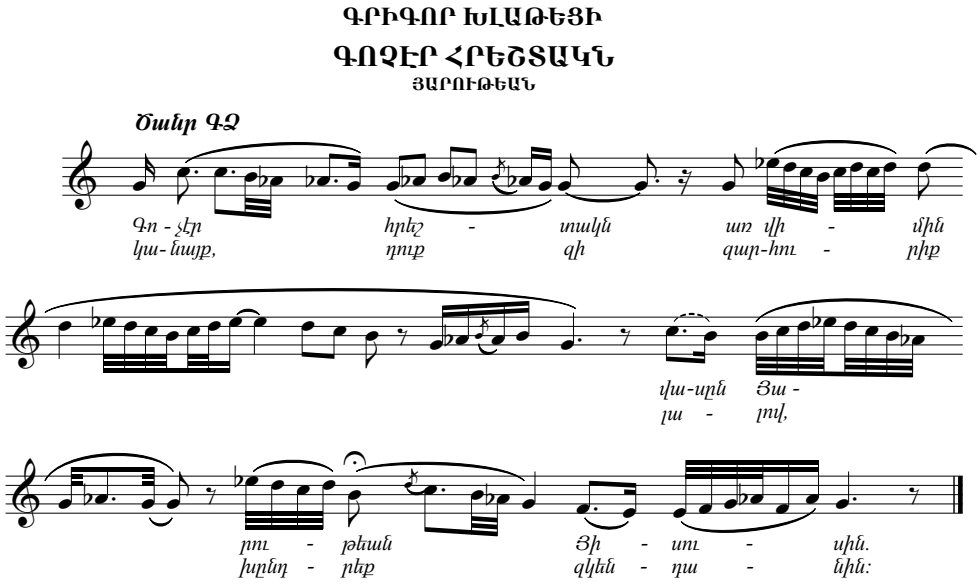
In the thirteenth and fourteenth centuries, medieval music, particularly tagh art, also flourished in Greater Armenia. Musical education was paid great attention to in medieval universities, such as the University of Gladzor (thirteenth to fourteenth centuries) and the University of Tatev (fourteenth to fifteenth centuries). One of the three main auditoriums in these universities was devoted to the study of music, neumography and musicology. Grigor Tatevatsi (1346–1409), rector of the University of Tatev, was one of the greatest thinkers of his time and has the title of *Trismegistus*, i.e., Thrice-Greatest Philosopher; he was a prominent musician and studied various musicological, theoretical and esthetical issues in his works and is known for his study of church modes. Among his students was Arakel Syunetsi (ca. 1350–1425), an eminent poet and musician, theoretician, khazologist, philosopher, grammarian, and teacher, who made significant contributions to the development of Armenian tagh art. His taghs, dedicated to the Feast of the Resurrection of the Lord, were preserved with a musical component and wrote down with Armenian notation by N. Tashchyan and Komitas Vardapet.

Medieval universities operating within the monastic complexes of Armenia were known for their philosophers-musicians. One such figure was Khachatur Taronetsi (twelfth to thirteenth centuries), the prior of the Haghardzin monastery, a celebrated poet and musician who played an important role in the development of Armenian khaz notation. He composed, among many other works, the chant "O Mystery Deep," which is performed during the priest's vesting before the beginning of the Holy Liturgy. Although this chant is later referred to as sharakan, its stylistic characteristics, compositional features, solemn and majestic melody and melismatic style align closely with the samples of tagh art. R. Atayan called "O Mystery Deep" "der streng contemplative Tagh" ("a highly contemplative tagh") (Ataian 1970: 250), further noting that this chant, in by all its musical parameters, adjoins the tagh genre (At'ayan 1985: 6)[18].

In the further development of Armenian tagh art, several renowned figures made significant contributions. Among them was Mkhitar Ayrivanetsi (1230/35–1297/1300), a historian, teacher, poet and musician, who resided in the monastery of Geghard and created the gandz "My Heart is Trembling," performing at the ceremony of the Washing of the Feet in the Armenian Church. Another is Hovhannes Yerznkatsi Pluz (ca. 1230–1293), a church and public figure, scholar, philosopher, grammarian, poet and musician, who authored numerous taghs as well as sacred and secular chants. During the Middle Ages, many Armenian musicians maintained close ties with representatives of Cilician musical art, spreading their achievements in sacred chanting and khazology to Greater Armenia.

Armenian tagh chanting flourished in the work of Grigor Tserents Khlatetsi (1349–1425), a prominent church and public figure, historiographer, writer, poet, musician, miniaturist, commentator, editor, and teacher. Renowned for his musical talent, he was a skilled singer and mastered the art of khaz notation. He is also known as the author of writings on the Armenian rite.

One of Grigor Khlatetsi's most significant undertakings was the editing of the miscellany Gandzaran (1399–1400), an event of major historical and cultural importance. The profound influence of Grigor Narekatsi in shaping and advancing the chantbooks Gandzaran and Tagharan has been extensively discussed. Centuries later, Grigor Khlatetsi meticulously revised Gandzaran to reflect changes and additions to the Church calendar. He enriched the ritual book with new compositions and refined existing ones. Each cycle within this miscellany was dedicated to a certain Feast and comprised four genres: gandz, tagh, *pokh (or hordorak)*, and meghedi (Grigor Narekac'i 1981: 21–39; K'yoškeryan 2008: 24–45; Навоян 2010: 344–345). The gandz, characterized



Example 5. Grigor Khlatetsi, *The Angel Exclaimed*.[19]

by its narrative–descriptive nature and recitative style, held a central role within each cycle. The other three units: the tagh, the pokh, and the meghedi, each contributed artistic embellishments and lyrical depth to enhance the accessibility and understanding of the material (K'yoškeryan 2008: 39). Among these, the tagh held leading prominence, serving as a vehicle for impassioned retelling characterized by vivid imagery, thereby infusing the poem with emotionality and musicality (K'yoškeryan 2008: 35). Khlatetsi was an excellent scribe and copied a number of Gandzarans, which are preserved in Mesrop Mashtots Matenadaran.

Grigor Khlatetsi wrote a large number of gandzes and taghs, dedicated to the Feasts of the Lord, the Saints of the Universal and the Armenian Apostolic Churches, as well as the Armenian martyrs and national heroes. The work of St. Grigor Narekatsi had a profound influence on Khlatetsi, becoming a significant source of inspiration. Like Narekatsi, Khlatetsi composed his chants using the personal acrostic *Grigor*, and began gandzes with the same word "gandz". As a sign of honor to his outstanding teacher, Khlatetsi dedicated a gandz to Narekatsi with a personal acrostic.

As a result of our scientific studies, we have discovered that the tagh for the Resurrection, "The Angel Exclaimed," is attributed to Grigor Khlatetsi. This work has been preserved with a musical component and is known through a recording by Komitas Vardapet (example 5). The tagh is characterized by its solemnity and rhetorical-pathetic nature, which is emphasized from the very beginning through the "Lombard" rhythm of an upward leap of a fourth. The second phrase is more expressive, and due to the modification of the leap interval, the intensification of the emotional elements, tumultuous acclamations and the high register, it reaches the peak of dramaturgy. Syncopated and dotted rhythmic formulas also play an important role in the musical texture of the tagh. The tagh is composed entirely in the Third mode, a rare phenomenon for that historical period. From this point of view, the tagh is unique because, during that period, taghs were characterized by the combination of several modes and modulations.

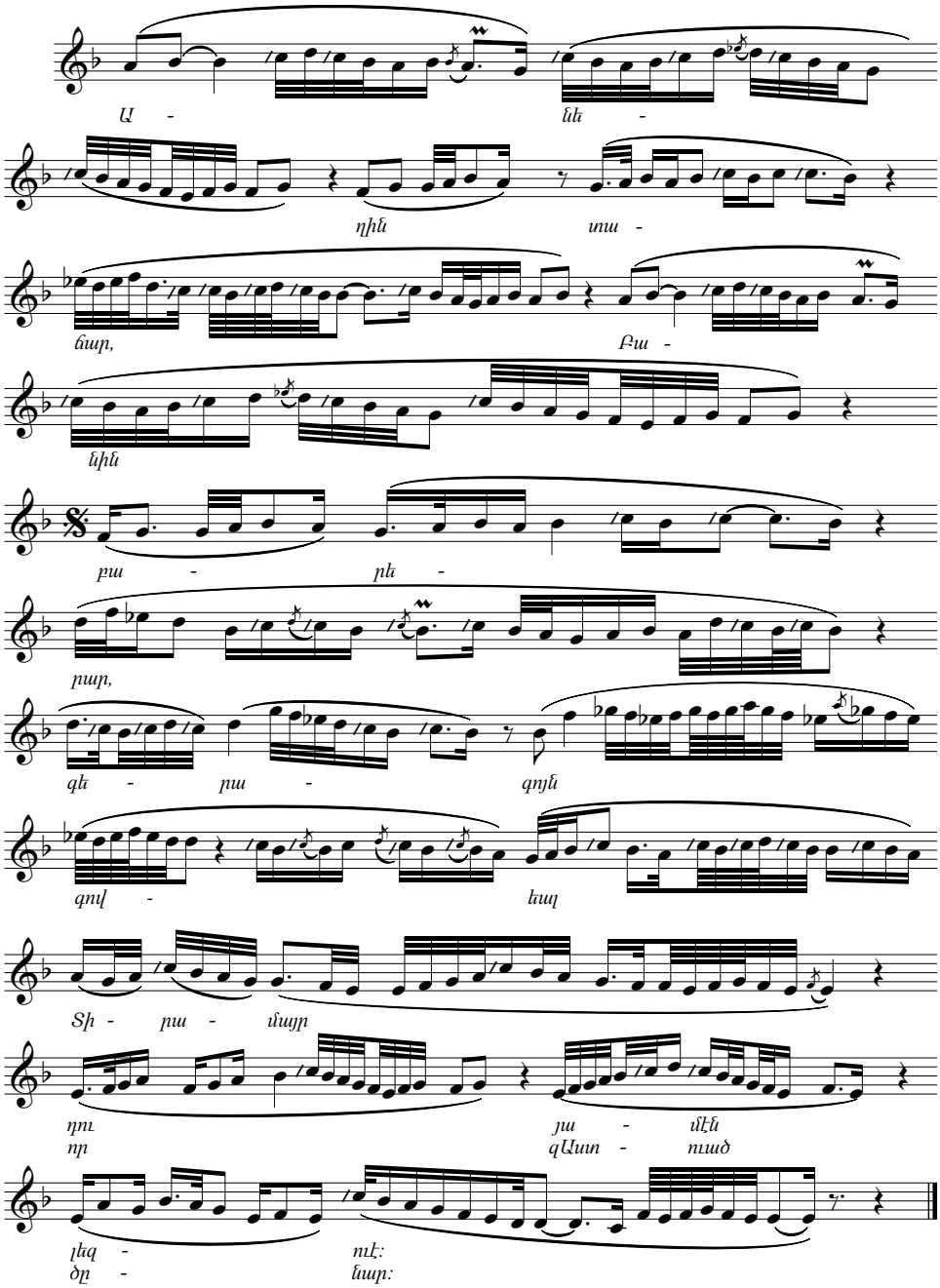
In "The Angel Exclaimed," we encounter significant ideological content, laconicism, architectonics, and compositional integrity, along with a perfect harmony between music and literary text. The author created a musical miniature in which the individual feelings expressed on the occasion of the Lord's Resurrection are elevated to a high level of generalization.

Arakel Baghishetsi (ca. 1380–1454) is one of the well-known Armenian poet-musicians, who created many gandzes and taghs dedicated to the Holy Mother of God and the Feasts of the Nativity and Resurrection of the Lord. Unfortunately, the musical components of these compositions have not survived.

One of the prominent representatives of tagh art is Grigoris I Aghtamartsi (sixteenth century)—Catholicos of the Aghtamar diocese of the Armenian Apostolic Church (1512–1544), a church and cultural figure, poet and musician. Of his numerous taghs, the one that has survived with its musical component is "The Temple of the Increate," dedicated to the Holy Mother of God. This tagh was discovered by us in the handwritten collection of the Monastery of the Holy Mother of God in Armash. This highly artistic work is distinguished by its delicate taste and provides a complete view of the author's unique musical thinking (example 6). "The Temple of the Increate" is characterized by a graceful cantilena-type melody, vivid expressiveness, gently decorated passages, and a bright and full depiction,

ԳՐԻԳՈՐԻՍ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ

ԱՆԵՂԻՆ ՏԱՃԱՐ



Example 6. Grigoris Aghtamartsi, *The Temple of the Increate*.[20]

with compositional integrity and a close interconnection between the literary text and musical component. Through the tagh's magnificent melody, a luminous image of the Holy Mother of God is symbolically created.

Grigoris Aghtamartsi, a talented cultural figure of the Armenian Middle Ages, was very skilled in poetic art, music, and miniature painting. The image of the Virgin Mary, apart from this musical-poetic work, was also created by Aghtamartsi in 1530 in a miniature called "Annunciation" (Mesrop Mashtots Matenadaran, Ms. No 962, fol. 322v). In this portrayal, the elegant artist adorns the joyful scene of the Annunciation of St. Virgin with a palette of rich colors. It stands among the best examples of Armenian miniatures. In this context, the tagh "The Temple of the Increate" is a unique remnant, a brilliant example of the symbolic fusion of the three arts.

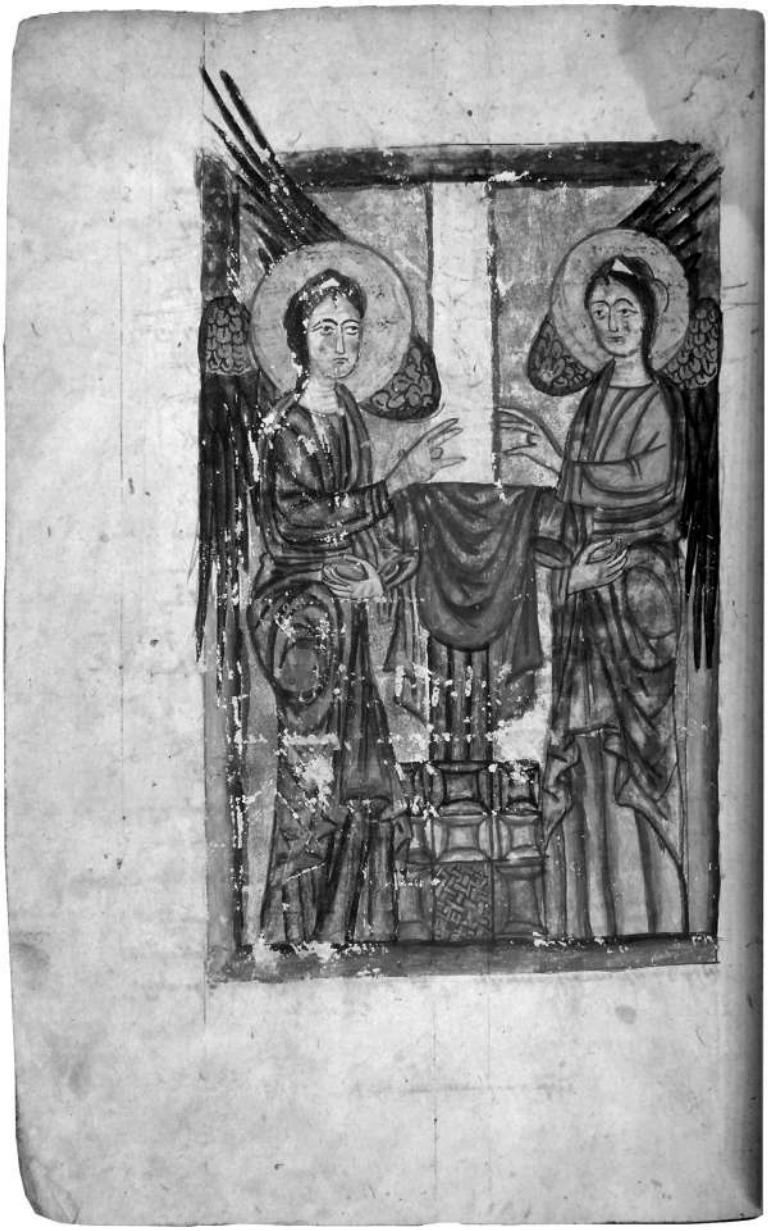


Figure 1. Grigoris Aghtamartsi, *Annunciation*.

The formation of the Tagharan chantbook and the earliest surviving samples

St. Grigor Narekatsi's Gandzaran would later serve as a cornerstone in the development of the Tagharan chantbook. The rapid development of tagh art in Narekatsi's works marked a new stage in the genre's evolution, inspiring subsequent poets and musicians to create new sacred chants. This creative surge resulted in a significant number of taghs and meghedies, leading to the necessity of compiling a new chantbook—Tagharan (or Taghbook), where the leading role was attributed to the tagh. Following the tagh in the cycle was the *pokh* (from Armenian: *Փոխ* or *Փոխէ զձայնն*, literally meaning "change the mode"), a chant sung in a different mode than the tagh. Alternatively, in some cycles, *hordorak* was included instead of pokh, known for its livelier character and faster tempo. The cycle was then rounded off with meghedi, which shared stylistic similarities with the taghs.

Considering various factors, such as the development of tagh art in the works of Narekatsi and subsequent authors, as well as their regional creative activity, it is plausible to suggest that the earliest handwritten Tagharans were compiled and copied during the eleventh to twelfth centuries[21] in the renowned scriptoria of Cilician Armenia.

The oldest surviving manuscript of Tagharan (kept in the National Library of France, Ms. No. 79) dates back to 1241 and was copied in Cilicia within the scriptorium of the Drazark monastery by the scribe Hovhannes. Originally

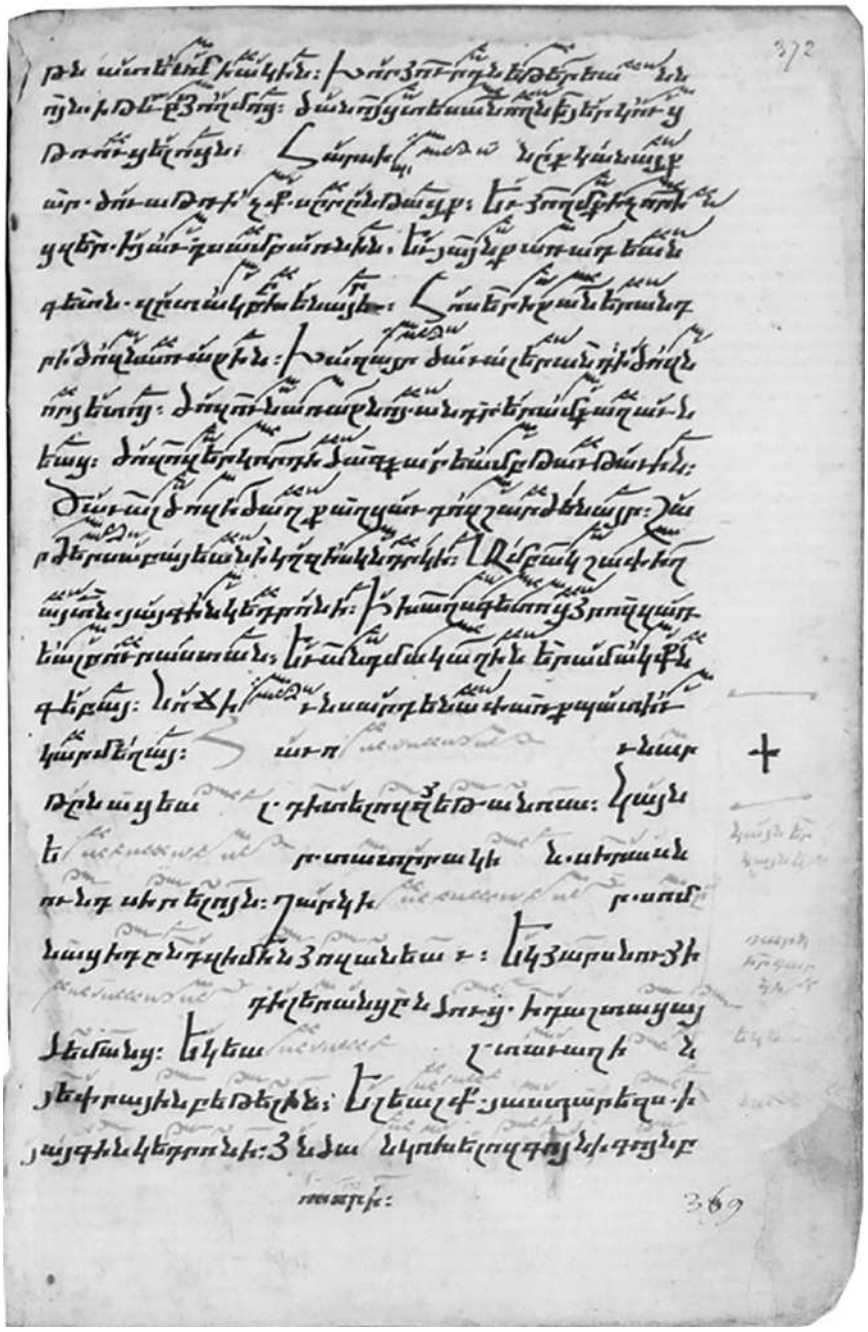


Figure 2. *Tagharan,* 1241, fol. 372.

from Greater Armenia, Hovhannes embarked on an extensive search before finally obtaining the manuscript he sought in Cilicia. In the colophon (fol. 402v), he extends gratitude to the influential Cilician musician Hovsep Vardapet, who generously provided him with the "excellent and most valuable" authentic sample of Tagharan. The colophon within the manuscript holds historical significance. The scribe's notes about an existing copy within the monastery's library, along with the observation that "neither Gandzaran nor Tagharan" were available at hand (fol. 403), serve as evidence of the existence of earlier examples of the Tagharan chantbook. This also demonstrates the widespread distribution of Tagharan within the musical and professional circles of Armenia and Cilicia.

The Tagharan of 1241 holds immense historical value as the oldest primary source documenting not only the earliest examples of Armenian tagh art, such as the chants of St. Sahak I Parthev, St. Movses Khorenatsi and Stepanos Syunetsi, but also the majority of the taghs and meghedies by St. Grigor Narekatsi and St. Nerses Shnorhali. Additionally, the ritual book contains chants by Cilician musicians, including Grigor Pahlavuni, Nerses Lambronatsi, Gevorg

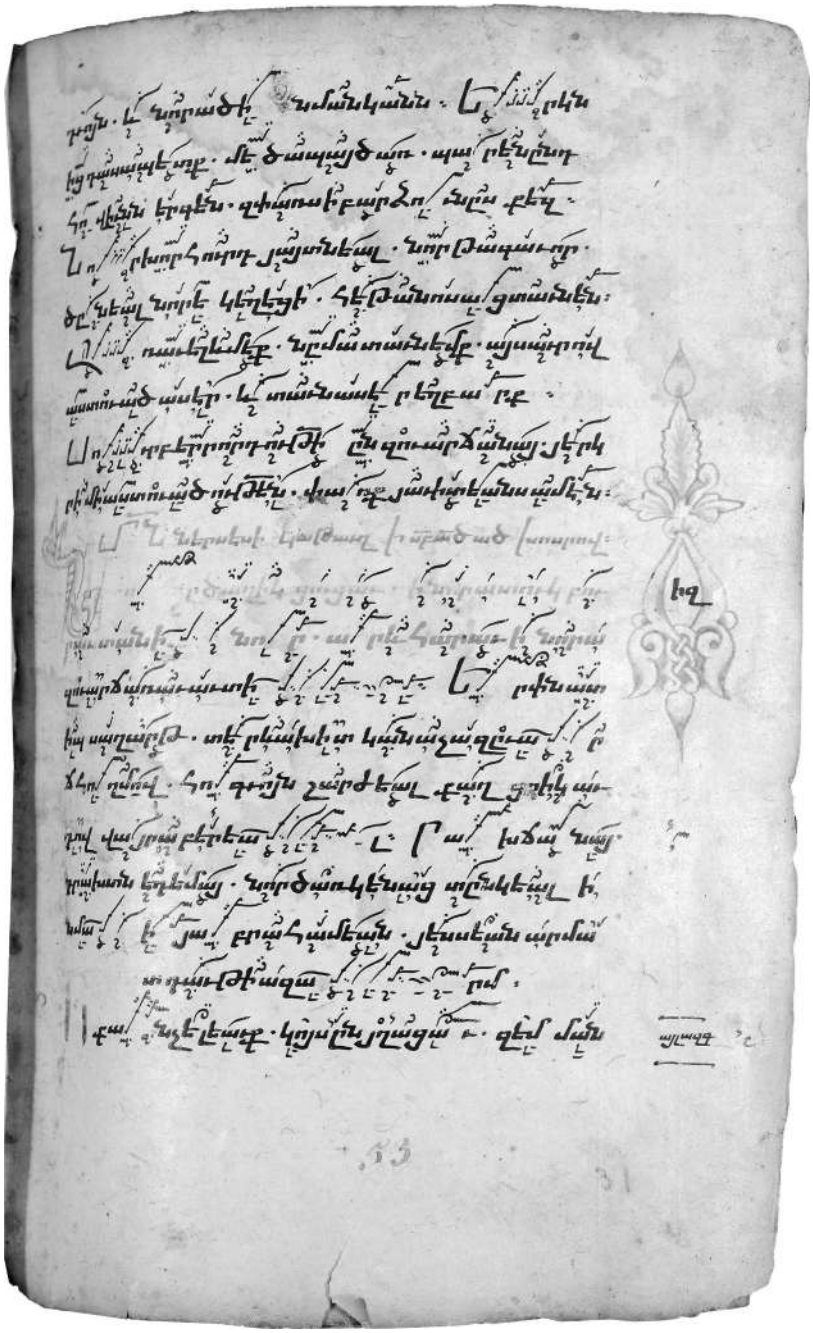


Figure 3. *Tagharan*, 1348, fol. 31.

Skevratsi, and Costandin Ssetsi. Works by anonymous authors also hold important place within the miscellany.

The most significant manuscript of Tagharan (preserved in the library of the Mekhitarist Congregation in Venice, Ms. No. 2070), copied in 1348 in Sis (Cilicia) by the noted musician-philosopher and miniaturist Hesu Areveltsi, stands as a pivotal milestone in the evolution of the chantbook, reflecting the renewed flourishing of *tagh* art in the thirteenth and fourteenth centuries. Notably, in contrast to canonical chanting books like Sharakan, access to newly created works in Gandzaran or Tagharan was more readily available. Over time, the miscellany was enriched with multi-genre songs composed for the same Feasts. Moreover, the introduction of new Feasts into the Church calendar necessitated the creation of new chants.

In this dynamic context, both the structure of Tagharan and the tagh+pokh+meghedi system reflected significant changes that had unfolded in the preceding century. Most notably, the total number of tagh units included in the miscellany expanded considerably (by more than a third), incorporating songs by both well-known and anonymous authors that had gained widespread popularity, while

excluding those that were gradually fading into obscurity. The Tagharan of 1348 attained such vast recognition that it evolved into an educational manual for musicians, serving as a cornerstone for several generations of students in higher schools within monasteries. This manuscript set a standard from which numerous copies were produced over the ensuing decades.

While the copying of the Tagharan chantbook persisted in scriptoria across different regions, only a few copies have survived to the present day. By the fifteenth century, a mixed type of book has emerged, in which scribes began to include not only sacred taghs but also taghs on secular topics.

It can be asserted that the Tagharan chantbook effectively encapsulates the 1,500-year history of Armenian tagh art, thus emerging as the most crucial primary source for its study. The Tagharans, copied in the thirteenth to fourteenth centuries, serve as evidence of the high scientific and educational standards of medieval Armenia's monastic schools, the professionalism of the musician-philosophers, and their skill in musical art, khaz art, and the theory of modes.

Armenian tagh art development in the fifteenth to nineteenth centuries

The further development of tagh music proceeded along the two aforementioned paths, progressing significantly until the eighteenth and nineteenth centuries. In the fifteenth and sixteenth centuries, the musical culture in Armenia went through a period of decline because of the complicated political situation and social-economic difficulties. Nevertheless, beginning in the seventeenth century, a period of active renewal and deep interest in ancient and medieval art was observed. New and profound commentaries on the works of St. Grigor Narekatsi's and St. Nerses Shnorhali were written, and literary and musical works of various genres were composed under the influence of their legacy. Notable examples include sharakans and taghs by Mkhitar Sebastatsi (1676–1749)—theologian, scholar, and educator—and prayers and taghs by Simeon Yerevantsi (1710–1780)—Catholicos of All Armenians, theologian, poet and musician. In the eighteenth century Petros Ghapantsi—poet and musician—was known for his taghs.

In the nineteenth century, based on the monodic samples of the "Notated Chants of the Holy Patarag" recorded by N. Tashchyan, Makar Yekmalyan (1856–1905) wrote "Chants of the Divine Liturgy" (for different types of choirs)[22], one of the significant works of the oratorio and cantata genres in Armenian composition art. Between 1914 and 1915 Komitas Vardapet created his "Patarag" (Liturgy) for male choir, a masterpiece of Armenian polyphonic music.[23] Both Armenian composers masterfully arranged medieval Armenian taghs and meghedies in their works.

The recordings of Armenian taghs

Armenian medieval music, including taghs, was meticulously recorded using khaz (neume) notation. Medieval musicians were proficient in khaz notation and also engaged with the historical, theoretical, and aesthetic aspects of musical art. Special emphasis was placed on the artistic interpretation of taghs. In the manuscripts, musician-scribes not only described the character of the chants as "beautiful," "tasty," or "noble," but also detailed the manner of performing chants as "gently" or "sweetly." It should be noted, however, that the musical material—not only of Tagharans but also of other chantbooks written with khazes, which constitute a significant portion of the extensive heritage of Armenian sacred songwriting—remains unknown to us today. This is because by the seventeenth and eighteenth centuries, the key to reading the khazes had already been lost. As a result, only a relatively small number of examples with a musical component have been preserved from the extensive heritage of tagh art.

Armenian taghs and meghedies, which were copied by monastic scribes in the Middle Ages using khaz notation in handwritten books, were passed down through oral tradition. They survived despite the threat of extinction and, in the nineteenth century, were preserved by professional musicians who documented them using New Armenian notation. Among them, special mention must be made of Komitas Vardapet, as well as other distinguished musician-theorists such as Hambartsum Cherchyan (1828–1901), Nikoghayos Tashchyan (1841–1885), Yeghia Tntesyan (1834–1881), Amy Abgar (1863–1942), and others.

The musical legacy of Komitas Vardapet forms a separate chapter in the history of Armenian music, recognized as integral components of UNESCO's cultural heritage and enshrined in the Memory of the World Register.[24] Komitas recorded many samples of sacred taghs and meghedies, compiling a kind of anthology that spans from the early until the late Middle Ages. These recordings hold great value, including works by St. Grigor Narekatsi, Grigor Pahlavuni, St. Nerses Shnorhali, Mkhitar Ayrivanetsi, Hovhannes Yerznkatsi, Arakel Syunetsi and others, as well as works by unknown authors. As a prominent musician, Komitas did all this with a scientific approach towards the sacred musical legacy. The result, as recounted by his tutor Richard Schmidt at the Berlin Conservatory, was the creation of a new "noble and original style," which Schmidt referred to as the "Armenian style".

As a musician-scientist, Komitas studied Armenian sacred music and songs in detail, deeply and multilaterally elucidating their unique characteristics. He proved that Armenians have an original form of music that is as national, original and independent as their literature and language. For the different choirs he conducted, Komitas

made highly artistic polyphonic arrangements of monodic taghs and meghedies. These pieces were performed during concert tours in Europe and elsewhere. Komitas himself had a melodic voice and sang taghs and meghedies at concerts and lectures, as well as recording them on gramophone.

A portion of the vast heritage of Armenian sacred chanting was preserved through the recordings of N. Tashchyan, which were included in the volume "Notated Chants of the Holy Patarag (Liturgy),"[25] certified by the Armenian Church. In 1873 Catholicos Gevorg IV initiated the recording of the chants of the Liturgical books Sharakan (Hymnary), Zhamagirk (Breviary) and Patarag (Liturgy) with Armenian notation.The whole process was set by N. Tashchyan having several other musicians as assistants under his disposal. N. Tashchyan's recorded collections in Armenian musicology have been recognized for their significant scientific and artistic merit. N. Tahmizyan, in particular, regarded the aforementioned collections, such as the Liturgy, as primary sources that embody the essence of Armenian sacred music, which reflect the sacred and professional song-art of feudal Armenia, characterized by their rich content and pure style (Тагмизян 1977: 8).

N. Tashchyan wrote down numerous taghs and meghedies with Armenian notation for the Liturgical ceremony, intended for performance on the Feasts of the Lord and Saints. It appears that in Etchmiadzin, N. Tashchyan had access to medieval musical manuscripts, which he examined and compared with the examples being performed (Тагмизян 1977: 8–9). Indeed, the recorded Liturgy encompasses nearly the entire historical evolution of Armenian tagh art.

N. Tashchyan's recordings include two of Grigor Narekatsi's taghs: "Sealike Eyes" and "Watching over the Gentiles." However, according to N. Tahmizyan (Тагмизян 1985: 110), these were rearranged during the twelfth to fourteenth centuries by Cilician musicians to align with the evolving requirements of the melismatic style of songwriting. A significant portion of the volume consists of tagh samples created in the Cilician period, a time when Armenian musical art reached unprecedented heights, leaving behind a distinguished legacy created by many honored and anonymous composers.

Hambardzum Cherchyan played an indisputable role in the preservation of Armenian medieval sacred music and, in particular, tagh chanting. He was a musician and theorist and recorded in Armenian notation the Hymnary and the Breviary, as well as Tagharan. As we have mentioned, H. Cherchyan was the musical director of Armash monastery school. Under his leadership, with the active participation of his students—most notably the prominent musician Hakobos Ayvazyan—and the school's apprentices, the Armash manuscript collection with New Armenian notation was created. Studying the manuscripts reveals an entire cultural heritage—a unique tradition of monastic chanting, in which the Armenian rite and the art of sacred chanting, with its multifaceted manifestations, have been preserved intact. The manuscripts contain and extraordinarily rich selection of materials, encompassing nearly the entirety of Armenian professional songwriting and spanning a wide range of genres. Most of the recordings are attributed to Cherchyan himself. The collection includes taghs and meghedies of St. Grigor Narekatsi and St. Nerses Shnorhali, alongside works by other medieval authors.

Conclusion

Armenian medieval professional song art, encompassing taghs, is among the oldest traditions in the world. Its origins date back to the fifth century, with luminaries such as St. Sahak Parthev and St. Movses Khorenatsi. The tagh genre saw significant development in the eighth century through the work of Stepanos Syunetsi and Sahakadukht Syunetsi. The genre reached a pinnacle of prosperity thanks to the substantial contributions of St. Grigor Narekatsi and St. Nerses Shnorhali, whose vast musical and poetic legacy endures as a testament to Armenia's cultural richness and profound artistic expression. These two outstanding figures had a monumental influence on the entire history not only of tagh art but also of Armenian sacred songwriting as a whole. The impact of their musical and poetic language is reflected in the works of subsequent authors in nearly every aspect, from vocabulary to characteristic melodic turns. Under their influence, Armenian tagh art flourished, leaving an indelible mark on generations to come. One of the major innovations of our work is the discovery of previously unknown recordings in manuscript collections, including the taghs "I Speak of the Lion's Roar" by St. Grigor Narekatsi, "New Flower" by St. Nerses Shnorhali, and "The Temple of the Increate" by Grigoris Aghtamartsi. For the first time, we are introducing these recordings into scientific circulation. Additionally, our research has yielded a key finding in Armenian musicology: the tagh "The Angel Exclaimed," recorded by Komitas Vardapet, is actually a composition by St. Grigor Khlatetsi.

In conclusion, our study contributes significantly to the understanding and appreciation of Armenian tagh art, an essential genre of Armenian monodic music with a rich history spanning over 1,500 years. Employing the historical-comparative method, we have highlighted the unique stylistic features and musical expressions of taghs, thereby enriching the study of Armenian sacred music's history and theory. Furthermore, our transcription of taghs from New Armenian notation into modern music notation ensures the accessibility and preservation of these musical treasures. Through this work, we aim to promote the recognition

and appreciation of Armenian tagh art on international scholarly platforms, emphasizing its significance as a vital component of the world's musical heritage.

References

1 I would like to thank Professor Meri Yesayan for taking the necessary effort to review the article.

2 Archimandrite (in Armenian).

3 See about *taghs* of different authors: (Кушнарев 1958; Atʻayan 1959: 83–87; Атаян 1981; Grigor Narekacʻi 1981; Tʻahmizyan 1985; Atʻayan 1985; Nerses Šnorhali 1987; Łazinean 1995; Navoyan 2001; Kʻyoškeryan 2008; Nersisyan 2008; Utidjian 2014, 2020; Baxčʻinean 2016, Sarkisian and Arlen 2024, etc.).

4 https://www.vatican.va/content/francesco/la/apost_letters/documents/papa–francesco_lettera–ap_2015412_gregorius–narecensis–doctor–ecclesiae.html [date of access: 10.05.2024].

5 "The Book of Lamentations" by St. Grigor Narekatsi has been translated into different languages around world, including Lithuanian. In the twentieth century, the famous poet and great friend of the Armenian people, Eduardas Mieželaitis translated several chapters of "Book of Lamentations" by St. Grigor Narekatsi (Eduardas Mieželaitis, Antakalnio barokas, Vilnius: Vaga, 1971). Later the complete (95 chapters) translation of Narekatsi's "Book" was done by a poet and translator Sigitas Geda (Grigoras Narekaci, Sielvartingų giedojimų knygos. Vertėjas: Sigitas Geda. – Vilnius: Vaga, 1999). In 2021 a new, luxurious edition of this translation was published Grigoras Narekaci, Sielvartingų giedojimų knygos, Vertė: Sigitas Geda, Vilnius: Odilė, 2021; for the presentation, see: https://armconsulate.lt/en/the–book–of–lamentations–published–in–lithuania/ [date of access: 10.05.2024], parallel to which the audio book was also released: https://www.youtube.com/watch?v=ONGD4bpiajU&list=PLYXp5zPGQujoUqipaPN2uEWTnK74s0bJ7 [date of access: 10.05.2024].

6 Translated by T. Samuelian (St. Grigor Narekatsi 2021: 9).

7 For more detailed information about the *gandzes* and *Gandzaran* see (Sołomonean 1994: 223; Komitas 2007:100; Kʻyoškeryan 1971; Grigor Narekacʻi 1981: 21–31; Tʻahmizyan 1985: 82–85; Kʻyoškeryan 2008: 26–32, 55–65; Аревшатян 2016; Baxčʻinean 2016: 19–23, 26–29, etc.).

8 About the *tagh* "Bird" see also (Atʻayan 1959: 84–86; Tʻahmizyan 1985: 208–218; Тагмизян 1977: 279–281).

9 Translated by A. Terian (Terian 2016: 197–198).

10 See (Komitas 1998: 170).

11 https://soundcloud.com/most–media–169346190/komitas–havik [date of access: 10.05.2024].

12 Mesrop Mashtots Matenadaran, New collection, Mss. No 5, 6, 29, 95–99, 103.

13 Translated by A. Terian (Terian 2016: 171).

14 Mesrop Mashtots Matenadaran, New collection, Ms. No. 96. We have presented examples of notes 2–6 of our article according to the manuscripts preserved in Yerevan Mesrop Mashtots Matenadaran and Yeghishe Charents Museum of Literature and Art. The transcribing of the samples from New Armenian notation to modern music notation was performed by Astghik Musheghyan and musicologist Nane Misakyan.

15 Yeghishe Charents Museum of Literature and Art. Komitas archive, Ms. No. 332.

16 For translation see here: https://arak29.org/sharakan_php/index.php?iw=1&by=1&lid=2&unth=2&cmd=select&id=33&dy=500&tw=NaN&exp=yes [date of access: 10.05.2024].

17 Mesrop Mashtots Matenadaran, New collection, Ms. No. 103.

18 See also (Tʻahmizyan 1985: 279).

19 Yeghishe Charents Museum of Literature and Art. Komitas archive, Ms. No. 339.

20 Mesrop Mashtots Matenadaran, New collection, Ms. No. 103.

21 According to A. Keushgerian (Kʻyoškeryan 2008: 109), the first examples of *Tagharans* were created in the period following the works of Narekatsi.

22 Chants of the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church. Transcribed and arranged for three and four voices by M. Yekmalyan, Leipzig, Breitkopf & Härtel; Vienna: Printing House of the Mekhitarists, 1896 (in old Armenian).

23 Komitas, The Complete Works, volume seven. Liturgy, edited by R. Atayan, Yerevan, "Anahit" Publishers, 1997 (in Armenian).

24 Komitas's works were registered in the UNESCO International Memory of the World Register, https://www.unesco.org/en/memory–world/collection–works–composer–komitas–vardapet [date of access: 10.05.2024].

25 The first publication was in 1874, the second in 1878.

Bibliography

Mesrop Mashtots Matenadaran, New collection, Mss. No. 96, 103.

Yeghishe Charents Museum of Literature and Art. Komitas archive, Mss. No. 332, 339.

Bibliothèque Nationale de France, Ms. N 79, *Tagharan*, 1241, Drazark (Cilicia), scribe Hovhannes.

Mekhitarists Library in Venice, Ms. N 2070, Tagharan, 1348, Sis (Cilicia), scribe Hesu Areveltsi.

Arevšatyan Anna [Arevshatyan Anna], Movses Xorenacʼu himnergakan žaŕangutʼiwnə [Hymnographic Heritage of Movses Khorenatsi], in: *Bazmavep*, Venice, 1992, No. 1–4, p. 138–146 (in Armenian).

Ataian Robert, Die armenische professionelle Liederkunst des Mittelalters, in: *Revue des Études Arméniennes,* Paris, Nouvelle Série. Tome VII, 1970, p. 241–252.

Atʼayan Ṙobert [Atayan Robert], Haykakan tałerə patmakan ancʼyalum ev mer ōrerum [Armenian *taghs* in the historical past and in our days], in: *Žołovrdakan stełcagorcutyunə ev profesional arvestə [The Folk Creation and Professional Art]*, Yerevan: 1985, p. 3–15 (in Armenian).

Atʼayan Ṙobert [Atayan Robert], *Haykakan xazayin notagrutʼyunə* [Armenian *khaz* notation], Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1959 (in Armenian).

Atʼayan Ṙobert, *The Armenian Neume System of Notation*, translation & introduction by V. N. Nersessian, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York: Calouste Gulbenkian Foundation Armenian Library, 2013.

Baxčʻinean Henrik [Bakhchinian Henrik], *Grigor Narekacʼu Ganjaranə. vercanutʼyun ev kʼnnutʼyun* [Grigor Narekatsi. Book of Litanies and Odes (Deciphering and Examinations)], Lebanon: Chirak Printing–Publishing, 2016 (in Armenian).

Grigor Narekac'i [Grigor Narekatsi], *Tałer ev Ganjer* [*Taghs and Gandzes*], edited and annotated by A. Keushgerian, Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1981 (in Armenian).

St. Grigor Narekatsi, Doctor of the Universal Church. The Prayer Book of St. Gregory of Narek *Speaking with God from the Depths of the Heart*. English translation and introduction by Thomas J. Samuelian. Poetic editing by Diana Der Hovanessian. Includes bibliography and notes. Eighth edition, Yerevan, VEM Press (Publisher), 2021.

Grigor Tat'evac'i [Grigor Tatevatsi], *Girk' k'arozut'ean vor koč'i Jmeřan hator* [Book of Sermons: Winter Volume], Constantinople: Printing House of Abraham Trakatsi, 1740 (in old Armenian).

Jaynagreal Ergec'ołut'iwnk' Srboy Pataragi [Notated Chants of the Holy Patarag (Liturgy)], Vagharshapat, Printing House of Holy Etchmiadzin Cathedral, 1878.

Komitas, *Erkeri žołovacu* [The Complete Works], Volume Eight, [Hogewor stełcagorcut'yunner] [Spiritual Music], edited by R. Atayan, G. Geodakyan, D. Deroyan, Yerevan, "Gitutyun" Publishers, 1998.

Komitas, *Armenian Sacred and Folk music*, translated by E. Gulbekian**,** introduction by V. N. Nersessian, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York: Caucasus World, Calouste Gulbenkian Foundation Armenian Library, 2007.

Kushnaryan Kristapor, *Armenian Monodic Music: The History and Theory*. Translated into English by M. H. P. McCarthy MA (Oxon) L–és–L. (Lille) F.C.I.L. Prepared for publication by V. Nersissian, Yerevan, Ankyunacar Publishing, 2016.

K'yoškeryan Armine [Keushgerian Armine], Grigor Narekac'u ganjern u Ganjaranneri skzbnavorumə [*Gandzes* of Grigor Narekatsi and the Beginning of *Gandzarans*], in: *Banber Matenadarani*, Yerevan: 1971, No. 10, p. 64–68 (in Armenian).

K'yoškeryan Armine [Keushgerian Armine], *Ganjaranayin mšakoyt'* [The Beginning and Development of the *Gandzaran* Heritage (10–13 centuries)], Yerevan: Yason Publishing House, 2008 (in Armenian).

Łazinean Aršaluys [Ghazinyan Arshaluys], Grigor Narekac'i. banastełcakan arvestə [Poetic Art of Grigor Narekatsi], Antelias–Lebanon, 1995 (in Armenian).

Mušełyan Astłik [Musheghyan Astghik], Kilikyan eražišt–p'ilisop'aneri gorcuneutyunə Ssum ew Drazarkum (ŽG–ŽD darer) [Activity of Cilician Musicians–Philosophers in Sis and Drazark (XIII–XIV centuries)], *Astvacabanakan ew kronagitakan hodvacneri žołovacu* [Faculty of Theology of Yerevan State University], 2022, No. 2, p. 41–51 (in Armenian).

Navoyan Mher, *Tałeri žanri cagumnabanut'yunə ev azat mełediakan mtacołutynə hay mijnadaryan masnagitac'vac ergarvestum* [The Origin of the Genre of *Tagh* and the Free Melodic Thought in the Armenian Medieval Professional Song Art], Yerevan: Archesh Publishing House, 2001 (in Armenian).

Nerses Šnorhali [Nerses Shnorhali], *Tałer ev Ganjer* [*Taghs* and *Gandzes*], edited and annotated by A. Keushgerian, Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1987 (in Armenian).

Nersisyan Varag, *Hay mijnadaryan tałergut'tyan žanrern u tałačap'ut'yunə (X–XVIII darer)* [Genres and Versification of Armenian Medieval *Tagh*–chanting (10–18 centuries)], Yerevan: Publishing House of Yerevan University, 2008 (in Armenian).

Sarkisian Matthew J. and Arlen Jesse S., *Odes of Saint Nersess the Graceful: Annotated Translation*, New York, NY: Tarkmaneal Press, 2024.

Sołomonean Sołomon [Soghomonyan Soghomon], *Hayoc' ekełec'akan ełanaknerə* [Armenian Church Melodies], in: *Ararat*, Mother See of Holy Etchmiadzin: 1894, No. 7, p. 222–227 (in Armenian).

T'ahmizyan Nikołos [Tahmizyan Nikoghos], *Nerses Šnorhalin ergahan ev eražišt* [Nerses Shnorhali: Composer and Musician], Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1973 (in Armenian).

T'ahmizyan Nikołos [Tahmizyan Nikoghos], *Movses Xorenac'in ev hay hin u vał mijnadaryan ergarvestə* [Movses Khorenatsi and Armenian Old and Early Medieval Song–art], in: *Etchmiadzin*, Mother See of Holy Etchmiadzin, 1979, No. 5, p. 25–33 (in Armenian).

T'ahmizyan Nikołos [Tahmizyan Nikoghos], *Grigor Narekac'in ew hay eražštut'yunə V–XV dd.* [Grigor Narekatsi and Armenian Music of 5th–15th Centuries], Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1985 (in Armenian).

Terian Abraham, *The Festal Works of St. Gregory of Narek, annotated translation of the Odes, Litanies, and Encomia*, Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, 2016.

Utidjian Haig, *Poezie a hudba sv. Řehoře z Nareku jako zrcadlo arménské historie v druhém tisíciletí* [St. Gregory of Narek, his poetry and his music: evolutions in perceptions, interpretation and influence through the second millennium], in: *PARRÉSIA*, Revue pro východní křesťanství / A Journal of Eastern Christian Studies, 8 (2014), p. 331–370 (in Czech).

Utidjian Haig, "Anuyš ełanakaw ew jayniw". S. Grigor Narekac'u tałerə – xōsk'**,** xaz u eražštut'iwn dareru əndmejēn ["Sweet in melody and voice": the Odes of St. Gregory of Narek and Words, Neumes and Music through the Centuries], in: *Banber Matenadarani*, Yerevan: No. 30, 2020, p. 110–126 (in Armenian).

Wolf Johannes, Der fünfte Kongreß der IMG. vom 1.— 14. Juni, in: *Zeitschrift Die Internationalen Musikgesellschaft.* Fünfzehnter Jahrgang 1913—1914. Herausgegeben von Alfred Heuß, Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Heft 10/11, 1914, S. 260–268.

Аревшатян Анна, Гандз – духовный гимн в творчестве Григора Нарекаци: истоки жанра, in: *Opera musicologica*, 2016, No. 3 (29), p. 5–14.

Атаян Роберт, Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении V–XII веков, in: *"Hay arvestin nvirvac mijazgayin erkrord simpozium (zekuc'umneri žołovacu)" ["The second international symposium on Armenian Art (collection of reports)"]*, vol. 3, Yerevan: Publishing House of the Armenian Academy of Sciences, 1981, p. 228–239.

Геодакян Георгий, *Пути формирования армянской музыкальной классики*, Ереван: издательство Института искусств НАН РА, 2006.

Навоян Мгер, Григор Нарекаци – основатель новой жанровой системы армянского средневекового музыкально–поэтического искусства, in: *Григор Нарекаци и духовная культура Средневековья. Исследования. «Книга скорбных песнопений»,* Москва: MEDIACRAT, 2010, стр. 344–345.

Тагмизян Никогос, Теория музыки в древней Армении, Ереван: издательство АН Арм. ССР, 1977.

Кушнарев Христофор, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1958.

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjamas Armėnijos viduramžių *tagų* giedojimas, kaip gyvybinga armėnų monodinės muzikos šaka atsiradęs V a. žymių autorių šv. Saako Partevo ir Movseso Chorenaci kūriniuose. Atsižvelgdamas į šį faktą, armėnų nacionalinės muzikos kūrėjas, muzikologas ir etnografas Komitas Vardapetas padarė išvadą, kad armėnų tagų meno ištakos gali būti siejamos net su V a. Vėliau buvo iškelta prielaida, kad tagų kilmė yra ikikrikščioniška, o jų šaknys glūdi senovinėse garbinimo giesmėse. Be to, būdingi tagų bruožai labai panašūs į epinio meno bruožus. VIII a. tagų žanras toliau vystėsi formuojamas Stepanos Siuneci ir Saakaducht Siuneci kūrybos, o IX a. pasiekė neregėtas aukštumas ypač genialaus poeto ir muzikanto šv. Grigoro Narekaci (X–XI a.) didinguose kūriniuose, skirtuose Viešpaties ir šventųjų šventėms. Armėnų muzikologijoje jo giesmės apibūdinamos kaip armėnų ankstyvojo profesionaliojo giedojimo embleminis monumentaliai dekoratyvus stilius. Narekaci tagams būdingas monumentaliai dekoratyvus stilius, epinis-lyrinis pobūdis, didingumas, ryškūs vaizdai, pakylėtumas ir iškalbingi teiginiai. Pagrindiniai muzikiniai tagų bruožai apima kantileną, laisvą muzikinį mąstymą, t. y. be armėnų oktoechų, kanonus, improvizaciją, pagražinimus, ritminį lankstumą ir ekspansyvias formas.

Nauja stilistinė tagų meno paradigma atsirado ir suklestėjo dėl didžiulės žymaus poeto ir muzikanto šv. Nerseso Šnorhalio (Maloningojo, XII a.) įtakos. Jo kūriniai yra antrasis monumentaliai dekoratyvaus stiliaus etapas armėnų monodinėje muzikoje. Šis stilius buvo toliau plėtojamas XII–XIV a. Kilikijos autorių kūriniuose. Šnorhalio tagų bruožai – laisvas kelių modalinių struktūrų derinimas, gausus ornamentikos, melizmatikos naudojimas, instrumentinio tipo jubiliacijų pasažai, reikalaujantys išlavintų atlikimo gebėjimų. Be to, juose gausu moduliacijų, variacijų, chromatinių elementų, įvairių ritminių schemų ir šuolių. Šio laikotarpio tagams būdingos daugiatemės struktūros, keistos dermės ir antrinis žodžių vaidmuo, dėl to monodija įgauna vokalizacijos pobūdį. Tai siejama su psichologinių aspektų gilinimu muzikos turinyje, atspindinčiu individualius niuansus, asmeninę patirtį ir gyvenimo konfliktus. Taguose yra aiški sąsaja su gusanų – profesionalių liaudies dainininkų – menu.

Šv. Grigoras Narekaci ir šv. Nersesas Šnorhalis suformavo tvarią tagų žanro trajektoriją, katalizuodami jo raidą ir klestėjimą. Jų monumentalus palikimas skamba ne tik tagų mene, bet ir visoje armėnų religinių giesmių kūryboje. Muzikinės ir poetinės šių asmenų kalbos ilgalaikis poveikis persmelkia vėlesnių autorių kūrinius, pasireiškia niuansuotu žodynu ir būdingais melodiniais motyvais. Viduramžių universitetai, vienuolynai ir vienuolynų mokyklos atliko svarbų vaidmenį plėtojant Armėnijos viduramžių muziką, neumografiją ir ypač tagų meną. Šiose institucijose išsilavinimą įgiję ir dirbę muzikai filosofai atliko neįkainojamą vaidmenį kuriant religines giesmes, tagus ir mechedus, taip pat plėtojant muzikos tradicijas ir perrašant liturgines knygas. Tęsdami savo protėvių muzikines tradicijas, jie daug prisidėjo prie armėnų profesionalaus giedojimo meno raidos. Žymus tagų meno istorijos etapas yra *Gandzarano* mišiolas, priskiriamas šv. Grigorui Narekaci, taip pat XIII–XV a. suklestėjusi *Tagarano* giesmynų knyga. Šie rinkiniai yra aukščiausio tagų žanro išsivystymo šiuo laikotarpiu pavyzdys.

Remdamiesi turtingomis muzikinėmis tradicijomis, kurias sukūrė pirmtakai, Armėnijos viduramžių muzikai iki pat XVIII–XIX a. įnešė neįkainojamą indėlį į sakralinio tagų giedojimo raidą, tarp jų – gausybė žymių ir anoniminių poetų-muzikantų. Nuo XVII a. prasidėjo aktyvaus atsinaujinimo ir didelio susidomėjimo senovės ir viduramžių menu laikotarpis. Buvo sukurti nauji ir gilūs šventųjų Grigoro Narekaci ir Nerseso Šnorhalio kūrinių komentarai, veikiant jų palikimui buvo kuriami įvairių žanrų literatūros ir muzikos kūriniai. Armėniškieji tagai ir mechedai, kuriuos viduramžiais vienuolynų raštininkai iš pradžių perrašinėjo *chazo* notacija rankraštinėse knygose, išliko per žodinę tradiciją. Šie kūriniai išliko, nors ir buvo kilusi išnykimo grėsmė, o XIX a. juos išsaugojo profesionalūs muzikantai – jie užrašė juos naudodami naująją armėnų notaciją. Armėnijos viduramžių tagų menas liudija Armėnijos kultūros turtingumą ir gilią meninę išraišką, jis pagrįstai pretenduoja užimti garbingą vietą pasaulio muzikos paveldo lobyne.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 06 04

Yusuke ISHII

Konstruktyvizmo apraiškos brandžiojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje

The Manifestation of Constructivism in Jonas Švedas (1927–1981) Later Works

Kauno technologijos universitetas, K. Donelaičio g. 73, 44249 Kaunas
yishii1205@gmail.com

Anotacija
Straipsnyje aptariami brandžiosios Jono Švedo (1927–1981) kūrybos bruožai nuo 1960 m., koncentruojantis į du šio laikotarpio reprezentatyvius jo kūrinius: poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" dvi versijas (1965, 1977) ir Keturias pjeses fortepijonui (*Four unsingular pieces*, 1968–1971). Straipsnio tikslas – išryškinti Švedo muzikinės idiomos ypatumus ir itin konstruktyvius kompozicinius sprendimus. Kompozitorius ankstyvojoje kūryboje neretai pasitelkė chromatinio užpildymo (*chromatic completions*) techniką savo kūrybos atonalumui pagrįsti, o brandžiuoju laikotarpiu šią techniką išplėtojo iki dvylikatonės technikos. Nagrinėjant šio laikotarpio Švedo kūrybą, užfiksuota ir liaudies melodija, dažnai pasikartojanti kaip *idée fixe*. Straipsnyje analizuojama, kaip kompozitorius šią muzikinę medžiagą pasitelkė savo vokalinėje instrumentinėje poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais" ir Keturiose pjesėse fortepijonui. Pirmajame kūrinyje pastebima sąsaja su Béla Bartóku (1881–1945) ir per ją dar išryškėjusi amerikiečių kompozitoriaus George'o Crumbo (1929–2022) įtaka, o antrajame Švedo konstruktyvizmas išsikristalizavo kaip hibridizacija (*hybridization*).

Minėtą liaudies melodiją Švedas įpynė ir į atonalią faktūrą, pagrįstą dvylikatone technika, ir šių dviejų – diatoninės ir serijinės – idiomų integracijos klausimas buvo reikšmingas ne tik Švedui, bet ir kitiems lietuvių dodekafonistams. Straipsnyje lyginant su kitų lietuvių autorių – Eduardo Balsio (1919–1984) ir Juliaus Gaidelio (1909–1983) – kūryba, siekiama išryškinti Švedo kūrybinėje strategijoje glūdėjusio konstruktyvizmo apraiškas ir jo, kaip modernisto, išsiskiriančią poziciją Lietuvos muzikos kontekste.
Reikšminiai žodžiai: Jonas Švedas, lietuvių išeivija JAV, Béla Bartók, George Crumb, „Nakties muzika", liaudies dainos, chromatinis užpildymas, dvylikatonė, konstruktyvizmas, hibridizacija.

Abstract
This article discusses the characteristics of Jonas Švedas's (1927–1981) compositions created during his mature period from the 1960s, focusing on two representative works: two versions of *Conversation with Dead Children* (1965/1977) and *Four Unsingular Pieces for Piano* (1968–1971). The aim of this article is to reveal the distinctive features of Švedas's musical idiom, particularly his constructive compositional decisions. In his early works, a chromatic completion technique formed the basis for his atonality, which he later developed into a twelve-tone technique. By examining Švedas's work of this period, a folk melody frequently recurs as an idée fixe. The article analyzes how the composer used this melody as musical material in the vocal-instrumental poem *Conversation with Dead Children* and *Four Unsingualr Pieces for Piano*. In the former, connections to Bela Bartók (1881–1945) and the influence of the American composer George Crumb (1929–2022) are evident, while in the latter, the Švedas's constructivism crystallizes through hybridization.

Švedas intertwined the aforementioned melody into an atonal texture based on the twelve-tone technique, and the integration of these two idioms — diatonic and serial— was significant not only for Švedas but also for other Lithuanian dodecaphonists. The article also compares Švedas' works with those of other Lithuanian composers, such as Eduardas Balsys (1919–1984) and Julius Gaidelis (1909–1983), revealing the manifestations of constructivism in Švedas's compositional strategy and his distinctive position as a modernist within the context of Lithuanian music.
Keywords: Jonas Švedas, Lithuanian diaspora in the USA, Béla Bartók, George Crumb, Night music, folk songs, chromatic completion, twelve-tone technique, constructivism, hybridization.

Įžanga

Istoriškai susiklostė, kad vienu metu lietuvių muzikos kultūroje iškilo ir reiškėsi du asmenys tuo pačiu vardu ir pavarde – Jonas Švedas. Vieno jų, likusio okupuotoje Lietuvoje, gyvenimas ir kūryba detaliai aprašyta ir išnagrinėta, o kito Jono Švedo (1927–1981), dėl sovietų okupacijos pasitraukusio iš Lietuvos ir vėliau apsistojusio JAV, kūryba iki šiol yra nepelnytai mažai nagrinėta, neatliekama ir iš esmės užmiršta. Nepaisant kelių atlikėjų ir muzikologų pastangų sugrąžinti jo muziką į Tėvynę[1], Švedo muzika dar neįsitvirtinusi bendroje lietuvių muzikos kultūros erdvėje ir atlikėjų sąmonėje.

Remdamasis 2022 ir 2023 m. stažuotės Lituanistikos tyrimo centre Čikagos priemiestyje Lemonte metu sukauptais šaltiniais, šio straipsnio autorius 2023 m. paskelbė mokslinį straipsnį „Konstruktyvizmo ištakos ankstyvojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje"[2], kuriame aptarė Švedo

kūrybą iki 1960 m., ir pateikė išsamią Švedo kūrybinę bibliografiją. Tais pačiais metais jis skaitė pranešimą[3] apie Švedo komponavimo praktiką ir ankstyvosios kūrybos muzikinę idiomą. Vis dėlto, norint atskleisti šio kompozitoriaus kūrybos raidą ir jos ypatumus, būtina aptarti ir brandžiąją jo kūrybą po 1960 m. Ankstesniame straipsnyje autorius Švedo kūrybą suskirstė į ankstyvąją ir brandžiąją. Tačiau nubrėžti ribą tarp dviejų laikotarpių pagal kūrybinį braižą yra gana problemiška, nes Švedas komponavo su pertraukomis ir nenuosekliai, o kai kuriuos kūrinius perkomponuodavo net po kelių dešimtmečių (pavyzdžiui, „Skęstanti serenada", 1952, 1980). Dėl to kūrybos skirstymas į ankstyvąją ir brandžiąją pirmiausia remiasi kompozitoriaus biografija. Ankstyvoji kūryba susijusi su pirmaisiais kompoziciniais bandymais ir studijomis Vilniuje, Detmolde ir Čikagoje. Brandžioji Švedo kūryba susijusi su JAV, kur kompozitorius po studijų jau reiškėsi kaip subrendęs menininkas.

Švedo biografija bendrais bruožais pateikta muzikologės Danos Palionytės monografijoje „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius" (2012), tad koncentruojantis į kūrybos analizę kompozicinių sprendimų bei muzikinės idiomos aspektais šiame straipsnyje biografiniai aspektai aprašomi minimaliai. Monografijoje, remiantis amžininkų atsiminimais, kompozitoriaus laiškais ir pačios autorės surinkta medžiaga, rekonstruoti esminiai Švedo gyvenimo epizodai, atskleisti bendrieji kūrybos bruožai ir pateiktas jos vertinimas lietuvių muzikos kultūros kontekste. Siekiant išryškinti brandžiojo laikotarpio Švedo komponavimo ypatumus bei jo raidą ir išsamiau tai aptarti, straipsnyje koncentruojamasi į du reprezentatyvius brandžiojo laikotarpio Švedo kūrinius: vokalinę instrumentinę poemą „Pokalbis su mirusiais vaikais" (1965, 1977)[4] ir Keturias pjeses fortepijonui (*Four unsingular pieces*[5], 1968–1971), kurie atskleidžia itin konstruktyvius Švedo kompozicinius sprendimus. Šie kūriniai analizuojami atsižvelgiant į muzikinės idiomos ypatumus ir taip siekiant atskleisti šio lietuvių kompozitoriaus konstruktyvizmo apraiškas. Telkiantis į šį aspektą, į straipsnio tyrimo lauką nepateko kai kurie šio laikotarpio Švedo kūriniai, pavyzdžiui, ankstyvajai jo kūrybai būdinga bartokiškąją idiomą perėmusi Sonata brêve fortepijonui (1965), Švedo antrosios žmonos Aldonos Stempužienės gimtadienio proga sukurta daina-pokštas „Anoalda" balsui ir fortepijonui (1975) ir kt.

Neįvykusios poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" premjeros aplinkybės

Ankstesniame savo straipsnyje autorius aptarė dažną Švedo komponavimo praktiką – perkomponavimą (Ishii 2023: 89–90). Kompozitorius neretai perrašinėjo tą patį kūrinį nepatenkintas ankstesniu variantu arba tą pačią muzikinę medžiagą perdarinėjo į kitus kūrinius. Tą galėjo sąlygoti ne tik kompozitoriaus savikritiškumas, bet ir noras suderinti muziką ir eilių tekstus. Savo laiškuose Švedas dėl tekstų ir muzikos santykio ne kartą tarėsi su artimu draugu dramaturgu Kostu Ostrausku. Šio dramaturgo, priklausančio žemininkų poetų[6] kartai, tekstais buvo sukurta dauguma ankstyvosios Švedo kūrybos balsui ir fortepijonui[7], o nuo 1960 m. jis ėmė kurti ir kitų žemininkų, tokių kaip Henrikas Nagys, Kazys Bradūnas ir kt., tekstais.

Ir Švedas, ir žemininkų poetai dar spėjo studijuoti nepriklausomoje Lietuvoje. Jie net ir galėjo išspausdinti pirmuosius poetinius bandymus, o jiems pasitraukus iš Lietuvos, visas jų kūrybinis potencialas atsiskleidė jau išeivijoje[8]. Nesunku įsivaizduoti, kad studijavęs lietuvių filologiją ir kartais pats bandęs eiliuoti, Švedas itin stipriai prijautė savo kartos poetams, todėl nenuostabu, kad bendradarbiavimas su jais nenūtruko iki šio kompozitoriaus gyvenimo saulėlydžio. Antai Švedo gulbės giesme tapusios dainos „Prisijaukinsiu sakalą" (1979) ir „Pasakų sakalas" (1980) sukurtos Nagio tekstais. O poema „Pokalbis su mirusiais vaikais" – bene vienintelis Švedo kūrinys, kur kompozitorius rėmėsi bežemių[9] poeto Algimanto Mackaus (1932–1964) eilėraščiais.

Bežemiai – tai visiškos abejonės apimta karta. Anot Mackaus, „mes esame per jauni, kad būtume galėję su visomis šaknimis įaugti ten [Lietuvoje – *Y. I.*], ir esame per mažai jauni, kad su visomis šaknimis įaugti čia [JAV – *Y. I.*]" (Mackus 1965: 12). Skirtingai nei žemininkų, esminiai bežemių bruožai – abejonės ir nepasitikėjimas. Tokius bruožus atskleidžia ir Mackaus rinkinio pavadinimas „Neornamentuotos kalbos generacija ir augintiniai" (1962). Neornamentuota kalba – priešingybė gražiai, rafinuotai poetinei kalbai. Jis į išeiviją žiūrėjo kaip į iššūkį tradiciniam poezijos supratimui. Nuo gimtosios žemės atplėšto žmogaus pasaulis deformuojasi, todėl apie jį galima kalbėti tik tokia pat deformuota kalba. O augintiniai – metafora to, kas užaugę jau negimtojoje žemėje. Paminėtinos ir Mackaus eilėraščiuose vyraujančios temos – Dievas ir mirtis. Kaip tik tokia tematika pagrįstus šio poeto eilėraščius „Pokalbis su mirusiais vaikais" Švedas pasirinko savo poemai.

Kaip ir daugelį kitų kūrinių, ją Švedas taip pat perrašė, tačiau ne dėl muzikinių priežasčių, o techninių sunkumų, dėl kurių 1966 m. numatyta kūrinio premjera buvo atšaukta. 1965 m. sukurta šio kūrinio pirma versija trims balsams dviem fortepijonams[10] niekada nebuvo atlikta ir ilgą laiką gulėjo stalčiuje, kol ją kompozitorius 1977 m. perrašė dviem fortepijonams ir mecosopranui. Antros versijos premjera įvyko 1978 m. kovo 13 d. Klivlando muzikos mokyklos (*The Cleveland Music School Settlement*) salėje atliekant mecosopranui Aldonai Stempužienei ir pianistams Stephenui Kabatui ir pačiam kompozitoriui[11].

Itin savikritiškai savo kūrybą dailinusio Švedo kūrybinė veikla septintame dešimtmetyje buvo negausi. Šio laikotarpio jo kūrybinį palikimą iš esmės sudaro tik du kūriniai: Sonata brêve fortepijonui (1965) ir poemos „Pokalbis

su mirusiais vaikais“ pirma versija (1965). Tikėtina, kad kūrybinę veiklą trikdė auganti šeima[12] ir buitis kovojant su „didėjančiais šeiminiais nesutarimais“ (Palionytė 2012: 20). Deja, bet susirašinėjimų su Ostrausku, nenutrūkusių iki Švedo gyvenimo saulėlydžio, šiuo laikotarpiu taip pat išlikę mažai. Išlikę duomenys rodo, kad poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjera buvo numatyta 1966 m. vasario 26 d. Algimanto Mackaus, tragiškai žuvusio automobilio avarijoje 1965 m. pabaigoje, minėjime Jaunimo centre. Šiame renginyje, greta lietuvių išeivijos poetų pranešimų, buvo numatytos trijų kompozitorių – Juliaus Gaidelio (1909–1983), Dariaus Lapinsko (1934–2015) ir Švedo – premjeros (žr. 1 lentelę).

1966 m. vasarį–kovą JAV lietuvių laikraščiuose publikuoti straipsniai byloja apie neįvykusios Švedo „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjeros aplinkybes. Kompozitorius, pianistas ir muzikos kritikas Vladas Jakubėnas (1904–1976), kuris galimai turėjo būti Švedo kūrinio fortepijono partijos atlikėjas, teigia, kad poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ natos buvo perduotos atlikėjams gana vėlai[13]. Sprendimas pašalinti kūrinį iš programos buvo priimtas tik kelios dienos iki renginio, atlikėjams ruošiantis. Pavyzdžiui, 1966 m. vasario 18 d. laikraščio „Dirva“ numeryje vis dar minima Švedo, kaip Mackaus minėjime dalyvaujančio kompozitoriaus, pavardė. Vėliau to paties laikraščio 1966 m. vasario 21 d. numerio straipsnyje Jakubėnas gvildeno atsisakymo atlikti Švedo „Pokalbį su mirusiais vaikais“ priežastį. Jis minėjo sutikęs atlikti fortepijono partijas su savo buvusiu mokiniu Mykolu Drunga, tačiau teigė, kad „nelengvai parašytomis solistų partijomis nepavyko rasti solistų [...]“[14]. Po šio renginio 1966 m. kovo 14 d. „Dirvoje“ Jakubėnas atsitaisė netikslumą, rašydamas:

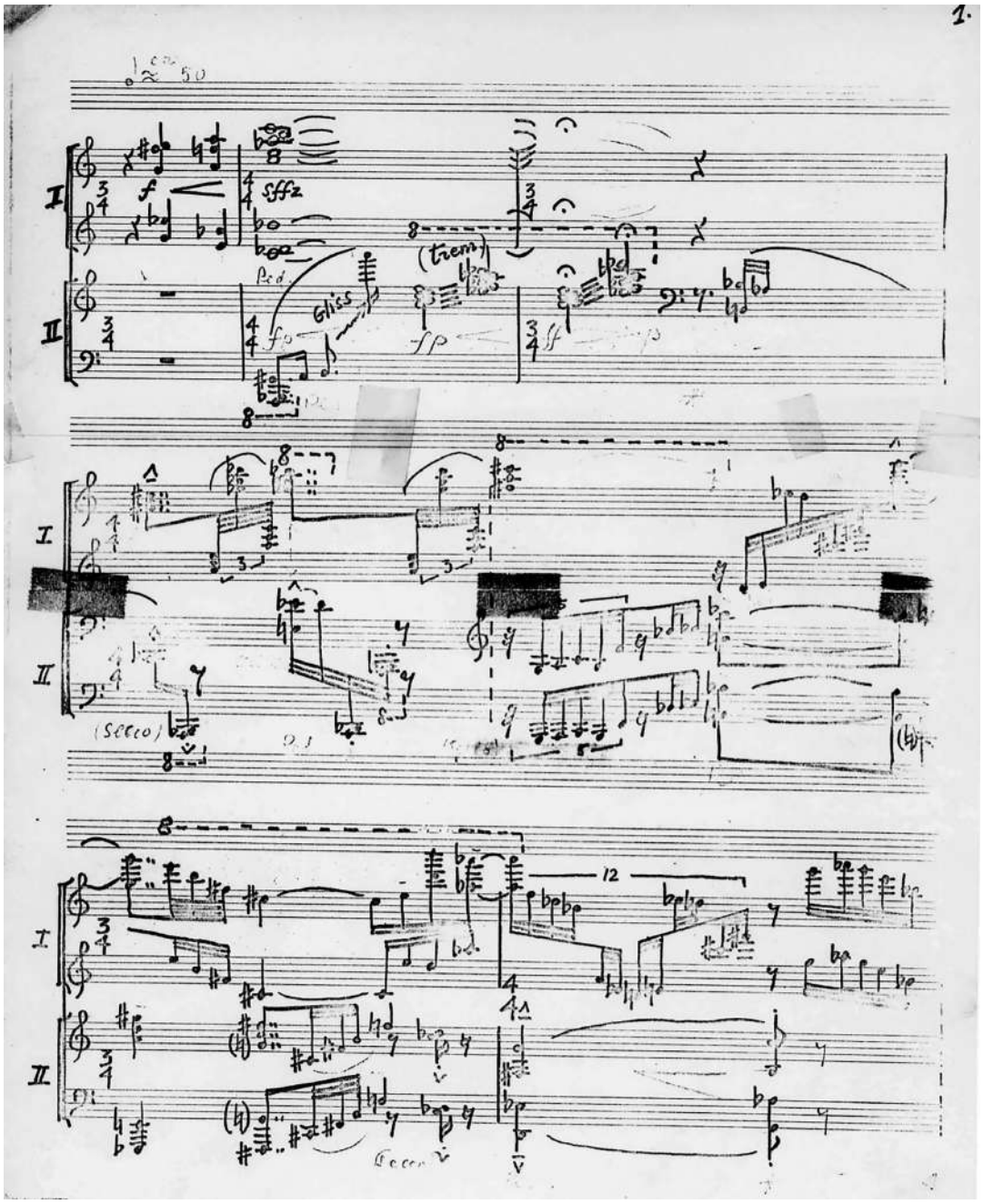
> Mano Šviesos–Santaros[15] federacijos valdybai patarimas toks: koncentruotis į D. Lapinsko kantatą, o J. Švedo veikalą atidėti.[16]

Nepaisant šio patarimo, Švedo poemai atsirado solistų, kurie pradėjo ruoštis savo partijoms. Deja, šiam kūriniui nepavyko rasti reikalingų dviejų pianistų. Jakubėnas buvo „laikomas galutinai atsisakiusiu“[17], o Lapinsko kantatai buvo rastas kitas pianistas iš JAV – Willis Charkovsky. Atsižvelgiant į susiklosčiusias aplinkybes, tikėtina, kad

Autoriai ir kūrinių pavadinimai ar pranešimai	**Atlikėjai ir kt.**
Įrašas iš juostos, į kurią pats Algimantas Mackus įskaitė savo eilėraščius	
Alfonso Nykos-Niliūno paskaita apie Algimantą Mackų	Alfonsas Nyka Niliūnas
Kostas Ostrauskas: vienaveiksmė drama „Duobkasiai“	Režisieriai: Jurgis Blekaitis, Bylaitienė Dalia, Algirdas Kurauskas Aktoriai: Algis Dikinis, Dalia Juknevičiūtė, Vytautas Judka, Dalia Bylaitienė
Julius Gaidelis: „Keista mirtis“, „Pasimeldimas“	Mecosopranas: Aldona Stempužienė Fortepijonas: Vladas Jakubėnas
Liūnės Sutemos paskaita iš rinkinio „Bevardė šalis“	Liūnė Sutema
Darius Lapinskas: Cantata Declamata garso ir šviesos spektaklis „Mirusiems mūsų Mylimiesiems“	Deklamatoriai: Milda Pakalniškytė, Leonas Baraskas Mecosopranas: Aldona Stempužienė Tenoras: Stasys Baras-Baranauskas Fortepijonas: Willis Charkovsky Perkusija: Edward Premba, Tomas Siwe, Nobert Szymanski Choras: Bernardas Prapuolenis (vadovas), Remigijus Bičiūnas, Jurgis Bradūnas, Julius Lintakas, Vytautas Nakas, Leonas Narbutis, Pranas Naris, Romas Stakauskas, Leonas Valaitis, Rimas Vėžys, Algis Vosylius, Rimvydas Zailskas Dirigentas: Darius Lapinskas
Jonas Švedas: „Pokalbis su mirusiais vaikais“	Sopranas: Nerija Linkevičiūtė Mecosopranas: Alvina Giedraitienė (atsisakė Roma Mastienė) Baritonas: J. Griegas Fortepijonai:Vladas Jakubėnas, Mykolas Drunga

1 lentelė. „Santaros–Šviesos“ federacijos organizuota 1966 02 26 Algimanto Mackaus minėjimo programa (rekonstruota Yusuke Ishii remiantis 1966 02 18 ir 03 14 „Dirvos“ ir 1966 03 01 „Draugo“ laikraščiais)

esminės Švedo kūrinio atšaukimo priežastys buvo Jakubėno ir „Santaros–Šviesos“ federacijos valdybos nesusišnekėjimas, dviejų pianistų poreikis ir salė su dviem fortepijonais, kurią parūpinti galėjo būtent Jakubėnas[18]. Nepaisant visų aplinkybių, manytina, kad „Santaros–Šviesos“ federacija turėjo atsisakyti bent vieno – arba Lapinsko, arba Švedo – kūrinio. Šiam sprendimui galbūt įtakos turėjo ne tik kūrinio sudėtingumas, bet ir ryški Lapinsko reputacija lietuvių išeivijoje JAV. Lapinskas tuomet „jau buvo laikomas vienu ryškiausiu jaunesniosios vakarietiškai išauklėtos kartos kompozitoriumi“ (Šlušnytė 2004: 18). Dar gyvenant Štutgarte 1957–1965 m., jo kūriniai buvo atliekami daugelyje Europos šiuolaikinės muzikos festivalių, o 1965 m. išleista ir jo kūrinių plokštelė. Su dideliu kūrybiniu užmoju ir europietiškomis avangardinėmis naujovėmis iš Štutgarto grįžęs Lapinskas aktyviai įsitraukė į muzikinę kultūrą išeivijoje JAV. Avangardinei jo kūrybai, ypač operoms, buvo būdingi totalinio teatro elementai jungiant dainavimą, kalbėjimą, šokį, apšvietimą, filmą, scenografiją ir kt. Tokiu būdu jis siekė peržengti tradicinės operos ribas. Nenuostabu, kad ryškiais paramuzikiniais efektais Lapinsko muzika patraukė daugelio lietuvių muzikologų ir kompozitorių dėmesį, o Švedo kūryba, neturinti tokių paramuzikinių elementų, tikėtina, nesulaukė pakankamo publikos dėmesio.



1 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos (1965) rankraščio kopija, saugoma LTC Lapinsko byloje (LTC Žilevičiaus-Kreivėno muzikologijos archyvas, natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1)

Išlikusiuose Švedo laiškuose Lapinsko pavardė neminima. Šis taip pat savo amžininko kompozitoriaus beveik niekur neminėjo, tad apie jųdviejų santykius žinome nedaug. Švedo posūnio Lino Stempužio manymu, jie žinojo vienas kito kūrybą, tačiau nežinia, ar buvo gyvai susitikę[19]. Taip pat abejotina, ar „Santaros–Šviesos" federacijai atsisakius atlikti Švedo kūrinį Mackaus minėjime jis ten dalyvavo ir susitiko su Lapinsku.

Paminėtina, kad šio straipsnio autorius, stažuodamasis Lituanistikos tyrimo centre, poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" pirmos versijos rankraščio kopiją rado ne Švedo, o jo amžininko Lapinsko byloje (1 pav.). Ir nors ši rankraščio kopija galėjo būti kataloguota per klaidą, jos būklė (natų iškarpos kruopščiai sulipdytos lipniąja juosta) liudija, kad tai vis dėlto yra Lapinsko nuosavybė. Galima spėti, kad Lapinskas gavo Švedo natų kopiją per dainininkę Stempužienę, kuri glaudžiai bendravo ir su Švedu, ir Lapinsku[20], arba netgi iš paties Švedo, kuris galėjo duoti savo natų kopiją Lapinskui, kad, reikalui esant, šis galėtų padiriguoti šį kūrinį. Nebesigilinant į tai, kam priklauso rankraštis, jo radimas leidžia išsamiau išnagrinėti brandžiojo laikotarpio Švedo kūrybos raidą.

Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" dviejų versijų apžvalga

Nors abi „Pokalbis su mirusiais vaikais" versijos sukurtos pagal tą patį Mackaus eilėraštį, matyti nemažai skirtumų (žr. 2 lentelę). Pavyzdžiui, kompozitorius, atsižvelgęs į atlikimo sunkumus, antroje versijoje pakeitė kūrinio sudėtį į mažesnę, t. y. mecosopranui ir dviem fortepijonams. Tai darydamas kompozitorius jau turėjo omenyje konkrečią atlikėją, tuomet jau antrąja savo žmona buvusią Stempužienę[21]. Žinodamas jos balso galimybes, Švedas balso partiją padarė virtuoziškesnę ir dramatiškesnę. Dramatiškumą išryškina ir antros versijos mecosoprano partijoje pasitelkta *Sprechgesang* technika, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis, nereguliariai trūkinėjantys sintaksiniai dariniai ir kt. Nenuostabu, kad tokiai balso partijai tenka pirminis vaidmuo dramaturgijos atžvilgiu, o pirmoje versijoje muzikinį vyksmą vis dėlto lemia fortepijonų partijos, kurias kompozitorius perdarė antroje versijoje pasitelkdamas išplėstinę fortepijono techniką (klasteriai, fortepijono dangčio daužymas, grojimas užspaudžiant fortepijono stygą ir pan.). Paminėtinas ir dar fundamentalesnis pakeitimas, t. y. kūrinio forma. Kompozitorius viendalę pirmą versiją išplėtojo net iki trijų dalių. Jose neproporcingai išdėstytas visas Mackaus eilėraščio tekstas, o viendalėje pirmoje versijoje panaudoti tik du pirmi eilėraščio posmai.

Eilėraščių temų pasirinkimui įtakos turėjo ne tik Švedo empatija savo kartos poetams, bet ir jo paties prigimtis. Anot Ostrausko, „jam visada arčiau buvo, sakykim, V. Mykolaičio-Putino pesimizmo himnai, o ne Binkio lakios linksmybės"[22]. JAV laikotarpio jo kūryboje, kaip ir Mackaus, ypač stipriai jaučiama mirties tematika. Šiai tematikai priskiriami trys Švedo kūriniai, t. y. Trys posmai iš Kazio Bradūno poemos „Maras" balsui ir fortepijonui (1959), Keturios pjesės fortepijonui ir poema „Pokalbis su mirusiais vaikais". Pastarajame opuse, naudodamasis itin dramatiškomis išraiškos priemonėmis ir palyginti didele, atskleidžiančia jo kūrybinį užmojį, sudėtimi, kompozitorius siekė įvaizdinti vieno iš bežemių, abejonių apimtos ir nebeturinčios jokios atramos praeities tradicijose kartos, avangardisto Mackaus eilėraščio pasaulėžiūrą. Švedo kūrybinis užmojis ir pasitelkiamos muzikinės priemonės šiame opuse atskleidžia tam tikrus jo konstruktyvizmo bruožus. Norint išryškinti šį aspektą, kituose poskyriuose analizuojamos Švedo muzikinės idiomos ypatybės ir jos raida, lyginant dvi „Pokalbio su mirusiais vaikais" versijas.

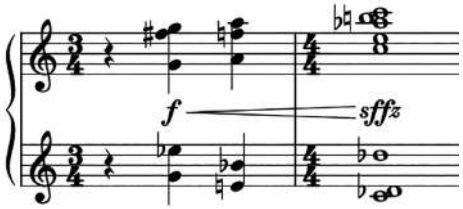
Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" pirmos versijos kompozicinių priemonių ypatumai

Švedui būdingą atonalumą gerai atskleidžia jo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" fortepijonų partijos. Jos yra pagrįstos chromatinės harmonijos audiniu, pasireiškiančiu kvartine arba kvintine akordika. Tai šaižiai skambančios, metalinių atspalvių priemonės, kuriomis reprezentuojami įšalimo motyvas ir stikliškumas, kaip tai išreikšta Mackaus eilėraštyje. Nors Švedo atonalizmas iš esmės yra intuityvus, tačiau detaliau nagrinėjus paaiškėjo principas, kaip kompozitorius sukūrė atonalią harmoniją bei melodiką, t. y. chromatinio užpildymo (*chromatic completion*) techniką. Tai tam tikra dvylikatonio komplektavimo sankloda, kuri yra tiek

	Pirma versija 1965 m.	**Antra versija 1977 m.**
Sudėtis	sopranui, mecosopranui, baritonui ir dviem fortepijonams	mecosopranui ir dviem fortepijonams
Forma	viendalė	tridalė
Panaudoti tekstai	du pirmi eilėraščio posmai	visas eilėraščio tekstas
Techninė specifika		*Sprechgesang* išplėsinė fortepijono technika

2 lentelė. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" dviejų versijų skirtumai

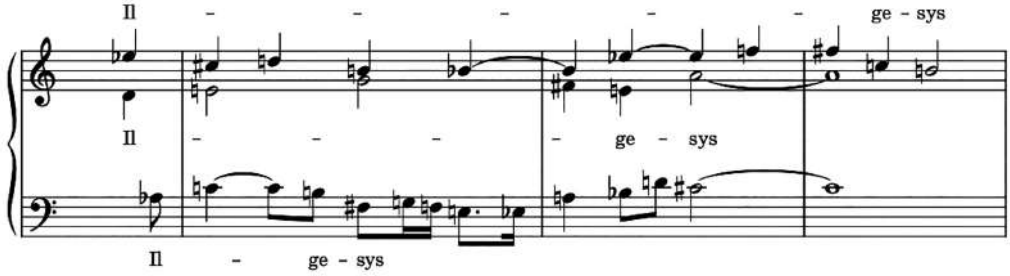
tonalioje, tiek ankstyvojoje (laisvojoje) atonalioje muzikoje (Paccione 1988: 85–93). Chromatinio užpildymo technika, pagrįsta atonalumo sąranga, jau pastebima ankstesniame Švedo opuse Trijuose posmuose balsui ir fortepijonui. Ji itin konstruktyviai pasitelkta Trečiajame posme „Mergaitės" (Ishii 2023: 100–102). Chromatinio užpildymo pavyzdžių netrūksta ir poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" pirmoje versijoje. Pavyzdžiui, gana virtuoziška dviejų fortepijonų įžanga prasideda trichordu, simbolizuojančiu „angelo rėkimą" G-A-C (joje fragmentiškai ne kartą atsiranda šio motyvo variantų, 2 pav.), o baigiasi šaižia pirmojo fortepijono akordo ataka G-Fis. Dramatiškai po įžangos įstojančiose trijų balsų partijose (nuo t. 12) vengiama naudoti G toną. Šios technikos funkcionalumą gerai rodo kitas pavyzdys nuo t. 62. Kylančioje unisono melodijos atkarpoje išvengiama H tono, kuris vėliau, t. 65, atsiranda baritono partijoje akcentuojant šauksmininką „angele".



2 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" pirma versija (1965), t. 1–2

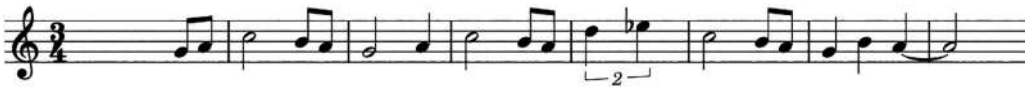
Tokios technikos meistriškumą labiausiai atspindi t. 41–43 (3 pav.). Čia kontrapunktuoja trys heterogeniškos balsų partijos – laisva soprano melodija, diatoninė melodija mecosoprano partijoje ir baritono partija, pagrįsta dvylikatone serija. Juos vienija žodis „ilgesys", dainuojamas melizmatiškai kaip retorinė figūra – susidaro nuosekli polifonija. Čia atkreiptinas dėmesys į tris veiksnius. Pirma, dviejų viršutinių partijų, t. y. soprano ir mecosoprano, polifonijoje vengiama naudoti As toną, su kuriuo pradėta baritono partijos dvylikatonė. Antra, ši baritono partijoje naudojama dvylikatonė serija As-C-H-Fis-G-F-E-Es-A-B-D-Cis vėliau taps jo kūrybos šerdimi (4 pav.). Šia dvylikatone serija sukurti vėlesni Švedo opusai, t. y. Arija iš operos „J. S. B."[23] (1975), poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" antra versija ir daina „Prisijaukinsiu sakalą" balsui ir fortepijonui (1979). Pirmoje versijoje visi dvylikatonės serijos tonai išdėstyti tik kartą aptariamoje vietoje t. 41–43, kur ji melodijos atžvilgiu teatlieka potemės funkciją. Galima teigti, kad Švedo serijinės technikos naudojimas pirmoje versijoje nėra principingas. Tai veikiau intervalinės sąrangos, kuria intuityviai operavo vadovaudamasis chromatiniu užpildymu, rezultatas. Kitaip tariant, jo pamėgta serija gimė būtent šio kūrinio pirmos versijos kūrimo procese. Tai galima laikyti viena Švedo konstruktyvizmo apraiškų.

Trečia, reikia atkreipti dėmesį ir į šios vietos mecosoprano partijos diatoninį melodijos piešinį, su kuriuo susijęs ir kūrinio pradžios trichordas G-A-C. Jis yra kilęs

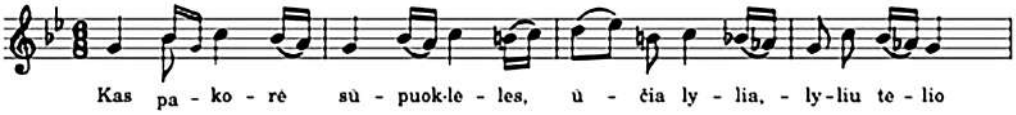


3 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" pirmos versijos (1965) balsų partijos, t. 41–43

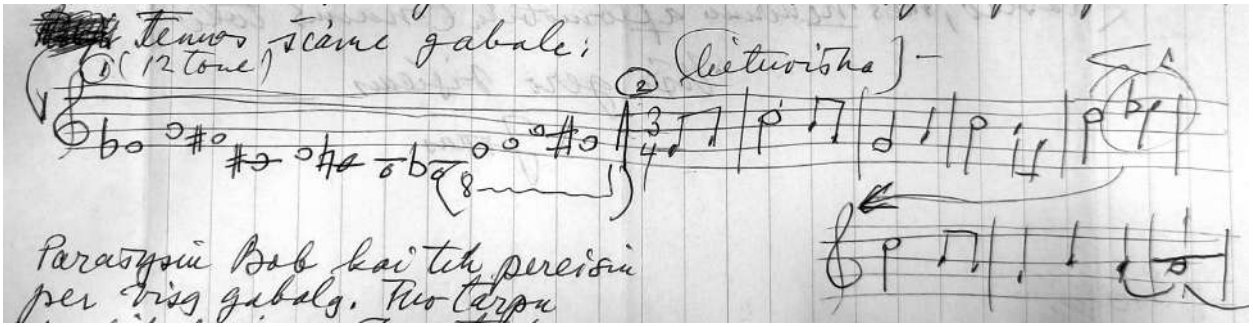
4 pav. Švedo dvylikatonė serija



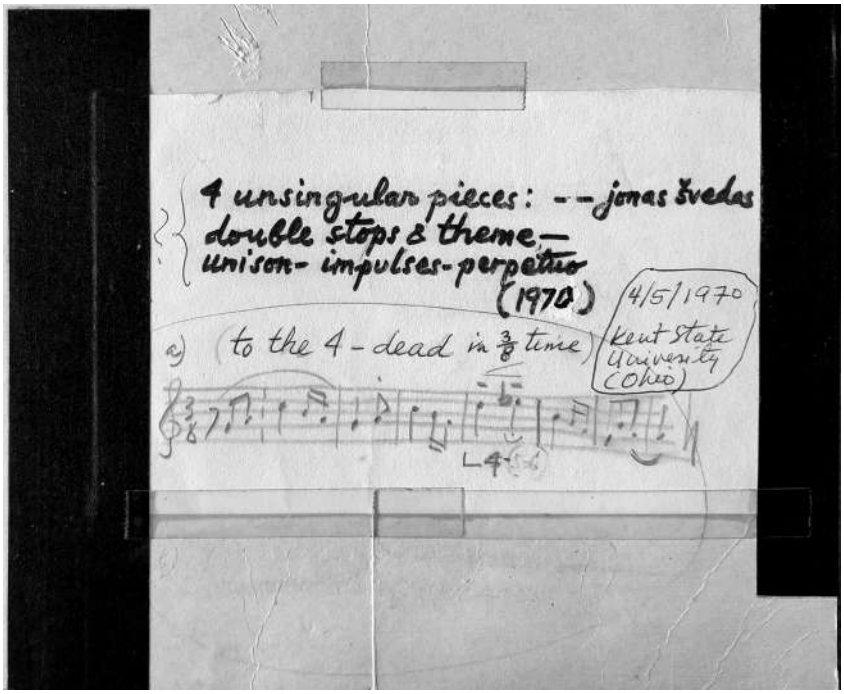
5 pav. Švedo „lopšinės tema"



6 pav. Lietuvių liaudies daina „Sūpuoklinė daina"



7 pav. 1967 09 20 Švedo laiškas Ostrauskui[26] (K. Ostrausko rinkinys, MLLM GEK 93956)

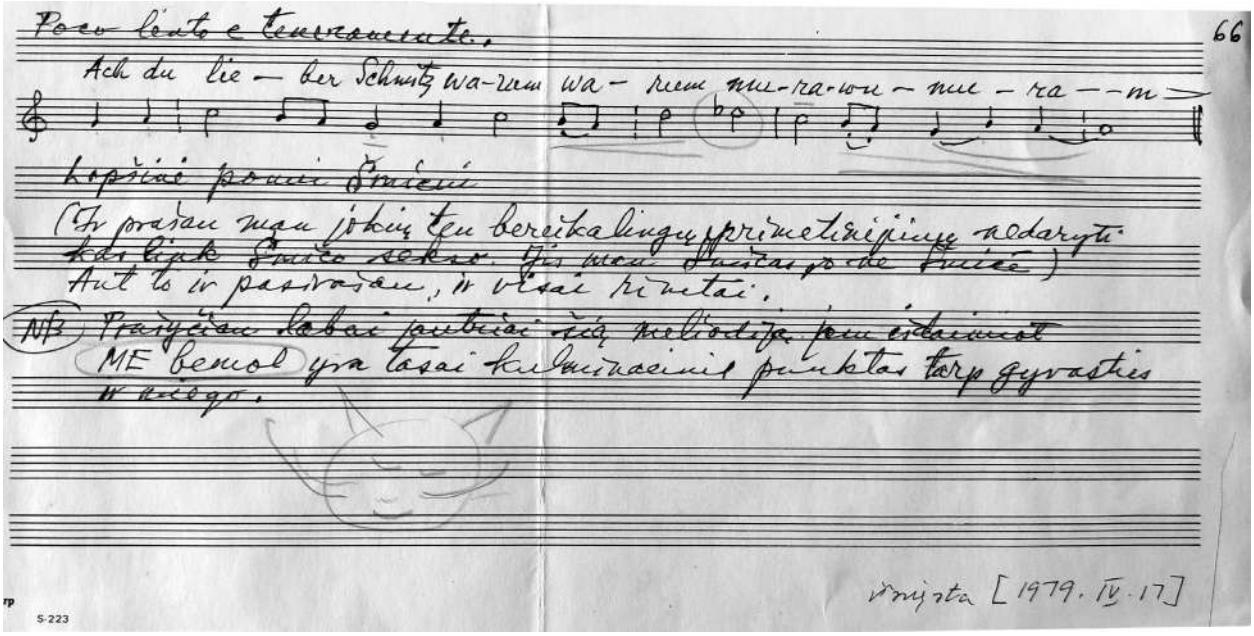


8 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui viršelis (LLMA f. 757, ap. 1, b. 5, l. 16)

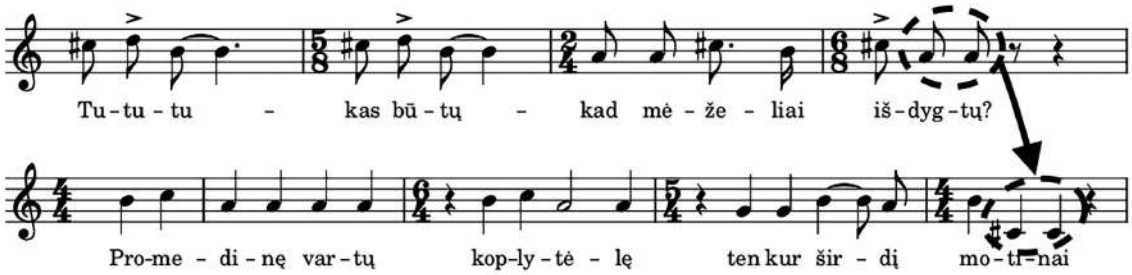
iš brandžiojoje Švedo kūryboje dažnai pasikartojančios melodijos (5 pav.). Ji kelis kartus atsiranda ne tik poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais", bet ir Keturiose pjesėse fortepijonui ir lydi šio laikotarpio Švedo kūrybą tarsi *idée fixe*, pasikartojantis motyvas. Pastabas apie šią melodiją, pagrįstą harmonine mažorine derme, kompozitorius kelis kartus užrašė savo laiške ar rankraščio viršelyje. Pavyzdžiui, 1967 m. rugsėjo 20 d. laiške ši melodija, greta dvylikatonio garsaeilio, yra apibūdinama kaip „lietuviška" (7 pav.). Iš tikrųjų ji primena lietuviškas liaudies dainas, pavyzdžiui, „Prašinėjo kanapėlė sėjėjėlio", „Žolynas polynas" ar „Sūpuoklinė daina"[24] (6 pav.), tačiau šio straipsnio autoriui identiškos dainos lietuvių liaudies dainų rinkiniuose rasti nepavyko. Ji veikiau laikytina Švedo kūryba. Tą pačią melodiją Švedas užrašė ir Keturių pjesių fortepijonui rankraščio viršelyje (8 pav.). Ji dar kartą minima vėliau, 1979 m. balandžio 17 d. kompozitoriaus užrašų lapelyje, kuriame jis ją pavadino „Lopšinė ponui Šmicui" (9 pav.)[25]. Remiantis šiuo pavadinimu, straipsnyje ši melodija toliau vadinama „lopšinės tema".

Pateikti užrašai atskleidžia Švedo dėmesį šios melodijos kulminacijos taškui – Es tonui. Jį kompozitorius net apibraukė raudonai ir paaiškino žodžiais: „prašyčiau labai jautriai šią melodiją jam [Ostrausko katei – *Y. I.*] išdainuoti. ME [Es tonas – *Y. I.*] bemol yra tasai kulminacijos punktas tarp gyvasties ir miego." Iš tiesų Es tonas, išryškinantis melodijos ekspresyvumą, atlieka svarbų vaidmenį visuose kūriniuose, kur pasirodo ši melodija ir išryškina *idée fixe* leitmotyviškumą.

Ankstesnėje publikacijoje straipsnio autorius aptarė išskirtinį liaudies dainos ir serijinės technikos integravimo būdą Švedo Trečiajame posme „Mergaitės". Jame chromatinio užpildymo principu itin sėkmingai susilieja atonali faktūra ir diatoninė melodija deformuojant lietuvių liaudies dainą „Tu tu tu, kas būtų" (10 pav.). Matyt, tokių, sunkiai suderinamų priemonių kaip (diatoninė) liaudies daina ir serijinė technika integravimas buvo gana reikšmingas uždavinys ne tik Trijų posmų, bet ir poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais" kūrimo procese. Trečiajame posme „Mergaitės"



9 pav. „Lopšinė ponui Šmicui“ (LLMA f. 757, ap. 1, b. 14, l. 66)



10 pav. Lietuvių liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“ (viršuje) ir Švedo Trečiojo posmo „Mergaitės“ (1959) melodija (apačioje)

pasitelkta liaudies daina „Tu tu tu, kas būtų“ kaip diatoninė muzikinė medžiaga, o poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ – „lietuviška“ lopšinės tema. Pirmajame opuse liaudies daina vis dėlto nebuvo temiškai plėtojama, o serijinė technika buvo naudojama tik iš dalies (Ishii 2023: 100–103). Dvi skirtingos muzikinės idiomos pastarajame opuse sąveikauja kitokiu būdu. Apie tai kalbama kituose poskyriuose.

Sąsajos su Béla Bartóku ir George'u Crumbu – „Nakties muzika“

Teminiu požiūriu lopšinės temos naudojimas poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ iš pradžių galėtų atrodyti nenuoseklus. Šiame opuse, nors ir laikomasi teminio vientisumo, teminiai motyvai išdėstyti gana sporadiškai ir visa lopšinės tema netikėtai įsiterpia kaip citata į vidurinę padalą (žr. 3 lentelę). Pavyzdžiui, pirmoje versijoje muzikinei įtampai atlėgus, nuo t. 31 staiga atsiranda dvibalsis lopšinės temos kanonas, o vėliau, nuo t. 53, visa lopšinės tema skamba su *arpeggio* harmonijos fonu, kurį sudaro keturi tonai iš pačios lopšinės temos: A-D-Es-G. Tad bendrame kūrinio kontekste ši beveik diatoniška padala yra heterogeniška ir sukuria kone nerealumo įspūdį. Būtent čia dainuojami žodžiai „gyvų ir mirusiųjų“ ties Es tonu, kuris, Švedo apibūdinimu, yra „kulminacijos punktas tarp gyvasties ir miego“. Čia lopšinės temos įterpimas, atitrūkęs nuo ankstesnės muzikinės įtampos ir vyksmo, nuveda klausytojus visai kitokio erdvėlaikio link. Tokį įspūdį sukeliančio efekto, kaip muzikinio laiko heterogenizacijos, ištakas galima interpretuoti dvejopai. Pirma – kaip reminiscencinę muziką. Tai viena iš lenkų muzikologo Mieczysławo Tomaszewskio pateiktos sąvokos „muzika muzikoje“ rūšių. Šią intertekstualumo sąvoką muzikologas pateikė apibūdindamas praeities muzikos sklaidą šiuolaikinėje muzikoje. Jo manymu, praeities muzika šiuo atveju gali būti įvairi:

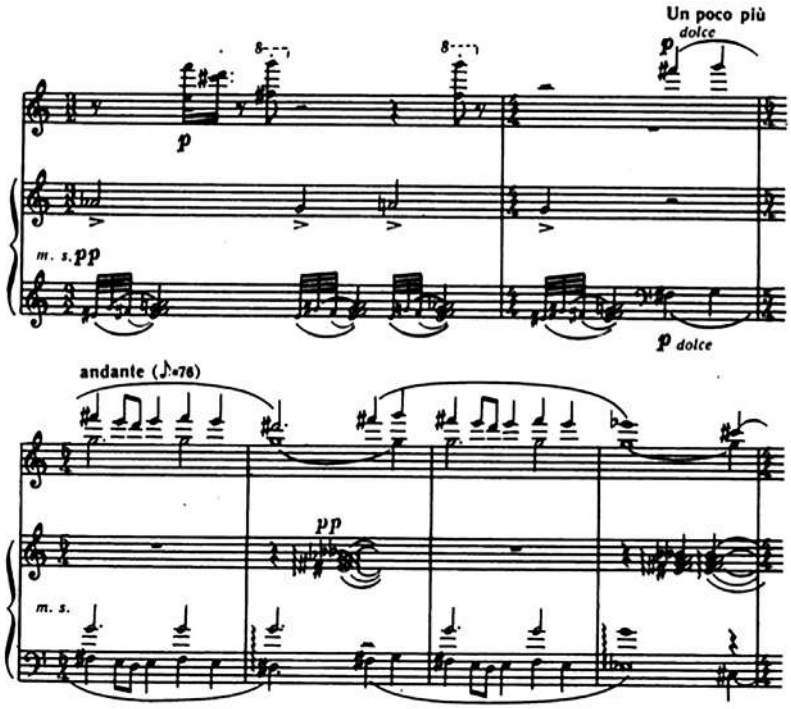
1) labai sena muzika, pavyzdžiui, viduramžių choralas ar renesanso polifonija, arba nelabai sena, kaip postromantinis simfonizmas, arba viena mūsų amžiaus technikų, manierų ar stilių; 2) egzotiška ar gimtinė muzika; 3) ypač artima arba emociniu požiūriu svetimo kompozitoriaus muzika; 4) muzika, egzistuojanti užuominomis arba pabrėžtinai ryškiai; 5) muzika, kurią kompozitorius interpretuoja kaip „svetimą medžiagą“ arba kaip integralią kūrinio dalį; 6) muzika, kuri atsiranda tarsi netyčiomis, arba muzika, kuri naudojama labai apgalvotai siekiant tam tikro efekto arba tikslo (Tomaszewski 1994: 66).

Nors Švedo lopšinės tema yra jo paties kūryba, ji atitiktų antro tipo muzikinę medžiagą. Tikriausiai Švedo lopšinės tema, tyčia ar netyčia glūdėjusi kompozitoriaus atmintyje, savaime įsipynė į kūrybą. Tokioje reminiscencinėje muzikoje „atsispindi efemeriški, tarsi intuityviai kompozitoriaus įpinti anksčiau girdėtų motyvų, ritmų, žanrų ar stilių atbalsiai“ (Versekėnaitė 2003: 30).

Su lopšinės temos sukeltu efektu dar glaudžiau susisietų lietuvių kompozitoriui lemiamą įtaką dariusio Bélos Bartóko (1881–1945) „Nakties muzika“ (*Az éjszaka zenéje*),

Posmas	Eilėraščio tekstas	Pirma versija 1965 m.	Antros versijos 1977 m. I dalis
		t. 1–11 fortepijonų įžanga be balsų partijų	t. 1–15 fortepijonų įžanga su balso partijos intarpais
1 posmas	Vitraže angelas rėkia stiklinės moteries.	t. 12–24 „stiklinės moteries“ kartojama du kartus	t. 16–36 „stiklinės moteries“ kartojama keturis kartus
	Ne dabarčiai, angele, stiklinės moterys,	t. 25–30	t. 37–47
	ne dabarčiai ilgesys.	t. 31–43 lopšinės temos kanonas (t. 33–38) lopšinės temos bei dvylikatonės serijos vertikalus sudėjimas, retoriškai išryškinant žodį „ilgesys“ (t. 44–43)	t. 48–71 lopšinės temos motyviniai dariniai (t. 49–55) dvylikatonė (t. 67, 72)
	Įšalęs džiaugsmas, angele,	t. 44–52	t. 72–73
	gyvų ir mirusiųjų neapykanta	t. 53–62 lopšinės tema (t. 53–57)	t. 74–87, 95 lopšinės tema (t. 80–83) „gyvų ir mirusiųjų neapykanta“ kartojama keturis kartus
	kastruotas džiaugsmas, angele,	t. 63–65	t. 88–94
	išdilusi kalba.	t. 66–78	t. 96–108
2 posmas	Ne dabarčiai, angele, angelams stiklinės moterys; ne dabarčiai, angele, angelams ilgesys; ne dabarčiai, angele, angelams betikslis paruošimas, ne dabarčiai, angele, konsekruotai savižudybei.	t. 79–86	t. 109–132
		t. 87–94 postliudas	t. 133–137 postliudas

3 lentelė. Švedo dviejų „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijų I dalies struktūros



11 pav. Bartóko pjesė „Nakties muzika“ (*Az éjszaka zenéje*, 1926), t. 16–21

ketvirtoji fortepijoninio ciklo „Lauke“ (*Szabadban*, 1926) pjesė. Muzikologas Davidas Schneideris ją įvertino kaip „unikalų Bartóko indėlį į muzikos modernizmo kalbą“ (Schneider 2006: 81). Šioje pjesėje girdėti gamtos ir lauko garsai, o pavieniui išnyra nedideli giesmių fragmentai, skambantys ne realiame lauke, bet greičiausiai tik kompozitoriaus vidinėje klausoje ar atmintyje (11 pav.). Šie du heterogeniški elementai susideda horizontaliai, naikindami realaus ir nerealaus pasaulio ribą. Taip šioje pjesėje sąveikauja dabarties (garsai iš realaus laiko) ir praeities (garsai iš atminties) elementai. Panašių principų pavyzdžių galima rasti ir kituose Bartóko kūriniuose, tokiuose kaip Divertismento styginių orkestrui II dalis (1939), Koncerto simfoniniam orkestrui III dalis (1943) ir kt.

Ankstesnėje savo publikacijoje straipsnio autorius gvildeno Bartóko įtaką ankstyvajai Švedo kūrybai, tačiau poemos „Pokalbio su mirusiais vaikais“ muzikinės kalbos lygmenyje bartokiški elementai apsiriboja tik poliakordika ar kvartos motyvais. Nors lopšinės temos įterpimas susisieja su Bartóko pjesės „Nakties muzika“ samprata, čia tiesioginių vengrų kompozitoriaus atgarsių rasti sunku. Stebint, kaip „Pokalbis su mirusiais vaikais“ išsiplėtojo nuo pirmos versijos į antrąją, per minėtą Bartóko pjesę išryškėja kito – amerikiečių kompozitoriaus George'o Crumbo (1929–2022) – įtaka.

Kaip teigia muzikologas Schneideris, Bartóko „Nakties muzika“ įkvėpė daugelį XX a. kompozitorių, tarp jų ir Crumbą. Jis, ko gero, neslepia savo žavėjimosi Bartóku, dažnai įtraukdamas žodį „naktis“ į savo kūrinių pavadinimus. Crumbo aliuzija į „Nakties muziką“ pasireiškia ne tik pavadinimuose, bet ir pačiuose kūriniuose, pavyzdžiui, „Senoviniai vaikų balsai“ mecosopranui, berniukui sopranui ir kameriniam ansambliui (*Ancient Voices of Children*, 1970), „Mažoji siuita Kalėdoms, A. D. 1979“ fortepijonui su išplėstine technika (*Little suite for Christmas, A. D. 1979*, 1980), „Banginio balsas“ elektrinei fleitai, elektrinei violončelei ir fortepijonui su išplėstine technika (*Vox Balaenae*, 1971). Šiuose kūriniuose netikėtai įsiterpia heterogeniški, dažniausiai raminančio pobūdžio, elementai: liaudies muzikos melodijų, lopšinių ar giesmių fragmentai ir pan. Jie dažniausiai sukelia aliuziją į kitokį erdvėlaikį kaip tolima praeitis, vaikystė ar anapusybė ir pan. Muzikinio vyksmo pertrūkstantį heterogeniškumą ryškina ir tokių fragmentų fonas, kurį dažnai sudaro meditatyvios, stabilios ir tonalios harmonijos audinys. Paminėtina, kad tokios padalos Crumbo kūryboje neretai susijusios su mirties ar kitokios anapusinės būties samprata (pavyzdžiui, „Senoviniai vaikų balsai“ IV dalis, „Dievo muzika“ (*God-Music*) iš „Juodieji angelai“ elektriniam styginių kvartetui (*Black Angels*, 1970) ir kt.). Tokiu būdu amerikiečių kompozitorius savo muzikinį vaizdinį įkūnijo tarsi ieškodamas sąlyčio su anapusiniu pasauliu nakties prarajoje.

Vargu ar poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmos versijos užbaigimo metais, t. y. 1965 m., Švedas jau buvo susipažinęs su Crumbo kūryba. Tačiau susižavėjimą ja liudija ne tik vėlesnių 1975–1979 m. Švedo laiškas[27], bet ir tai,

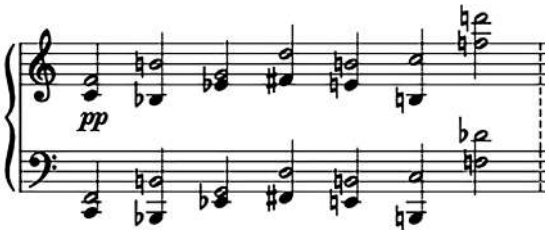
kad lietuvių kompozitorius net parašė laišką šiam garsiam amerikiečių kompozitoriui, vildamasis gauti jo kūrinio „Senoviniai vaikų balsiai“ partitūrą[28]. Poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antroje versijoje Crumbo įtaką atskleidžia ne tik lopšinės temos įterpimas, bet ir išplėstinė fortepijono technika[29]. Kaip tik šia technika išgaunamų tembrų savybėmis Crumbo kūryba pagarsėjo pokario šiuolaikinės muzikos terpėje. Beje, šio amerikiečių kompozitoriaus įtaką Švedui liudija ne tik „Pokalbis su mirusiais vaikais“, bet ir jo Keturios pjesės fortepijonui.

Konstruktyvizmo apraiškos Švedo Keturiose pjesėse fortepijonui

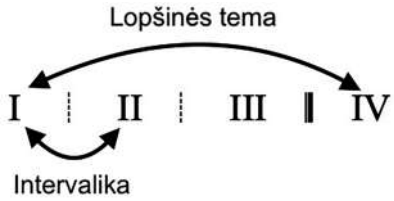
Švedo Keturios pjesės fortepijonui buvo sukurtos 1968–1971 m. Šiame tarpsnyje nutiko kompozitorių sukrėtęs įvykis. 1970 m. gegužę Kento valstybiniame universitete įvyko susišaudymas tarp prieš Vietnamo karą protestuojančių studentų ir mobilizuotų kareivių, žuvo keturi studentai. Švedas, sužinojęs apie šį tragišką įvykį, tarsi skirdamas kiekvienam keturių žuvusiųjų po vieną dalį, sukūrė keturių dalių kūrinį (I. „Introduction and Theme“, II. „Unison“, III. „Saraband“, IV „Perpetuo“). Pažymėtina, kad tai vienas iš nedaugelio politiškai angažuotų lietuvių išeivijos autorių kūrinių, kai aktualizuojamos vietos, o ne Lietuvos problemos[30].

Viena vertus, tokios paskirties – mirusiųjų atminimo kūrinių provaizdžiais galėtų būti „kapo“ (pranc. *tombeau*) žanro kūriniai, pavyzdžiui, Denis Gaultier (1603–1672) „Pavana arba kapas ponui Racquette'ui“ (*Pavane ou tombeau pour M. Racquette*, apie 1670), Louis Couperino (1626–1661) „Pono Blancrocher kapas“ (*Tombeau de M. Blancrocher*, apie 1660), Johanno Jacobo Frobergerio (1616–1667) „Kapas pono Blancrocher atminimui, sukurtas Paryžiuje“ (*Tombeau, fait à Paris sur la mort de M. Blancrocher*, 1652), Maurice'o Ravelio (1875–1937) suita „Couperino kapas“ (*Tombeau de Couperin*, 1914–1917) ir kt. Kita vertus, Švedo kūrinio keturdalė forma, pagrįsta lėto ir greito tempo kontrasto principu, primena barokinę klavyrinę suitą, o klavyrinės siuitos keturių dalių struktūrą (alemanda, kurantė, sarabanda, žiga) įtvirtino būtent Frobergeris. Remdamasis ta pačia formodara kaip ir Frobergerio siuitos, į savo Keturias pjeses Švedas įtraukė ir „kapo“ žanriškumą. Nenuostabu, kad į tokį mirusiųjų atminimui skirtą kūrinį lietuvių kompozitorius įpynė anksčiau minėtą lopšinės temą, kuri poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ simbolizuoja „gyvų ir mirusiųjų“ sąšauką.

Nors Keturios pjesės fortepijonui pagrįstos barokinės siuitos keturių dalių forma, tačiau kompozitorius siuitiškumą organizavo neįprastu būdu. Švedas šiame opuse atsisakė konvencionalios metrikos ir taktus pažymėjo punktyrais. Jais žymimi ir dvigubi brūkšniai tarp I–III dalių, o I ir II dalių pabaigoje užrašytos ir nuorodos *attaca*. Tokiu būdu pirmos trys dalys atliekamos be sustojimo, tačiau iš muzikinio turinio jose įžvelgti tarpusavio teminį sąryšį sunku. Pavyzdžiui, I ir II dalis sieja turbūt tik intervalika. Didžiąją dalį jų muzikos audinio Švedas organiškai išplėtojo tik iš kelių intervalų, t. y. grynoji kvarta, padidintoji oktava (mažoji nona) ir didžioji tercija, kurie eksponuojami jau kūrinio pradžioje (I dalies t. 1 dvigarsius akordus sudaro minėti intervalai ir jų apvertimai, 12 pav.). Tokia pačia intervalika pagrįsta ir II dalies šešioliktinių linija, o Švedo pamėgta chromatinio užpildymo technika vietomis pasitelkta tik III dalyje (pavyzdžiui, III dalies t. 2–3). Tad pirmos trys dalys, kontrastingos viena kitai ir neturinčios teminio rišlumo, atliekant be sustojimo, skamba tarsi kaleidoskopiška viendalė forma, ir tik atskirai atliekama IV dalis yra temiškai susijusi su I dalimi. Šias kraštines dalis sieja tik lopšinės tema. Ji skamba abiejose dalyse, nors pastarojoje segmentuota ir vos atpažįstama (žr. 1 schemą).



12 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui I dalis (1968–1971), t. 1



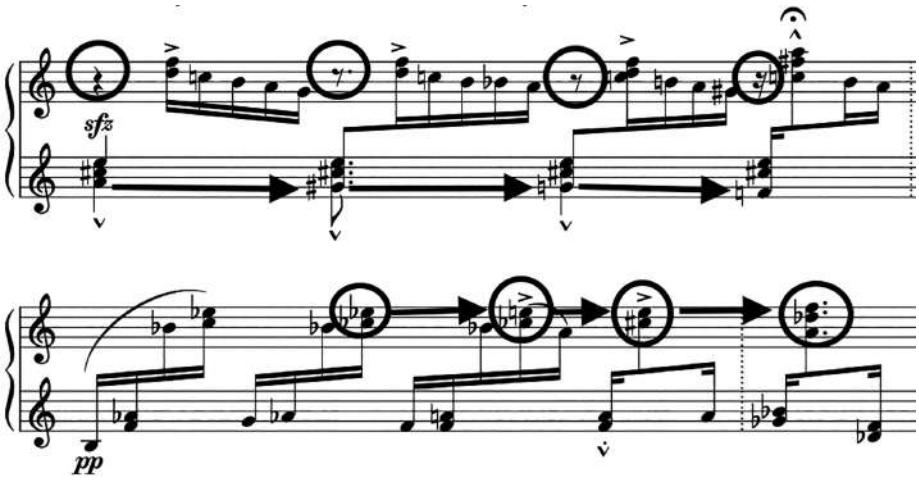
1 schema. Švedo Keturių pjesių fortepijonui tarpusavio sąryšiai

Tokią gana savotišką kūrinio sandarą atskleistų angliškas kūrinio pavadinimas su žodžiu *unsingular* (*un* – neigiamasis priešdėlis, *singular* – 1) nepaprastas, išskirtinis, ypatingas; 2) nedalomas, vientisas, neatskiriamas). Jis gali būti paties Švedo sukurtas naujadaras. Pažodžiui jį išvertus, būtų „dalomas“ ar „nevientisas“. Viena vertus, tai prieštarautų pirmų trijų dalių ištisiniam *atacca* vyksmui ir kraštinių dalių teminiam rišlumui. Kita vertus, apie kūrinio nevientisumą užsimena ir pats kompozitorius, atlikęs tik III ir IV dalis, o ne visas iš eilės[31]. Kad ir kaip būtų, tokia nevienareikšmė raiška susijusi su nekonvencionalia siuitiškumo sąranga, kurioje galima įžvelgti tam tikrą kompozitoriaus saviironiją. Toks jo ironiškumas atsispindi ne tik kūrinio, bet ir jo dalių pavadinimuose. Antai I dalis parašyta itin pianistiškai, tačiau pirmesnis jos pavadinimo variantas „Double stops [pabraukta – *Y. I.*] & Theme“ primena akordų grojimą smuiku, o ne fortepijonu.

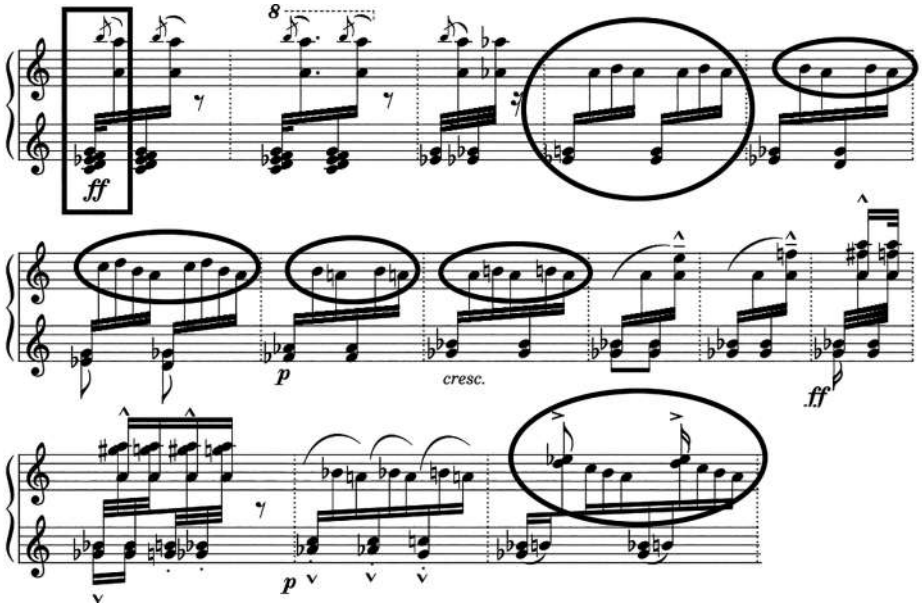
Teminiu požiūriu lopšinės tema I dalyje pasitelkta gana paprastai. Ji eksponuojama du kartus, pirmą kartą skamba *fortissimo* sutirštinta sekstomis, antrą kartą – *pianississimo*. Kompozitorius čia efektyviai išnaudoja fortepijono akustines galimybes ir specifiką. Pavyzdžiui, lopšinės temai pirmą kartą skambant t. 10, ją harmonizuoja bosu ir pedalo poveikiu paremti akustiškai turtingi sąskambiai, kurie aprėpia dar aukštesnių obertonų spektrus. Remiantis tokia fortepijono akustine savybe, ta pati tema antrą kartą sudaro kiek kitokį įspūdį. Padidintąja oktava išryškinta tema nuo t. 14 tarsi skamba tolumoje ar nerealiame pasaulyje. Tokį patį akustinį efektą itin mėgo Aleksandro Skriabino (1872–1915) misticizmo liniją tęsę pokario avangardistai, tarp kurių yra ir jau anksčiau minėtas Crumbas. Pastarasis neretai jį pasitelkdavo savo kūriniuose fortepijonui su išplėstine technika, kuriuose randama Bartóko „Nakties muzikos" sampratos implikavimų (pavyzdžiui, „Mažoji siuita Kalėdoms, A. D. 1979" ar „Makrokosmos" fortepijonui su išplėstine technika, 1972–1979).

Švedo saviironiją galima įžvelgti ir kitų dalių pavadinimuose. II dalis „Unison" pagrįsta kompozitoriui būdinga pianistiška formuluote. Abiem rankomis grojama ta pati melodija, šešioliktinių linija, tačiau jos niekada nesusinchronizuoja, neskamba unisonu. Kompozitoriaus rankraštis ir jo koncerto, įvykusio 1980 m. gruodžio 14 d. Čikagoje, programa liudija, kad III dalį „Saraband"[32] Švedas sukūrė „pagal Haendelį"[33]. Nors laikomasi barokinio šokio ritminės formulės, tačiau „išgirsti ir klavyre pamatyti didžiojo meistro pėdsakus be galo sunku" (Palionytė 2012: 40). Ne mažiau už kitas dalis barokiškumą atskleidžia ir IV dalis. Tai savotiška tokata, pagrįsta šešioliktinių judėjimu, atliekamu siaurame registre abiem rankoms persidengiant. Tokios technikos ištakomis galėtų būti baroko klavesinistinė faktūra, kai grojama klavesino dvipakope klaviatūra. O pavadinimas „Perpetuo"[34] nurodo į „amžinąjį judėjimą" (*perpetuum mobile*), tačiau taip pavadinta galėtų būti II dalis, o ne IV, nes pastarojoje klavesinistiškas šešioliktinių judėjimas neretai striginėja dėl metrinio nestabilumo. Tokią nestabilią muzikinę tėkmę suponuoja Švedo kompozicinis sprendimas, t. y. ritminės vertės padidinimo ir sumažinimo principas (13 pav.). Pabrėžtina, kad IV dalyje lopšinės tema perdirbama įvairiais būdais, įskaitant jos vertikalų „suspaudimą" pradžios akorde (t. 1) ir pirmuosius taktus įterpiant į temos fragmentus (14 pav.). Atsiranda ir temos trichordas (t. 45) bei jo inversija (t. 35). Tokie motyvo perdirbimai, prisidedantys prie kūrinio rišlumo, atskleidžia konstruktyvius Švedo kūrybos bruožus ir jo požiūrį į liaudies melodiją. Į ją kompozitorius žiūrėjo ne kaip į tautinės muzikos priemonę, o labiau kaip į tyrimo objektą, kaip darydavo ir Švedo pamėgtas Bartókas.

Peržvelgus Švedo Keturias pjeses, išryškėja jo konstruktyvizmas ne tik kūrinio mikrostruktūroje, bet ir makrostruktūroje. Nors kompozitorius kūrė sukrėstas Amerikos politinio įvykio, į savo kūrinį įkomponavo būtent „lietuvišką" lopšinės temą. Be to, šio kūrinio formodarai buvo pasitelkta baroko klavyrinė siuita, kurios ištakos – nei Amerikos, nei Lietuvos tradicija. Taigi Keturios pjesės grindžiamos visiškai nevienodos kilmės komponentais (žr. 4 lentelę). Tokį skirtingų kultūrų kryžminimo padarinį etnomuzikologas George'as Listas vadino hibridizacija (*hybridization*, List 1964: 18–20). Tai itin vaisingas akultūracijos[35] rezultatas, naujo žanro ar stiliaus sukūrimas susiliejant skirtingoms kultūroms. Prie to priskirtinos ir lietuvių autoriaus Keturios pjesės, nes tokį kūrinį Švedas, kaip ir žemininkų, sujungusių nepriklausomybės metų ir egzodo poeziją, ar bežemių, Mackaus žodžiais tariant, „per jaunų visomis šaknimis įaugti Lietuvoje ir per mažai jaunų visomis šaknimis įaugti JAV", poetai, galėjo sukurti tik gyvendamas išeivijoje. Šį hibridizacijos pavyzdį neabejotinai galima laikyti viena brandžiojo laikotarpio Švedo konstruktyvizmo viršūnių.



13 pav. Švedo ritminės vertės padidinimo ir sumažinimo principai Keturiose pjesėse fortepijonui (1968–1971), t. 18 (viršuje) ir t. 39–40 (apačioje)



14 pav. Švedo Keturių pjesių fortepijonui IV dalis (1968–1971), t. 1–14

Kūrinio žanras	Žuvusiųjų atminimas
Įkvėpimo šaltinis (susijęs įvykis)	Susišaudymas Kento valstybiniame universitete JAV
Formodara	Baroko klavyrinė siuita
Teminė medžiaga	Lietuviška liaudies melodija (lopšinės tema)

4 lentelė. Hibridizaciją sudarantys Švedo Keturių pjesių fortepijonui komponentai

Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos apžvalga, struktūriniai ypatumai

Kaip anksčiau minėta, tarp dviejų Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijų pastebima nemažai skirtumų. Nors antroje versijoje kompozitorius panaudojo visus Mackaus eilėraščio posmus, juos suskirstė neproporcingai. I dalyje, kaip ir pirmoje versijoje, pasitelkti du pirmi posmai, o II dalyje – 3–6 posmai. Atitinkamai III dalyje – tik du paskutiniai (7, 8 posmai). Neproporcingas teksto skirstymas atsispindi II ir III dalyse (II dalis – 128 taktai, III dalis – 32 taktai). Jos skiriasi ne tik savo apimtimi, bet ir panaudoto eilėraščio teksto pobūdžiu. Skirtingai nei I dalis, II dalies tekstas, t. y. 3–6 posmai, yra naratyviniai, juose nėra strofiško pakartojimo. O III dalies tekstas – sumarinis, t. y. apibendrinančio pobūdžio. Jame naudojami ir kai kurie žodžiai iš ankstesnių dalių, pavyzdžiui, „stiklinės moterys“, „iškastruotas džiaugsmas“, „Teresėlės pintinėlė“, o svarbiausia – „gyvų ir mirusiųjų neapykanta“ (ši eilutė I dalyje tendencingai kartojama net keturis kartus ir dar du kartus III dalies pabaigoje). Matyt, Švedas bandė išryškinti kiekvienos dalies struktūrinį reljefą priklausomai nuo teksto pobūdžio. Pavyzdžiui, II dalyje visi posmai vienas nuo kito atskiriami nedideliais fortepijono intarpais ir kiekviename posme pasitelkiama vis kitokia faktūra ar technika, o III dalyje randasi fragmentų tiek iš I, tiek iš II dalies. Vos ne kiekviena eilėraščio eilutė pagrįsta vis kitokia faktūra ar technika, susidaro kone mozaikiškumo įspūdis (žr. 5 lentelę). Tokioje II ir III dalių faktūroje ir aptinkamos pokario šiuolaikinei muzikai madingos atlikėjiškos technikos kaip *Sprechgesang*, išplėstinė fortepijono technika, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis ir pan. Viena vertus, prie II dalies naratyvumo prisideda ir tokiomis technikomis retoriškai išryškinti kai kurie žodžiai (pavyzdžiui, žodis „lietaus“ dainuojamas *Sprechgesang* technika lašus primenančiomis tolygiomis šešioliktinėmis ant to paties aukščio, smūgis į fortepijono dangtį ties žodžiu „sviedinuką“ ir pan.). Antra vertus, jų taikymas kūryboje akivaizdžiai liudija kompozitoriaus domėjimąsi pokario šiuolaikinės muzikos naujovėmis, tokiomis kaip anksčiau minėto Crumbo, nuo 1970 m. tendencingai pasitelkusio preparuotą fortepijoną, kūryba.

Dalis	Posmas	Tekstas	Faktūrinė ar techninė specifika
II dalis	3	Nevaisingas laikas angele supainiotas dangus Jonukas išėjo vakar pasitikti motinos intuityviai atpažintos protėvių dausose	Puantilistinė faktūra Melizmos ant žodžio „motinos“ Balso partijos monofonija
	4	Lietaus prašnekinta žolė dar glosto panašų į vaikystės valandą raudoną sviedinuką	*Sprechgesang* technika Išplėstinė fortepijono technika (smūgis į fortepijono dangtį)
	5	Teresė[le][36] atsigulusi kapuos išaugo jau į didelę mergaitę Siauruos mergaitės drabužėliuose tik tėvo rankų paliestos per daug krūtinės	Nusileidžiantis ketvirtinių judėjimas stabilia 4/4 metrika
	6	Vitražo angelas (pas ją)[37] rytais išklausęs numatytų iš kalno pasmerktų maldų atbėga su obuolių, agrastų, kriaušių pintine[38] Tėvelis greitai tau atsiųs platesnį drabužėlį tik sudėvėk agrastus Teresėle tik sudėvėki obuolių ir kriaušių pintines.	Šešioliktinių judėjimas Ketvirtinių judėjimas *Sprechgesang* ant to paties aukščio
III	7	Už žemę, angele, išaižytos stiklinės moterys dalina kūnus šviesiaplaukių, tamsiaodžių dukterų; už žemę, angele, visi dievai plonai pavydūs ir pikti, už žemę, angele, suprastintas dangus ir iškastruotas džiaugsmas, už žemę, angele, ir Teresėlės pintinėlėje pražydęs šiurkštus agrastų krūmas;	Motyviniai dariniai iš I dalies Rečitatyvinė balso partija Motyviniai dariniai iš I dalies Arijiška balso partija Ketvirtinių judėjimas iš II dalies Rečitatyvinė balso partija Ketvirtinių akordų kartojimas
	8	už žemę, angele, gyvų ir mirusiųjų neapykanta.	

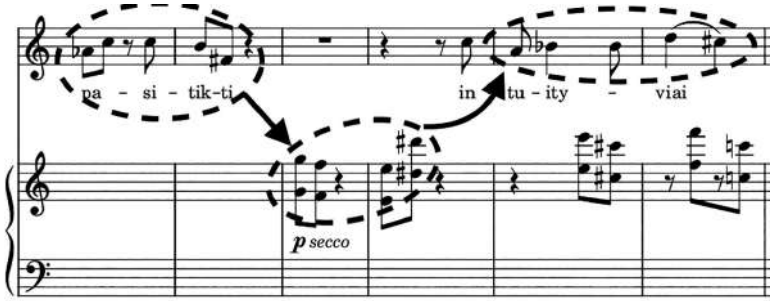
5 lentelė. „Pokalbis su mirusiais vaikais“, II ir III dalių struktūros

Peržvelgus kūrinio „Pokalbis su mirusiais vaikais“ visas tris dalis, vis dėlto sunku nepasiduoti nerišlumo įspūdžiui, susidarančiam ne tik dėl jų proporcijų, bet ir dėl II ir III dalių, gerokai skaidresnių ir vietomis kone puantilistinių, faktūros. Matyt, tokia faktūra Švedui buvo palanki siekiant išplėtoti dvylikatonę techniką. Apie tai detaliau kalbame kitame poskyryje.

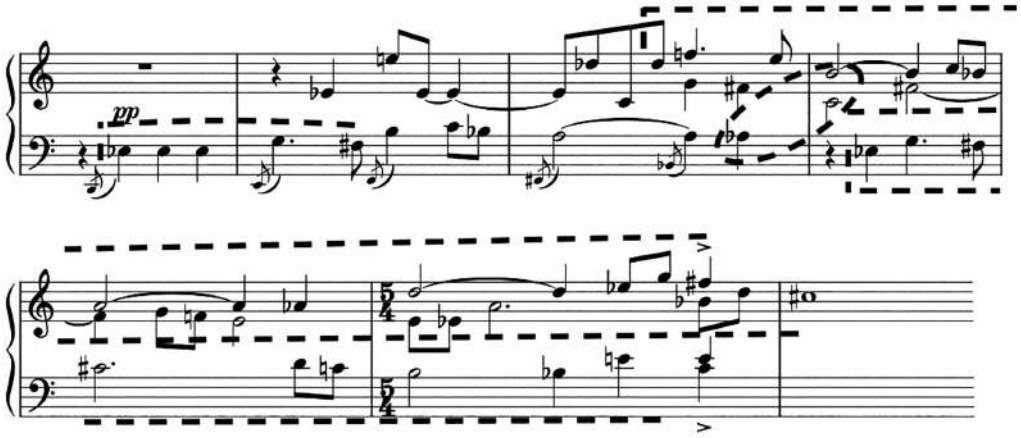
Dvylikatonės technikos sklaida Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antroje versijoje

Sugretinus abi poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijas, galima pastebėti, kad jas vienija ta pati, laisvo atonalumo sąrangos ir chromatinio užpildymo technikos, muzikinė idioma. Pirmoje versijoje gimusį dvylikatonį garsaeilį kompozitorius išplėtojo ir aktyviau pritaikė antroje versijoje. Žvelgiant pasauliniu mastu, tokia serijinė technika, akivaizdu, nebebuvo savalaikė. Vis dėlto tikėtina, kad Švedas, dairydamasis po pasaulio muzikos tendencijas ir kartu laikydamasis savosios muzikinės idiomos, ieškojo naujų išraiškos būdų. Tenka pripažinti, kad šios paieškos užtrukdavo ir ne visada buvo laiku.

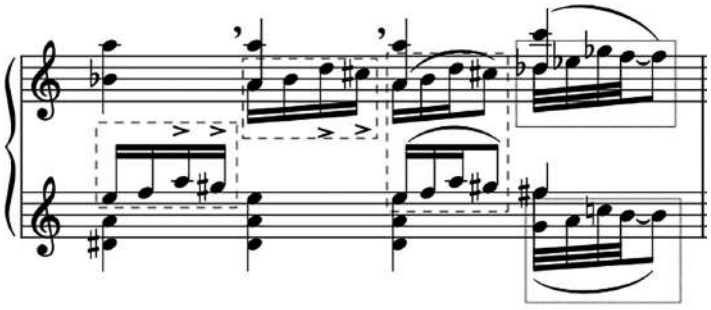
Antroje versijoje, praėjus daugiau nei 10 metų nuo pirmosios, kompozitorius daugiau dėmesio skyrė serijinėms struktūroms. I dalyje pilna dvylikatonė eksponuojama tik dviejose vietose, t. y. t. 67–68 ir 72, o kitose ji apsiriboja mikroserijomis, kurios neretai skamba pagrindinėje melodijoje. O II ir III dalyse, kurių nebuvo pirmoje versijoje, dvylikatonė serija eksploatuojama sąmoningiau ir įvairiau.



15 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos II dalis (1977), t. 27–32



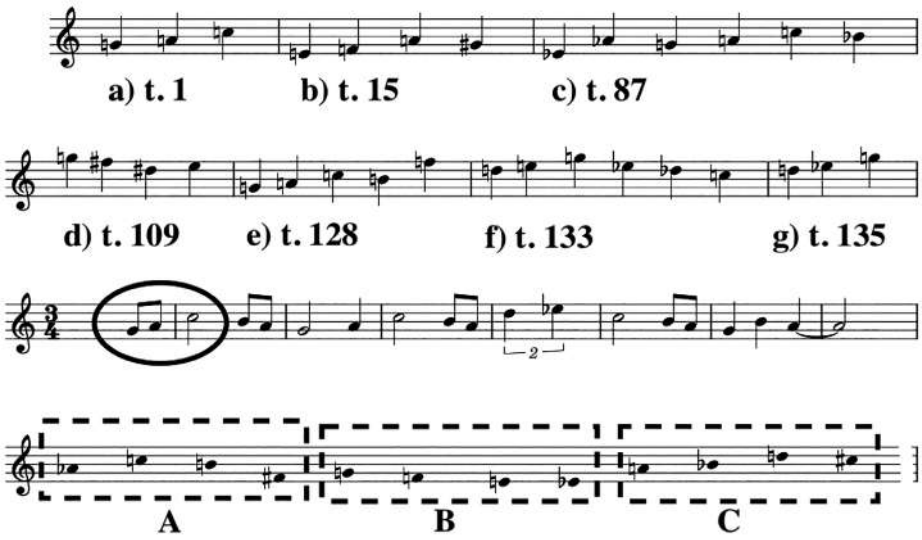
16 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos II dalis (1977), t. 92–98



17 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos III dalis (1977), t. 1

Pavyzdžiui, II dalyje serija puantilistiškai išsidėsto tarsi šokinėdama tarp balso ir fortepijono partijų nuo t. 27–32 (15 pav.). Švedo dvylikatonės technikos meistriškumo viršūne galima laikyti trigubą dvylikatonės serijos kanoną t. 92–98 (16 pav.). Tokio meistriškumo pavyzdžių retai kada aptinkama kitų lietuvių autorių puslapiuose. Tokiu būdu II dalyje dominuoja serijinės struktūros, o lopšinės tema eksponuojama neišsamiai, vietomis girdėti tik jos fragmentai. III dalyje tiek lopšinės tema, tiek dvylikatonė serija vis labiau segmentuojasi ir išsisklaido. Pavyzdžiui, teminis motyvas ir mikroserija susipina jau pačioje pradžioje t. 1 (17 pav.). Toks segmentiškumas, akivaizdu, ir susijęs su anksčiau minėtu sumariniu eilėraščio teksto pobūdžiu.

Peržvelgus, kaip poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ sąveikauja diatoninė lopšinės tema ir serijinė technika, galima pastebėti, kad melodiniai, diatoniai arba chromatiniai motyvai tarpusavyje turi tam tikrą giminiškumą. Keletas motyvinių darinių pateikiami 18 pav. Šie motyviniai dariniai aptinkami jau kūrinio įžangoje. Iš jų kontūrų akivaizdu, kad jie paimti iš lopšinės temos. Nesunku pastebėti, kad iš šių darinių b) darinys intervalų požiūriu visiškai sutampa su C mikroserija (keturiais paskutiniais serijos tonais). Tai nenuostabu žinant, kad lopšinės pradinis tetrachordas (G-A-C-H) ir C mikroserija skiriasi vos pustoniu. Operuojant tokia intervaline ypatybe, atonalioje fortepijonų partijų, muzikologės Rūtos Stanevičiūtės žodžiais tariant, „neoekspresionizmo idiomos“ (Stanevičiūtė 2011: 12) faktūroje, nuosekliai išdėstyti ir lopšinės kilmės motyviniai dariniai, ir serijiniai elementai. Labiausiai tai akivaizdu II ir III dalyse, kur tiek lopšinės motyvai, tiek dvylikatonė serija pradeda fragmentuotis ir tampa sunkiai atpažįstami, susilieja vienas su kitu. Tokiu būdu kompozitorius integravo



18 pav. Švedo poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antros versijos (1977) I dalies motyviniai dariniai (viršuje), lopšinės tema (viduryje) ir dvylikatonės mikroserijos (apačioje)

šias dvi – diatoninę ir chromatinę – sistemas ir tuo siekė simbolizuoti „gyvų ir mirusiųjų“ sąšauką ir, Palionytės žodžiais tariant, „laužyti poetinės realybės riboženklius“ (Palionytė 2012: 34).

Remdamasis lopšinės temos melodija ir chromatinio užpildymo technika, septintame dešimtmetyje Švedas, nors ir intuityviai, sukūrė ir savąją dvylikatonę seriją. Įdomus faktas, kad būtent šiuo laikotarpiu dvylikatone technika kūrė ne vienas lietuvių kompozitorius tiek okupuotoje Lietuvoje, tiek išeivijoje, nors septinto dešimtmečio Vakarų Europos muzikinėje terpėje ši technika jau atgyvenusi. Iš tokių kompozitorių okupuotoje Lietuvoje paminėtini Eduardas Balsys (1919–1984), Osvaldas Balakauskas (g. 1937), Vytautas Barkauskas (1937–2020), o išeivijoje – Julius Gaidelis (1909–1983). Siekiant išryškinti Švedo muzikinės idiomos ypatybes, iš minėtų kompozitorių pravartu apžvelgti Balsio ir Gaidelio kūrybą. Nors jų gyvenimo sąlygos buvo skirtingos – tarybiniai kompozitoriai buvo priversti kurti socialistinio realizmo, kurio riba nuo modernizmo buvo nubrėžta 1948 m. Tarybų Sąjungos komunistų partijos nutarimais (Katkus 2023: 231), kalba, o išeiviai, išsiilgę savo Tėvynės, kūrė siekdami išsaugoti tautos savimonę – galima rasti jų kūrybos sąlytį, t. y. liaudies melodijų intonacijas. Tai ypač akivaizdu jų vokaliniuose kūriniuose, kur teksto ir muzikos santykis sąlygoja muzikos kinetiką, o abu kompozitoriai – Balsys ir Gaidelis – buvo ne tik simfonistai, bet ir sceninių žanrų kompozitoriai. Tad nenuostabu, kad pasitelkę dvylikatonę techniką jie, kaip ir Švedas, susidūrė su panašia problema, kaip organizuoti dviejų skirtingų sistemų – diatoninės liaudies melodijos ir serijinės – atonalumą. Kitame poskyryje aptariame Balsio ir Gaidelio dvylikatonės technikos ypatumus lygindami su Švedo kūrybine strategija.

Švedo kūrybinės strategijos lietuviškojo dodekafonizmo kontekste

Balsio kūrybinę strategiją siekiant suderinti dviejų skirtingas sistemas – diatonines liaudies dainas ir dvylikatonę – bene labiausiai atskleidžia jo oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969). Jo kompozicinis sprendimas iš esmės nesiskiria nuo Švedo, naudojant serijinių ir tonalių (diatoninių) struktūrų intervalikos panašumus. Tačiau Balsio serijos intervalinė struktūra glaudžiai susijusi su oratorijos folklorinio tematizmo intonacinėmis savybėmis. Taigi ji – pabrėžtinai diatoninė, o subtiliai deformuodamas diatoninę lopšinės temą, Švedas ją priartino prie chromatinės serijos intervalikos.

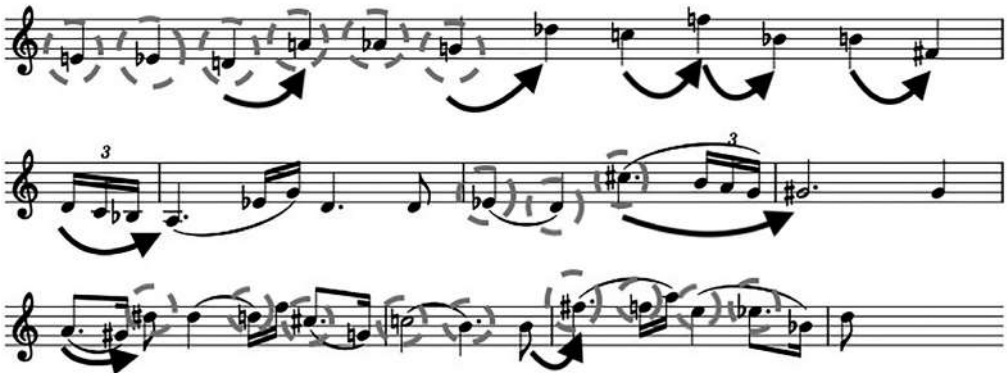
Jų kūrybinį skirtumą išryškina ir tai, kad Balsio kūryboje dodekafonijos priemonėmis dažniausiai buvo siekiama pabrėžti skirtingų oratorijos dramaturginių sferų kontrastingumą. Kontrasto principu paremtas oratorijos naratyvumas iš esmės yra antitezinis. Įdomu, kad „dodekafonijos struktūros [...], paprastai aptinkamos Balsio oratorijos epizoduose, susijusiuose su karo, naikinimo, mirties vaizdais“ (Ambrazas 2000: 201), o mirtį ir mirusiuosius Švedo kūryboje reprezentuoja būtent liaudiška melodija („Tu tu tu, kas būtų“ Trečiajame posme „Mergaitės“ ir lopšinės tema abiejose poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijose bei Keturiose pjesėse fortepijonui). Tam tikrą dramaturginę įtampą, pagrįstą lopšinės temos ir serijinės sąrangos kontrastu, galima įžvelgti poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmoje versijoje, tačiau antroje versijoje (labiau tai akivaizdu II ir III dalyse) lopšinės tema nebefunkcionuoja kaip kontrasto elementas, o jos fragmentai visiškai įsilieja į atonalią faktūrą, nebesudarydami heterogeniškumo. Šioje versijoje Švedo muzikinė idioma yra integrali, dramaturgiją

labiau sąlygoja ir išryškina skirtingos faktūros padalų reljefiškumas ir pokario šiuolaikinei muzikai madingos atlikėjiškos priemonės – *Sprechgesang*, išplėstinės fortepijono technikos efektai, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis ir pan. Tokia kūrinio evoliucija iš pirmos versijos į antrąją tiek minėtomis priemonėmis, tiek naratyvo lygmeniu rodo kompozitorių tame tarpsnyje, t. y. 1965–1977 m., nebuvus abejingą pasaulio muzikos tendencijoms. Apie tai byloja kompozitoriaus laiškai, kuriuose minimos pokario šiuolaikinės muzikos scenoje įsitvirtinusių europiečių / amerikiečių avangardistų pavardės[39]. Turbūt nesuklysime teigdami, kad aštunto dešimtmečio Švedas gal ir ne visai integravosi į pasaulio muzikos tendencijas, bet ir neįsiintegravo į išeivijos muzikos kontekstą, kur tautinės muzikos atgaivinimo ir įtvirtinimo diskusija itin rūpėjo kitiems modernistams, pavyzdžiui, Jakubėnui ar Gaideliui. Beje, pastarasis – už Švedą truputį vyresnis išeivijos kompozitorius – taip pat susidūrė su anksčiau minėtu muzikinės idiomos klausimu, kaip suderinti liaudies melodijas ir serijinę techniką.

Serijinės technikos požiūriu ne Švedas, o būtent Gaidelis laikomas lietuviškojo serializmo pradininku. Jo Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961) Lietuvos muzikos istorijoje figūruoja kaip pirmasis dvylikatonės technikos taikymo pavyzdys[40]. Nors su šiuo kūriniu kompozitorius sulaukė didelio publikos dėmesio, Gaidelio serializmas toliau neišsivystė ir po minėto Trio ir „Klajūno maldos" (1969) jis daugiau šia technika nekūrė. Nors pastarajame dvylikatonė technika pritaikyta gana segmentiškai, paminėtina, kad „Klajūno maldos" pagrindinė serija beveik sutampa su retrogradu to, ką kompozitorius pritaikė Trio smuikui klarnetui ir fagotui (Trio: E-Es-D-A-As-G-Des-C-F-B-Fis, „Klajūno maldos": G-C-Des-As-Es-D-A-B-H-E-F-Fis). Matyt, šios serijos intervalika jam buvo paranki lietuviškoms intonacijoms kūryboje išreikšti. Šitaip manyti leidžia dar metais vėliau sukurta jo Sonata Nr. 2 smuikui ir fortepijonui (1970). Nors joje kompozitorius atsisakė dodekafonijos, pradinė tema primena būtent dvilikatonę seriją, kuria Gaidelis pagrindė savo Trio (19 pav.). Jo dvylikatonio garsaeilio struktūra remiasi Sonatos melodijų piešiniui būdingomis intervalinėmis ląstelėmis (krintančios mažosios sekundos ir sumažintos arba grynosios kvintos šuolis, 19 pav.). Taigi jau pačioje serijos struktūroje slypėjo prielaidos laviruoti tarp liaudies ir atonalios muzikos. Nenuostabu, kad tokioje Gaidelio Trio serijoje Palionytė įžvelgė „pasąmoninį lietuviškumą", vertindama šį kūrinį kaip „klasikinį lietuvių etnododekafonijos pavyzdį" (Palionytė 2008: 110). Tai patvirtina ir paties kompozitoriaus žodžiai:

> [...] esu prieš naudojimą liaudies dainų originalioje muzikoje. Jos turi būti tam, kam jos yra gimę, bet jų dvasia galima (ir reikia) [pabraukta – *Y. I.*] persunkti originalią kūrybą.[41]

Kaip ir teigia muzikologė Vita Gruodytė, pokariu „atsisakyti tonalumo lietuvių kompozitoriai galėjo dvejopai – arba kurdami serijinę muziką, arba naudodami Igorio Stravinskio ar Bélos Bartóko pobūdžio liaudišką-modalinį atonalumą" (Gruodytė 2011: 66). Čia minėti lietuvių kompozitoriai Balsys ir Gaidelis tarsi ieškojo kelio „per vidurį". Balsys savo kūryba pademonstravo galimybes integruoti folklorinį tematizmą ir XX a. kompozicines priemones ir tuo siekė kūrybiško folkloro perprasminimo, liaudies melodikos perintonavimo. Panašiu principu iš esmės kūrė ir Gaidelis. Abiejų kompozitorių siekis vis dėlto buvo kurti nacionalinę muziką – kad ir kokia ji būtų, ar sovietinės karo ir taikos metamorfozės, ar ilgesio Tėvynės raiškos. Joje visada tvyrojo tam tikras liaudiškumas ir būtent tame slypi esminė takoskyra tarp Gaidelio, Balsio ir Švedo. Pastarojo kūryboje, kaip teigia Palionytė, „tai, kas tautiškai charakteringa, įauga į minimo autoriaus [Švedo – *Y. I.*] opusus savaimingai ir natūraliai susilydo su tuo, kas modernu, universalu" (Palionytė 2012: 30), o jo muzikos audinyje, į kurį įpinti liaudiškos muzikos elementai, lieka tik melodijos intonacija be jokių liaudiškumo žymių. Nors jam buvo artimos liaudies dainos, Švedas savo kūryboje jas traktavo kiek objektyviau nei kiti lietuvių kompozitoriai. Dėl tokios konstruktyvios muzikinės medžiagos transformacijos Švedą galima pelnytai vadinti modernistu.



19 pav. Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961) dvylikatonė serija (viršuje) ir to paties kompozitoriaus Sonatos Nr. 2 smuikui ir fortepijonui (1970) pradinė tema (apačioje)

Išvados

Dviejuose straipsniuose autorius aptarė Švedo, mažai nagrinėto, atsidūrusio Lietuvos muzikos istorijos paraštėje, kūrybos bruožus. Pirmame straipsnyje buvo susitelkta į ankstyvąją kūrybą, o šiame antrajame – į brandžiąją. Nors pastarojo laikotarpio palikimas labai negausus, pateikta kūrybos analizė išryškino Švedo kūrybines strategijas ir konstruktyvius kompozicinius sprendimus, dėl kurių jis pelnytai vadinamas modernistu.

Galima teigti, jog Švedas visada rinkosi serijinę idiomą. Įdomu, kad kompozitoriui intuityviai, savarankiškai ieškant savojo atonalumo priemonių, jo serijinės technikos užuomazgos susiformavo maždaug tuo pačiu metu, kai Lietuvos muzikos istorijoje atsirado pirmųjų dodekafonijos bandymo pavyzdžių: Benjamino Gorbulskio (1925–1986) Koncerto klarnetui ir orkestrui II dalis (1959); Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (1961). Pilna dvylikatonė serija, tapusi jo kūrybine šerdimi, jau buvo pastebėta poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ pirmoje versijoje. Dvylikatonę seriją kompozitorius gerokai išplėtojo antroje versijoje ir dar griežčiau pritaikė dainoje „Prisijaukinsiu sakalą“ balsui ir fortepijonui. Žiūrint pasauliniu mastu, dvylikatonė technika nebebuvo savalaikė, tačiau tai nereiškia, kad kompozitorius buvo abejingas pokario pasaulio, ypač Vakarų Europos muzikos naujovėms. Apie tai liudija jo naudotos kompozicinės priemonės – konvencionalios metrikos panaikinimas, elastinga ritmika nefiksuotomis natų vertėmis, išplėstinės fortepijono technikos bei šio instrumento akustinių specifikų eksploatavimas ir kt., kuriems neabejotinai įtakos turėjo tuometinėje šiuolaikinės muzikos scenoje įsitvirtinusių kompozitorių, tokių kaip Krzysztofas Pendereckis (1933–2020), Luciano Berio (1925–2003) ar Crumbas, kūryba. Pastarojo kompozitoriaus įtaka pasireiškė ne tik išplėstine fortepijono technika, bet ir Švedo kūrybą lydėjusios „lietuviškos“ lopšinės temos, kaip *idée fixe*, eksploatavimu. Ji, simbolizuojanti mirties sampratą, poemoje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ kaip muzikinio laiko heterogenizacijos elementas, susisiejo su Crumbu per Bartóko pjesę „Nakties muzika“. Tokia Švedo muzikinės medžiagos traktuotė rodo jo muzikinę nuostatą buvus kitokią nei daugelio išeivijos kompozitorių, pavyzdžiui, Gaidelio. Kaip minėta anksčiau, šis pasisakė nemėgstąs naudoti liaudies dainų savo kūryboje, jo manymu, tautiškumas turėtų savaime persisunkti kūryboje. O Švedas į savo kūrybą įpynė „lietuvišką“ liaudies melodiją bemaž kaip svetimą medžiagą. Iš tokios muzikinės medžiagos traktuotės, viena vertus, galima teigti, kad kompozitorius gal ir nesiekė lietuviškumo įprasminimo, bet ir ne visai atsisakė tautos kultūroje slypinčio potencialo. Apie tai liudija ir jo Keturios pjesės fortepijonui, kuriose kompozitoriaus kūrybinė strategija išsikristalizavo kaip hibridizacija. Paradoksalu, tačiau prie šio vaisingo rezultato prisidėjo ir nelaiminga jo kartos menininkų, kaip ir žemininkų ar bežemių, ne visai galėjusių įsišaknyti nei Lietuvoje, nei Amerikoje, padėtis.

Kita vertus, Švedo muzika vis dėlto nebuvo visiška „betautė“. Tautinį atspalvį ankstyvojoje jo kūryboje įžvelgė ne tik jo kūrinių recenzentai, bet ir Nadia Boulanger. Garsioji prancūzė, išklausiusi jauno lietuvių kompozitoriaus opuso, suprato, kad jis – ne amerikietis (Palionytė 2012: 199–200). Gal ir nenuostabu, kad lietuviškumas buvo įžvelgiamas kūryboje, kurioje pasitelkta liaudies melodija ir lietuvių autorių tekstai. Kad ir kaip būtų, labiau atkreiptinas dėmesys į tai, kad naudojant lietuvišką muzikinę medžiagą kompozitoriaus konstruktyvizmas vis labiau išryškėjo nuo septinto dešimtmečio antros pusės. Vakarų Europos šiuolaikinės muzikos klasika tapusiomis kompozicinėmis priemonėmis lietuviška muzikinė medžiaga buvo transformuojama įvairiai. Lopšinės tema Keturiose pjesėse fortepijonui išskaidoma, perdirbama, o antroje „Pokalbis su mirusiais vaikais“ versijoje fragmentuojasi, susilieja su serijinės muzikos audiniu. Tokiu būdu išdailintoje jo kūryboje liko tik lietuviškos melodijos pėdsakai, bet nebetvyrojo liaudiškumas. Atsižvelgus į tokią Švedo kūrybos raidą, galima teigti, kad jo konstruktyvizmas pasiekė viršūnę brandžiuoju laikotarpiu ir tai liudija Švedo, kaip modernisto, išskirtinę poziciją Lietuvos muzikos kontekste.

Nuorodos

1 Pavyzdžiui, 1989 m. pianisto Andriaus Vasiliausko įrašytos Keturios pjesės fortepijonui (1968–1971), tais pačiais metais „Sugrįžimo“ festivalyje atlikti „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (1977) bei Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 1 (1961) ir 2012 m. muzikologės Danos Palionytės parengta knyga „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius“ (Vilnius: Diemedis).

2 *Menotyra*, t. 30, Nr. 2, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2023, p. 85–111.

3 2023 m. lapkričio 15–17 d. vykusioje 23-iojoje tarptautinėje konferencijoje „Muzikos komponavimo principai“. Pranešimo pavadinimas „Using folk songs element – Jonas Švedas' composition strategies“.

4 Pirma versija trims balsams ir dviem fortepijonams sukurta 1965 m, o antra mecosopranui ir dviem fortepijonams – 1977 m.

5 Palionytė savo knygoje šio kūrinio pavadinimą išvertė netiksliai – Keturios nepaprastos pjesės (Palionytė 2012: 40). Pavadinime vartojamas žodis *unsingular*, tikėtina, yra Švedo sukurtas naujadaras. Netikslumas įvyko tikriausiai dėl šio naujadaro. Anglų kalboje tokio žodžio nėra, o žodis *singular* turi dvi reikšmes: 1) nepaprastas, išskirtinis, ypatingas; 2) vientisas, neatskiriamas, nedalomas. Pažodžiui išvertus anglišką Švedo kūrinio pavadinimą, būtų Keturios neišskirtinės pjesės arba Keturios nevientisos pjesės. Straipsnio autorius, atsižvelgęs į tai, kad toks pažodinis kūrinio pavadinimo vertimas gali sukelti painiavos kūrinio interpretacijai, šiame straipsnyje kūrinio pavadinimą nurodo kaip Keturios pjesės fortepijonui, atsisakęs žodžio *unsingular* vertimo.

6 Po Antrojo pasaulinio karo daugiausia JAV susibūrusi lietuvių poetų emigrantų grupuotė. Pavadinimas sietinas su antologija „Žemė“, išleista 1951 m. Los Andžele.

7 Be Ostrausko, ankstyvuoju laikotarpiu iki 1960 m. Švedas pavieniui kurdavo ir kitų žemininkų poetų, tokių kaip Jonas Aistis, Alfonsas Nyka-Niliūnas ir kt., tekstais.

8 Šitaip žemininkai organiškai sujungė nepriklausomybės metų ir egzodo poeziją. Anot sociologo Vytauto Kavolio, „iš nepertraukiamo intymaus ryšio su žeme, žmogaus ir prigimties tarpininke, ir kyla anos žemininkų generacijos kūrybinės jėgos. Savos žemės praradimas jai reiškė kūrybinių šaltinių netekimą. Tikėdamasi tų šaltinių gaivumą bent iš tolumos vėl pajusti, ji vis kartkartėmis sugrįžta į „prarasto rojaus atsiminimus“ (Kavolis 1994: 64).

9 Sąlygiškai vadinama poetų karta, į literatūrą atėjusi po žemininkų, debiutavusi ir subrendusi jau išeivijoje. Ši daugiausia į JAV emigravusi egzodo literatūros karta neteko galimybės gerai pažinti savo krašto kultūros ir papročių ir bene sunkiausiai išgyveno emigraciją. Bežemius Kavolis vadino nužemintųjų generacija ir jų charakteristiką apibūdino taip: „karta, praradusi žemę, praradusi naivų bradūniškąjį tikėjimą prigimties harmonija ir stiprybe, karta, kuri meluotų, jei kalbėtų apie savo priklausomybę tam, kas žmogui duota. „Aš niekada nemylėjau žemės“, – sako Algimantas Mackus knygoje *Jo yra žemė*“ (Kavolis 1994: 65).

10 Palionytės knygoje bei LLMA Švedo fondo apyraše nurodyta sudėtis – trims balsams, chorui ir dviem fortepijonams, tačiau sprendžiant iš pirmos versijos partitūros bei 1966 m. laikraštyje „Dirva“ pasirodžiusio V. Jakubėno straipsnio apie neįvykusią Švedo kūrinio premjerą, tikslesnė sudėtis būtų be choro (Palionytė 2012: 224).

11 Iš arti ir toli J. A. Valstybėse, *Draugas*, 1978 03 01, p. 6.

12 Švedas su pirmąja žmona Vida Norkute tuomet jau turėjo du vaikus – Paulių ir Andreą.

13 1966 03 14 laikraštis „Dirva“, p. 5.

14 1966 02 21 laikraštis „Dirva“, p. 5.

15 Tikriausiai Jakubėnas supainiojo federacijos pavadinimą.

16 1966 03 14 laikraštis „Dirva“, p. 5.

17 Ibid.

18 Vis dėlto galima manyti, kad prie kūrinio premjeros atšaukimo prisidėjo kūrinio sudėtingumas. Švedo būsimoji žmona Aldona Stempužienė vėlesniais metais laiške rašė: „Deja, Čikagos solistai atsisakė išmokti ir gaidos gulėjo kol vėl mes susitikom.“ Kaip ji teigia, mecosoprano partijos atsisakė Roma Mastėnienė. (Stempužienės elektroninis laiškas Danai Palionytei 2010 02 03, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 47; Jakubėno straipsnis „Straipsnio „Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime“ reikalu“ 1966 03 14 laikraštyje „Dirva“, p. 5.)

19 2023 06 01 Lino Stempužio elektroninis laiškas straipsnio autoriui.

20 Stempužienė prisimena su Švedu pradėjusi bendrauti XX a. šešto dešimtmečio pabaigoje. Tuomet Švedo fortepijono pamokas lankė jos sūnus Linas Stempužis. Jų ryšys nenutrūko iki 1962 m., kai Lapinskas Stempužienei pasiūlė dainuoti koncerte Niujorke. Septintame dešimtmetyje vietoj Švedo lietuvių dainininkei nuolat akompanavo Lapinskas. Ryšiai su Švedu atsinaujino tik po to, kai Juozas ir Aldona Stempužiai išsiskyrė. Kyla klausimas, kodėl Stempužienė nesutiko atlikti Švedo kūrinio Mackaus minėjime, nors po šio renginio 1966 m. kovo 5 d. Tautinės sąjungos namuose vykusiame renginyje „Pokalbis modernios muzikos klausimais“, greta Gaidelio ir Lapinsko kūrinių, dainavo ir Švedo dainas. Viena vertus, galima manyti, kad dainininkė, Mackaus minėjimui įsipareigojusi atlikti tiek Lapinsko, tiek Jakubėno naujus kūrinius, nebegalėjo imti daugiau kūrinių. Kita vertus, vėlesniais metais ji kūrinį „Pokalbis su mirusiais vaikais“ vertino ne itin palankiai: „[k]ai klausau, mano bel canto visai netinka. Šiam kūriniui reikia dainuojančio aktoriaus, net režisieriaus. Dar viena problema, aš iki šiol nesuprantu Mackaus žodžių“ (2010 02 03 Stempužienės elektroninis laiškas Palionytei, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 47).

21 Švedas su Stempužiene susituokė apie 1975–1976 m. Poemos „Pokalbis su mirusiais vaikais“ antra versija skirta „Aldonai (mylimiausiajai)“ (Palionytė 2012: 34).

22 2009 01 13 K. Ostrausko elektroninis laiškas Palionytei, LLMA f. 757, ap. 1, b 24, l. 16.

23 Šis opusas, sudarytas iš Švedo Keturių pjesių fortepijonui muzikinių medžiagų, deja, netapo šio straipsnio tyrimo objektu dėl natų trūkumo.

24 Remtasi: Genovaitė Četkauskaitė (sud.). *Dzūkų melodijos*, Vilnius: Vaga, 1981; *Lietuvių tautosaka*, I t., Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1962, p. 240.

25 Čia turima omenyje Ostrauskų katė, vardu Schmicė, kurią Švedas vadino Šmicu ir dėl to su ja dažnai „nesutardavo“. Norėdamas prisigerinti, kompozitorius parašė jai lopšinę (Palionytė 2012: 185).

26 Palionytės knygoje šio laiško data nurodyta netiksliai kaip 1961 01 20 (Palionytė 2012: 172).

27 Palionytė 2012: 180–181.

28 Palionytė 2012: 28.

29 Švedo išplėstinių fortepijono technikų ženklai natose nekonvencionalūs ir kartais neaiškūs. Autoriui susisiekus su kūrinio „Pokalbis su mirusiais vaikais“ premjeros Lietuvoje atlikėjais Ričardu Biveiniu ir Andriumi Vasiliausku, pavyko išsiaiškinti kai kuriuos ženklus. Pavyzdžiui, natos kryželiais be garso aukščio – smūgiai į fortepijono klavišo dangtį (II dalis, t. 12); strėlės – trumpi *glissando* žemyn arba aukštyn (II dalis, t. 38); kryželiai su garso aukščiu – grojimas užspaudžiant fortepijono stygą (II dalis, t. 44); vingiuojanti linija – *glissando* a žemyn nagu (II dalis, t. 128); abipusė strėlė – klasteris (III dalis, t. 10). Vis dėlto, klausantis šio kūrinio premjeros Lietuvoje 1989 m. „Sugrįžimo“ festivalio metu įrašo, daugumoje vietų, kur yra minėti ženklai, girdėti klasteriai arba greiti *glissando*. Biveinis prisimena, kad „atliekant šį kūrinį su p. Aldona (autoriaus žmona), susidūrėme su tais pačiais klausimais. Dainininkė leido kai ką traktuoti laisvai“ (2023 03 16 Ričardo Biveinio elektroninis laiškas straipsnio autoriui).

30 Pavyzdžiui, tarp lietuvių išeivių kompozitorius Bruno Markaitis (1922–1998) sumanė sukurti trijų veiksmų operą „Kalanta“ (libretas Bernardo Brazdžionio, apie 1979 m.). Ši opera, deja, nebaigta.

31 1980 m. gruodžio 14 d. koncerto Jaunimo centre Čikagoje metu.

32 Pirmesnis šios dalies pavadinimo variantas – „Impulses“, LLMA f. 757, ap. 1, b. 5, l. 24.

33 LLMA f. 757, ap. 1, b. 19, l. 12.

34 1980 m. gruodžio 14 d. koncerto programoje šios dalies pavadinimas nurodytas kaip „Perpetuo pagal lietuvių liaudies dainą“, LLMA f. 757, ap. 1, b. 19, l. 12.

35 Akultūracija (lot. *a(d)* – prie, pas + *cultura* – apdirbimas, ugdymas, tobulinimas) – tai tam tikros kultūros elementų adaptacija. Tiesioginiai nuolatiniai skirtingų kultūrų ryšiai ir sąveika lemia vienos arba kelių kultūrų pokyčius. Akultūracija gali būti reakcinė (priešinamasi pokyčiams), kūrybinė (skatina naujų kultūros reiškinių atsiradimą), uždelstoji (pokyčiai pasireiškia vėliau) (Leončikas 2021, žiūrėta 2024 05 23).

[36] Galūnė laužtiniuose skliaustuose pridėta Švedo.

[37] Švedo poemoje žodžiai skliausteliuose yra praleisti.

[38] Mackaus eilėraščio originale „su agrastų, obuolių ar kriaušių pintine".

[39] Pavyzdžiui, 1975–1979 m. ir 1980 10 30 laiškai Ostrauskui (Palionytė 2012: 180–181, 187–188). Juose minimi Isang Yunas (1917–1995), Luciano Berio (1925–2003), Krzysztofas Pendereckis (1933–2020), Harrisonas Birtwisle'as (1934–2022) ir kt.

[40] Benjaminas Gorbulskis metais anksčiau 1959 m. sukūrė savo Koncertą klarnetui ir orkestrui epizodiškai taikydamas dvylikatonę techniką II dalyje, o pirmuoju lietuvių autoriaus kūriniu, visiškai pagrįstu dvylikatone technika, vis dėlto laikytinas Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui.

[41] 1953 01 18 kompozitoriaus laiškas smuikininkui Izidoriui Vasyliūnui (Palionytė 2008: 57–58).

Literatūra

Ambrazas Jonas, Eduardo Balsio muzikos tautinis savitumas, in: Narbutienė, Ona (sud.), *Eduardas Balsys*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 196–204.

Četkauskaitė Genovaitė (sud.), *Dzūkų melodijos*, Vilnius: Vaga, 1981.

Gruodytė Vita, Modernizmas ir tautinis identitetas: lietuviškojo serializmo ypatumai, in: Grigaliūnaitė, Eglė; Janatjeva, Veronika; Pakarklytė, Asta (sud.), in: *Lietuvos muzikos kontekstai I avangardo pamokos*, Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2011, p. 59–70.

Ishii Yusuke, Konstruktyvizmo ištakos ankstyvojoje Jono Švedo (1927–1981) kūryboje, in: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija, 2023, t. 30, Nr. 2, p. 85–111.

Jautokaitė Saulė (sud), *Lietuviai muzikai vakaruose*, Illinois: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1999.

Katkus Donatas, Ar įmanoma pabėgti nuo romantizmo? Muzikos atlikimas ir lietuvių atlikėjų muzikavimas, in: *Garsinės utopijos*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023, p. 227–256.

Kavolis Vytautas, Nužemintųjų generacija, in: *Žmogus istorijoje*, Vilnius: Vaga, 1994, p. 63–120.

Keturakis Saulius, *Avangardizmas XX amžiaus lietuvių poezijoje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.

Kryžauskienė Ramunė, Pokario metų lietuvių emigrantų veikla JAV, in: *Lietuvių išeivių fortepijoninė kultūra JAV*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, MTA, 2007, p. 78–79.

Leončikas Tadas, Akultūracija, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, https://www.vle.lt/straipsnis/akulturacija/, 2021 [žiūrėta 2024 05 23].

List George, Acculturation and music tradition, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Cambridge University Press, 1964, Vol. 16, p. 18–21.

Mackus Algimantas, Laisvės siekimas ir žemės trupiniai, in: *Metmenys*, 1965, Nr. 9, Chicago: AM & M, p. 6–19.

Lietuvių tautosaka, red. Kostas Korsakas, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1962, t. 1.

Ostrauskas Kostas, Jonas Švedas, in: *Lietuvių enciklopedija*, Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1963, t. 30, p. 123–124.

Paccione Paul, Chromatic Completion: Its Significance in Tonal and Atonal Contexts, in: *College Music Symposium*, 1988, Vol. 28, p. 85–93.

Palionytė Dana, *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*, Vilnius: Petro ofsetas, 2008.

Palionytė Dana, *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*, Vilnius: Diemedis, 2012.

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

Schneider David E., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006.

Stanevičiūtė Rūta, Šaltojo karo metų lietuvių muzikos modernėjimas: ankstyvosios trajektorijos ir jų recepcija, in: Grigaliūnaitė, Eglė; Janatjeva, Veronika; Pakarklytė, Asta (sud.), *Lietuvos muzikos kontekstai I avangardo pamokos*, Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2011, p. 9–12.

Šlušnytė Jurgita, *Lietuvių išeivijos kultūrinis palikimas: Dariaus Lapinsko vokalinis ciklas „Penkios kinų poemos"*: bakalauro darbas, Klaipėda: Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikos istorijos ir teorijos katedra, 2004.

Tomaszewski Mieczysław, Aprėpti tai, kas jau buvo..., in: *Krantai*, 1994, Nr. 1/3, p. 63–67.

Versekėnaitė Audra, Dies Irae sekvencijos adaptacija XX a. muzikoje, in: *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004, p. 29–33.

Zubrickas Boleslovas, *Lietuvių kompozitoriai: enciklopedinis žinynas*, Vilnius: Vaga, 2004.

Žalalienė Birutė, Jonas Švedas, in: *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijos leidybos institutas, 2007, t. 3, p. 475–476.

Spausdinti šaltiniai

Aldonos Stempužienės-Švedienės koncertas, in: *Dirva*, 1978 03 02, p. 5.

Chomskis Balis, Poeto drama Mackus – Ostrauskas – Lapinskas, in: *Draugas*, 1966 03 05, p. 7.

Elewell Herbert, Chamber Music Program Pleases Crowd, in; *Plain Dealer*, 1962 01 10.

Gal. L., Poetui skirtas vakaras, in: *Draugas*, 1966 03 01, p. 8.

Iš arti ir toli J. A. Valstybėse, in: *Draugas*, 1978 03 01, p. 6.

Izbickas Vytautas, A. Kuprevičiaus koncertas Bostone, in: *Dirva*, 1968 04 24, p. 6.

Jakubėnas Vladas, Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime, in: *Dirva*, 1966 02 21, p. 5.

Jakubėnas Vladas, Straipsnio „Naujieji kūriniai Algimanto Mackaus minėjime" reikalu, in: *Dirva*, 1966 03 14, p. 5.

J. K., Jonas Švedas, in: *Sėja*, 1957, liepa, p. 20.

K., Cleveland žinios, in: *Draugas*, 1978 04 07, p. 5.

Kultūrinė kronika, in: *Draugas*, 1978 08 26, p. 4.

Meškauskas Vytautas, Vieno minėjimo proga, in: *Dirva*, 1966 02 18, p. 4.

New York didžioji spauda apie Andrių Kuprevičių, in: *Dirva*, 1960 04 13, p. 8.

Susitikimas su kompozitoriumi J. Švedu, in: *Keleivis*, 1976 04 13, p. 6.

Žičkus P., Švedas. „Laisvės Varpas" radijo koncerte, in: *Draugas*, 1976 05 05, p. 4.

Archyviniai šaltiniai

LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas
LTC – Lituanistikos tyrimo centras
MLLM – Maironio lietuvių literatūros muziejus

D. Palionytės-Banevičienės sudarytos knygos „Jonas Švedas – egzodo kompozitorius“ rengimo dokumentai (prašymas Kultūros rėmimo fondui dėl knygos finansavimo, D. Palionytės-Banevičienės laiškų A. Stempužienei-Švedienei bei P. Jurkui juodraščiai, H. Bertels, P. Jurkaus, I. Nostytės, K. Ostrausko, A. Stempužienės-Švedienės, D. Švedienės-Šved laiškai D. Palionytei-Banevičienei ir kt.), 2008-10-14, 2012-04-23, LLMA f. 757, ap. 1, b 24.

Kuprevičius, Andrius, Rečitalių programos, 1959 01 27, 1960 09 24, 1962 04 08, 1966 01 30, 1966 03 26, 1969 10 7, LTC muzikologijos archyvas, biografinis skyrius: Andrius Kuprevičius – d. 2.

Lapinskas Darius, D. Lapinsko byloje esančio Jono Švedo „Pokalbis su mirusiais vaikais“ ankstesnė versijos kopijos, LTC muzikologijos archyvas, natų skyrius: Darius Lapinskas, d. 5, Nr. 1.

Ostrauskas Kostas, J. Švedo laiškai K. Ostrauskui, K. Ostrausko rinkinys, MLLM GEK 93956.

Stempužienė Aldona, Koncertų programos, 1961 10 21, 1963 10 26, 1980 12 14, LTC muzikologijos archyvas, biografinis skyrius: Aldona Stempužienė – d. 1.

Švedas Jonas, Fuga B minor (h-moll), Du muzikiniai škicai, Sonata brêve, „Four Unsingular Pieces“, fortepijonui autografas, autografo kopija, 1971, LLMA f. 757, ap. 1, b. 5.

Švedas Jonas, „Trys posmai iš K. Bradūno poemos „Maras“ (K. Bradūno ž.): „Mirties pjūties“ – paskutinis posmas“, „Pirmojo“ – priešpaskutinis posmas, „Mergaitės“ – paskutinis posmas, balsui ir fortepijonui, 2 egz., autografo kopija, 1951–1959, LLMA f. 757, ap. 1, b. 9.

Švedas Jonas, „Mater Dolorosa“ (J. Aisčio ž.), „Prisijaukinsiu sakalą“ (3 egz.), „Pasakų sakalas“ (2 variantai, 3 egz., abi H. Nagio ž.), balsui ir fortepijonui, autografo kopija, 1952–1980, LLMA f. 757, ap. 1, b. 10.

Švedas Jonas, „Anoalda“ (J. Švedo ž., 3 egz.), balsui ir vargonams, autografo kopija, 1975–1978, LLMA f. 757, ap. 1, b. 11.

Švedas Jonas, „Pokalbis su mirusiais vaikais“ (A. Mackaus ž.), poema balsui ir dviem fortepijonams, antra versija, autografo kopija su taisymais 1977, LLMA f. 757, ap. 1, b. 12.

Švedas Jonas, „Lopšinė ponui Šmicui“, kompozicijos studijų darbai, kūrinių fragmentai, eskizai, autografas, LLMA f. 757, ap. 1, b. 14.

Švedas Jonas, Koncertų, kuriuose skambėjo J. Švedo kūriniai bei savo kūrinių atlikime dalyvavo ir pats kompozitorius (fortepijonas), programos, 1949-05-22, 1988-10-23, LLMA f. 757, ap. 1, b. 19.

Švedas Jonas, Straipsniai, informacijos apie J. Švedą, išspausdinti periodinėje spaudoje „Lietuvių enciklopedijoje“ ir kt., spaudos iškarpos, jų kopijos, lietuvių, anglų k., 1957, 2009 02 24, LLMA f. 757, ap. 1, b. 20.

1976 04 25 Laisvės Varpo koncerto, kuriame dalyvavo Aldona Stempužienė-Švedienė ir Jonas Švedas, programa bei garso įrašas, Lino Stempužio asmeninis archyvas.

Summary

This article examines the characteristics of Jonas Švedas's (1927–1981) compositions created during his mature period, beginning in 1960, with a focus on two representative works: two versions of *Conversation with Dead Children* (*Pokalbis su mirusiais vaikais*, 1965/1977) and *Four Unsingular Pieces for Piano* (1968–1971). The aim is to uncover the distinctive features of Švedas's musical idiom and his compositional strategies. The first part of the article discusses the background of the initial version of *Conversation with Dead Children*, including its premiere and Švedas's relationship with contemporary composer Darius Lapinskis. Through the examination of Švedas's mature works, a recurring folksong-like melody, described by Švedas as "Lithuanian," emerges as an idée fixe. This melody, which Švedas referred to as "Lullaby for Mr. Schmitz," appears repeatedly in his letters and manuscripts, serving as a prominent symbol in his later compositions. In *Conversation with Dead Children*, this melody is paired with the words "the living and the dead," symbolizing the connection between life and death. While the piece is rooted in atonal harmonies and employs chromatic completion techniques similar to Švedas' earlier works, the diatonic middle section introduces the "Lullaby" melody, creating a moment of musical time heterogenization.

The integration of a somewhat heterogeneous melody aligns with musicologist Mieczysław Tomaszewski's concept of "Reminiscence music," a subset of his broader intertextual theory "Music in Music." This approach also evokes Béla Bartók's "Night Music" (Az éjszaka zenéje), the fourth piece from his piano cycle *Out of Doors* (Szabadban, 1926). In this piece, natural sounds from the real world intertwine with the sounds of the composer's imagination or memory, creating a surreal and otherworldly atmosphere. However, in Švedas's mature works, the direct influence of Bartók, prominent in his early compositions, gives way to the influence of American composer George Crumb (1929–2022), who channels Bartók's "Night Music". This is not unexpected, as Bartók's influence is evident in Crumb's works, which often feature titles with the word "night" and sections that are calm, stable, and often tonal, reflecting Bartók's "Night Music" concept. These sections frequently symbolize an unreal world, such as death, dreams, or the afterlife—similar to how Švedas uses the lullaby melody as a metaphor for death. Crumb's influence is also apparent in the texture of the piano part, where he fully exploits the instrument's characteristics and rich overtone structure.

The melody of "Lullaby" is also woven into *Four Unsingular Pieces for Piano*, creating a "Night Music" effect. After learning of the Kent State Shooting on May 4, 1970, Švedas composed these pieces as a tribute to the four victims. Notably, this is the only politically engaged work by

a Lithuanian diaspora composer focused on an event in the USA rather than Lithuania. Additionally, *Four Unsingular Pieces for Piano* is structured as a Baroque keyboard suite. Ethnomusicologist George List described this type of cultural fusion as "hybridization," an example of acculturation yielding fruitful results. A piece like *Four Unsingular Pieces for Piano* could only have been composed by someone living abroad or in the diaspora. This work can be seen as a mature expression of Švedas's constructivism.

In the second version of *Conversation with Dead Children*, the influence of George Crumb is evident not only through the "Lullaby" melody but also through the use of special piano techniques. This demonstrates that Švedas was attuned to the musical trends of his time. In this work, Švedas intricately weaves the "Lullaby" melody into an atonal texture. While the first version relied on chromatic completion techniques as the foundation for its atonal elements, the second version reveals a more pronounced use of the twelve-tone row, which would become central to Švedas's compositions in the 1970s. However, Švedas's approach to the twelve-tone technique is not predetermined but emerges from an intuitive exploration of atonality grounded in chromatic completion techniques. This compositional method reflects his constructivist tendencies. The article also traces the evolution of *Conversation with Dead Children* from its first version to the second, highlighting how the twelve-tone technique is more fully developed in the latter, particularly in the second and third movements. Here, the twelve-tone elements dominate, and the lullaby melody is fragmented, no longer presented in its entirety.

The article analyzes Švedas's works to explore how he integrated two distinct idioms—diatonicism and the twelve-tone technique. This issue was significant not only for Švedas but also for other Lithuanian composers experimenting with the twelve-tone technique. By comparing Švedas's compositional approach with that of Eduardas Balsys (1919–1984) and Julius Gaidelis (1909–1983), the article reveals both the uniqueness of Švedas's method in merging diatonicism and the twelve-tone technique, as well as the similarities with Balsys and Gaidelis. However, unlike these composers, who sought to create national music with a strong sense of Lithuanianness at its core, Švedas approached folk song elements more objectively. As a result, his works lack an overt folkloric character, though they are not entirely detached from national identity. The analysis presented in the article highlights Švedas's distinct approach to Lithuanian folk songs and his compositional strategies, which reflect his constructivist tendencies and his unique position as a modernist within the context of Lithuanian music.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 02 23

Matas SAMULIONIS

Improvizacijos formos idėja ir galimi formavimo principai

The Idea of Form and Possible Principles of Structurization in Improvisation

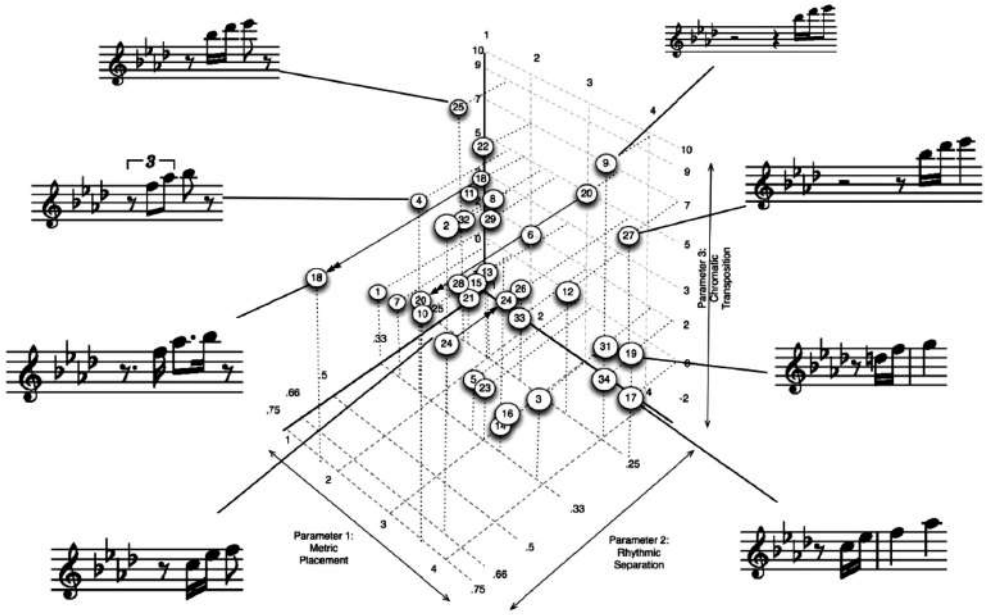
Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
matas.samulionis@gmail.com

Anotacija
Straipsnyje analizuojamos šiuolaikinės improvizacinės muzikos formavimo galimybės, neapibrėžiant improvizacijos išankstiniais stilistiniais rėmais, nenurodant instrumentų tipo ar skaičiaus, neapsiribojant konkrečiais garso aukščiais ir pan. Pristatomos formavimo ir struktūravimo idėjos siūlomos pritaikyti kaip įrankis kuriant improvizacija paremtą atlikimą, sąmoningai improvizuojant atlikimo metu ir analizuojant jau atliktą improvizaciją. Kaip vienas iš formavimo būdų pristatomas Miltono Mermikideso muzikinės erdvės (angl. *M-Space*) konceptas, jis yra adaptuojamas. Muzikinį judėjimą šioje erdvėje siūloma formuoti pasitelkiant geštaltpsichologijos pamatinius konceptus. Straipsnyje aptariami ir muzikinių parametrų tipai, sąveika muzikinės erdvės kontekste, pateikiamos galimos formavimo strategijos. Parodant, kaip muzikinė erdvė realizuojama laike, remiamasi žmogaus atminties tipų ir veikimo principais. Šis straipsnis yra dalis doktorantūros tyrimo, kuriame pagrindinė problema, pastebima ir kituose su šiuolaikine improvizacine muzika susijusiuose darbuose, yra pusiausvyros tarp laisvės ir kontrolės paieškos. Todėl pristačius konceptualizuojantį įrankį, vėliau, remiantis Christopherio Smallo termino „muzikavimas“ (angl. *musicking*) idėjomis, kurios improvizacinės formos kontekste papildomos ir Danielio Leecho-Wilkinsono pristatomu „muzikiniu pavidalu“ (angl. *musical shape*), aptariamos ir abstraktesnės improvizacinės muzikos formavimo galimybės.
Reikšminiai žodžiai: improvizacija, muzikinė forma, laisvė ir kontrolė, muzikinė erdvė, geštaltpsichologija.

Abstract
This article analyses the possibilities of shaping contemporary improvisational music without predetermining stylistic frameworks, specifying the type or number of instruments, limiting pitch choices, or imposing similar constraints. The proposed ideas for structuring and shaping are suggested as tools for creating performance-based improvisation, consciously forming the improvisation during performance, and analyzing improvisations that have already occurred. One of the methods introduced is Milton Mermikides's concept of M-Space (musical space), which is adapted within the article. The musical movement within M-Space is proposed to be shaped using fundamental concepts of Gestalt psychology. The article also discusses types of musical parameters, their interaction within the context of M-Space, and possible strategies for shaping them. The movement aspect of M-Space is based on principles of human memory types and functioning. This article forms part of a doctoral research project, where the central question—also observed in other works related to contemporary improvised music—is the search for a balance between freedom and control. After presenting the conceptual tool, the article further explores more abstract possibilities for shaping improvisational music, drawing on Christopher Small's concept of "musicking" and its contextual adaptation in improvisation, complemented by Daniel Leech-Wilkinson's notion of "musical shape."
Keywords: Improvisation, Musical form, Freedom and control, M-Space, Gestalt.

Muzikinės erdvės konceptas per geštaltpsichologijos prizmę

„Improvizacija visada keičiasi ir prisitaiko, todėl išvengia analizės ir preciziško aprašymo“ (Bailey 1980: ix). Muzikinės improvizacijos menas, nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti neapibrėžiamas, analizės ir tobulėjimo labui gali būti logiškai pagrįstas, siekiant ne konceptualizuoti improvizaciją kaip žanrą, o tirti kiekvieną konkretų atvejį atskirai, ieškoti panašumų ir skirtumų, įvardijant nuolatinius ir kintamus pasirodymo dėmenis, analizuoti kompleksiškus skirtingų muzikinių parametrų tarpusavio ryšius. Kalbant apie improvizacinės muzikos analizę, „teisingo atsakymo“ ar vienakryptės improvizacijos analizės teorijos nėra, todėl jos paieškos negali būti vaisingos. Improvizacijos analizė, jos tipas ir gaunami rezultatai gali skirtis, nesumažinant vienos ar kitos analizės tipo ar rezultato vertės. Lygiai kaip ir improvizatoriaus atliekamos interpretacijos suvokimas gali skirtis nuo klausytojo patiriamų ir savaip interpretuojamų įvykių per performansą (Mermikides, Feygelson 2017: 175). Vien tik remiantis šiuo principu, nėra sunku suprasti, jog *formos* ir *struktūros* paieškos šiame kontekste turi remtis kompleksiniu, daugialypiu mąstymo principu. Apie vieną iš improvizacinės muzikos formos suvokimo būdų kalba Miltonas Mermikidesas ir Eugene'as Feygelsonas straipsnyje „The shape of musical improvisation“ (Mermikides, Feygelson 2017). Norint suvokti formos kompleksiškumą improvizacijoje, naudinga remtis muzikinės erdvės



1 pav. Johno Coltrane'o kūrinio „The Love Supreme" 1-osios dalies „Acknowledgement" frazių analizė, remiantis trijų dimensijų (perstatymas takte, ritminis atskyrimas, chromatinė transpozicija) muzikinės erdvės principu (Mermikides 2010: 26)

konceptu. Taip mąstant, „muzikinis objektas yra matomas kaip tam tikras taškas daugiamatėje muzikinėje erdvėje ir suima į save modifikuojamų savybių masyvą" (Mermikides, Feygelson 2017: 171).

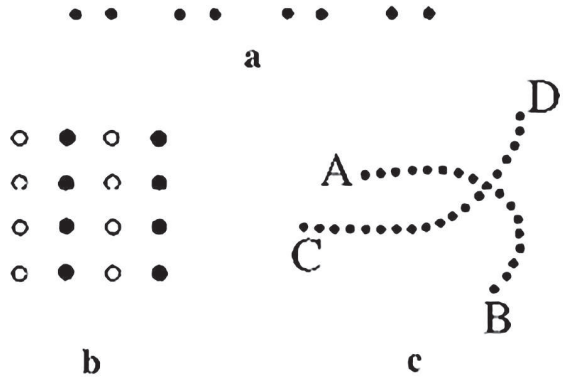
1 pav. pateiktas muzikinės erdvės kubas puikiai atspindi Johno Coltrane'o improvizacijos formavimą, remiantis vienos frazės manipuliacija trimis skirtingomis kryptimis. Taip išgaunamos naujos frazės, kurios tampa prieš tai skambėjusios frazės tęsiniu, sukuriamas improvizacijos vystymo efektas ir iš esmės realiu laiku valdoma muzikinė forma smulkiuoju ir stambiuoju masteliu. Paprasčiausiai šį konceptą galima suprasti ir realizuoti, kai improvizacijos pradžioje pasirenkamas vienas taškas, pabaigoje – kitas, o „kelias" tarp šių dviejų taškų turi būti kuo nuoseklesnis. Vis dėlto improvizacinės muzikos kontekste akivaizdžiausias būdas tikrai nėra priimtiniausias.

Muzikinis „judėjimas" pateiktoje muzikinėje erdvėje gali būti labai įvairus, daugiakryptis ir nevienaprasmiškas. Siekiant išvengti chaoso, galima pritaikyti geštaltpsichologijos (M. Wertheimer, K. Koffka, W. Kohler) teorijos principus. Pastebėtina, jog pats žodis *gestalt* išvertus iš vokiečių kalbos reiškia „forma", tarsi savaime tinkantis metodas analizuoti gana kompleksišką trimatę muzikinę erdvę. Apibendrinant geštaltpsichologiją puikiai tinka vieno iš jos pradininkų Kurto Koffkos citata: „Visuma yra daugiau nei jos dalių suma. Teisingiau būtų sakyti, kad visuma yra kažkas kita nei jos dalių suma, nes sumavimas yra beprasmė procedūra, o visumos ir dalių santykis prasmingas" (Koffka 1936: 176). Kitaip tariant, penkios vienos natos repeticijos yra ne tik penkios atskiros vienodos natos, bet ir tam tikras naujas darinys, tampantis fraze, kuri apima naujas reikšmes ir naujus parametrus. „Aš groju atpažįstamą šešių tonų melodiją ir pakeičiu visus šešis tonus naujais, o jūs, nepaisant šio pasikeitimo, atpažįstate melodiją", – teigia Willisas Ellisas (Ellis 1938: 4). Šias natas grupuodami sukuriame (arba atrandame) naują elementą (šiuo atveju frazę), kuris būtent ir leidžia atpažinti ir susieti dvi iš pirmo žvilgsnio skirtingas formas į vieną paprastą tvarką – geštaltą:

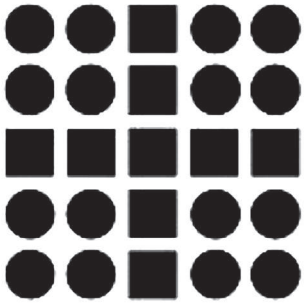
> Taikyti priežasties ir pasekmės kategoriją tolygu išsiaiškinti, kurios gamtos dalys yra šio santykio dalis. Panašiai taikomas *Gestalt* principas, siekiant išsiaiškinti, kurios gamtos dalys kaip dalys priklauso funkcinėms visumoms, išsiaiškinti jų padėtį šiose visumose, jų santykinio savarankiškumo laipsnį ir didesnių visumų skaidymą į dalines visumas. (Koffka 1936: 22)

Pagrindiniai arba dažniausiai minimi geštaltpsichologijos grupavimo dėsniai yra artimumas (angl. *proximity*), panašumas (angl. *similarity*), nenutrūkstamumas (angl. *continuity*), bendras likimas (angl. *common fate*), uždarymas (angl. *closure*), figūra / fonas (angl. *figure / ground*) (Koffka 1936; Ellis 1938; Deutsch 1999; Higgins 2006; Shelvock 2016).

Artimumo principas (2a pav.) nurodo, jog žmogus grupuoja objektus pagal jų reliatyvų atstumą. Kitais žodžiais, elementai, kurie yra arčiau vienas kito, suvokiami kaip bendros grupės (naujo elemento) dalis. Panašumo principas (2b pav.; 3 pav.) rodo, kad panašūs objektai yra natūraliai grupuojami į atskiras grupes. Juodi apskritimai atskiriami



2 pav. Artimumo (a), panašumo (b) ir nenutrūkstamumo (c) principų iliustracijos (Deutsch 1999: 300)

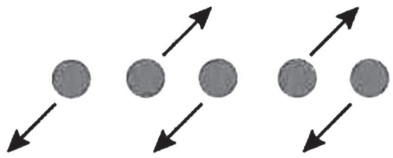


3 pav. Panašumo principo iliustracija (Shelvock 2016: 5)

4 pav. Nenutrūkstamumo principo reprezentacija (Shelvock 2016: 8)

nuo baltų ir atvirkščiai, o kvadratų ir apskritimų išdėstymas pasąmonėje sukuria kryžiaus figūrą apskritimų fone (3 pav.).

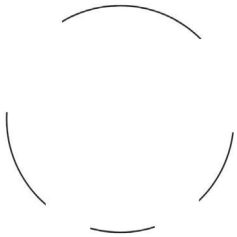
Pagal nenutrūkstamumo principą žmogaus akis natūraliai seka liniją, raštą, kelią, formų grupes (2c pav.; 4 pav.). Žiūrėdami į iliustracijoje (2c pav.) pavaizduotas dvi tieses, greičiausiai jas suvokiame kaip taškų A ir B bei C ir D junginius, o ne A ir D bei C ir B junginius. Šį konceptą galime aiškinti ir žvelgdami į tęstinumo principo reprezentaciją (4 pav.). Net ir naudojant panašumo principą sąmoningai spalvomis atskyrus dvi tieses jų susikirtimo taške, mūsų akis iliustraciją priima kaip dvi sukryžiuotas tieses, kurių susikirtimo taškas tarsi pakeičia konkrečios tiesės spalvą, o ne kryptį.



5 pav. Bendro likimo principo vizualinė reprezentacija (Shelvock 2016: 6)

Bendro likimo principas reprezentuoja žmogaus percepciją, kai vienodai judantys objektai yra grupuojami kartu (5 pav.). Šį principą panašiai galima aiškinti ir žvelgiant į figūrą c (2 pav.) iš taškų A ir C perspektyvos – nuosekliai judant tiesėmis iš kairės į dešinę, atrodo natūralu, kad jos „susikirs“, todėl projekcija galvoje piešiama kaip dvi susikertančios linijos.

Uždarymo principą (6 pav.) geriausiai atspindi Koffkos citata: „Jei linija (ar linijų grupė – *aut. past.*) sudaro uždarą arba beveik uždarą figūrą, mes matome ne liniją homogeniškame fone, o paviršių turinčią figūrą, kurią riboja linija“ (Koffka 1936: 150). Kitais žodžiais, mūsų protas natūraliai supaprastina ar sugrupuoja keletą elementų ir pateikia bendrą sąmonėje sukuriamą projekciją. Žiūrint į iliustraciją (6 pav.) gana lengva matyti apskritimą (paviršių arba išorę / vidų turintį objektą), tačiau gerokai sunkiau įžvelgti keturias panašias, bet niekaip nesusijusias linijas.



6 pav. Uždarymo principo reprezentacija

Nors ir tiesiogiai nepadės „naviguoti“ muzikinėje erdvėje, tačiau figūros / fono principas yra tiesiogiai susijęs su muzikos fenomenu. Pagal tą principą, žmogaus protas natūraliai atskiria pirmame plane esančius elementus (figūra) nuo antrame plane esančių elementų (fonas). Gausų homofoninės muzikos pavyzdžių masyvą galime rasti tiek įvairiose šiuolaikinės muzikos formose[1], tiek ir skirtinguose žmonijos kultūros istorijos etapuose. Suvokiant šį principą, galima pasitelkus meninį produktą pabandyti „pažaisti“ su žmogaus sąmone. Vienas iš paprasčiausių vizualiai reprezentuojamų tokio „žaidimo“ pavyzdžių yra vadinamoji *Rubino*[2] *vaza* (7 pav.). Žmogaus suvokimas priima ir dviejų veidų, ir

7 pav. Principo figūra / fonas iliustracija (Shelvock, 2016: 10)

vazos reprezentaciją, tačiau figūros ir fono priskyrimas jiems nuolatos svyruoja. Taip įvyksta, nes riba, kuri įprastai skiria figūrą nuo fono, nėra nei vienos, nei kitos reprezentacijos dalis arba vienodai apibrėžia ir vieną, ir kitą reprezentaciją. Remiantis atliktais fMRV (funkcinis magnetinio rezonanso vaizdavimas) pastebėta, jog smilkininės skilties į veidą orientuotoje srityje matyti didesnis aktyvumas tada, kai žmonės mato dviejų veidų reprezentaciją (Schacter, Gilbert, Wegner 2011: 150), o tai iš esmės reiškia, kad skirtinga to paties reiškinio reprezentacija išties sukuria skirtingus potyrius. Šis aspektas labai aktualus tokiam daugialypiam fenomenui kaip muzika, kur skirtingi sluoksniai, turintys skirtingus tarpusavio ryšius, gali realiu laiku keisti savo poziciją figūros / fono principo atžvilgiu.

Nors ir kiti anksčiau minėti principai su muzikos fenomenu iš pirmo žvilgsnio nėra susiję, kai įsivaizduojame muzikinių galimybių amplitudę kaip muzikinę erdvę, visus čia išvardytus principus galima suvokti gana tiesiogiai. Štai, pavyzdžiui, norint perkelti muzikinį objektą iš fono į pirmąjį planą, net jei pats objektas nėra skirtas pirmojo plano vaidmeniui, užtenka šį objektą muzikinėje erdvėje perkelti „toliau" (artimumo principas) nuo kitų fono vaidmenį atliekančių muzikinių objektų ir žmogaus sąmonė natūraliai minimą muzikinį objektą išskirs ir sureikšmins. Grįžtant prie muzikinės improvizacijos formavimo galimybių, turbūt akivaizdu, kad, suvokiant pagrindinius geštaltpsichologijos principus ir turint vaizdinę muzikinės erdvės reprezentaciją, galima labai įvairiai ir kartu logiškai varijuoti muzikiniais parametrais ir generuoti naujus muzikinius objektus realiu laiku, t. y. improvizuoti: vystyti melodinę liniją remiantis panašumo ir nenutrūkstamumo principais, plėtoti keletą melodinių linijų vienu metu ir varijuoti jų santykiniu artimumo principu, nustebinti klausytoją staiga drastiškai „peršokant" iš vienos muzikinės erdvės vietos į kitą, priversti klausytoją tikėtis tam tikro muzikinio įvykio, pritaikant bendro likimo principą, ir t. t.

Anksčiau pateiktas Coltrane'o atliekamos improvizacijos muzikinės erdvės kubas (1 pav.), nors ir gana aiškiai reprezentuoja improvizacijos metu esamų galimybių pasirinkimo spektrą ir taikomą logiką, tačiau teigti, jog muzika, ypač improvizacija, gali būti sudedama į trijų parametrų formą, būtų tiesiog naivu. Kita vertus, lygiai taip pat naivu tikėtis, jog atlikėjas gali realiu laiku suvokti ir sąmoningai kontroliuoti visus įmanomus meninius įrankius. Jei įsivaizduosime muziką ar improvizaciją kaip trimatę muzikinę erdvę, realiu laiku fiksuoti kiekvieno parametro pasikeitimus gana sunku, tačiau akivaizdu, kad muzikinė improvizacija yra gerokai sudėtingesnė forma nei mums įprastas trijų dimensijų pasaulis. Šiuo aspektu turėtų būti tiesiog neįmanoma suvokti ar apskritai analizuoti dešimtyse, galbūt net ir šimtuose skirtingų dimensijų išsidėsčiusią muzikinę erdvę. Ir vis dėlto žmonės dar klausosi muzikos ir randa joje formų, prasmių ir logikos. Kitaip tariant, sąmonėje perteikiama supaprastinta šios daugiamatės formos reprezentacija, vadinama koncerto patirtimi. Šis efektas įvyksta dėl vadinamojo *Prägnanz* dėsnio, kitaip dar apibūdinamo kaip „gero nenutrūkstamumo" arba „gero geštalto" dėsnis. „Psichologinė organizacija visuomet bus tokia „gera", kokią ją leidžia susidariusios sąlygos. Šiame apibrėžime sąvoka „geras" nėra apibrėžta. Ji apima tokias savybes kaip taisyklingumas, simetrija, paprastumas" (Koffka 1938: 110). Kalbant paprasčiau, žmogaus sąmonė, susidurianti su milžiniško skirtingos vienu metu įplaukiančios informacijos kiekiu[3], stengiasi rasti paprasčiausią ir aiškiausią reprezentaciją, remdamasi skirtingais grupavimo principais, kur pagrindinis koncerto potyris – geštaltas – gali būti suvokiamas kaip kitų subgeštaltų darinys. Siekdamas sustiprinti šį argumentą, pacituosiu vieną iš neurologinio tyrimo apie neokortekso[4] daugiamodalumą išvadų:

> Tradiciškai manoma, kad tokios skirtingos informacijos integravimas kortikaliniu lygmeniu buvo specializuotų, aukštesnio lygio asociacijų sritys neokortekse. Visiškai priešingai, čia apžvelgti neurobiologiniai duomenys rodo, kad didžioji, jei ne visa, neokortekso dalis yra daugiajutiminė. Tai neišvengiamai verčia mus iš naujo apsvarstyti vienmodalių smegenų tyrimų pagrįstumą ir siūlo kitokią perspektyvą, svarstant kitus smegenų aspektus – nuo pažinimo raidos iki socialinio pažinimo. Pavyzdžiui, tikėtina, kad po vieną sensorinį modalumą nesivysto nei pažinimas, nei smegenys, taip pat mes neatvaizduojame individų vienu metu vienu modalumu. Pasaulis yra jutiminių įvesčių užtvanka, mūsų suvokimas yra bendra to reprezentacija, o neokorteksas organizuotas taip, kad pagrindiniai procesai įvyktų kuo efektyviau. (Ghazanfar, Schroeder 2006: 284)

Nesunku šią mintį perkelti ir į improvizacinės muzikos fenomeną. Šiuo atveju improvizacijos forma iš esmės yra supaprastinta daugiamatės muzikinių parametrų visumos reprezentacija. Be abejonės, šioje daugiamatėje visumoje

egzistuoja ir papildomos nemuzikinės dimensijos: kiekvieno konkretaus asmens empirinė patirtis, pasirodymo vieta, laikas, formatas ir su tuo susijusios asociacijos ir pan. Kalbant apie improvizacijos formos niuansus yra būtina reflektuoti ir analizuoti kuo platesnę skirtingų dimensijų amplitudę, tačiau kontroliuoti realiu laiku įmanoma tik keletą. Nepaisant to, suvokiant meninio produkto reprezentaciją klausytojo sąmonėje kaip tam tikrą daugiamačio objekto geštaltą ir sąmoningai kontroliuojant tam tikrus muzikinius parametrus kaip subgeštaltus, galima logiškai formuoti improvizaciją ir reflektuojant tobulinti šį įgūdį. Muzikinės erdvės kaip jau atliktos improvizacijos analizės įrankio pritaikymas neapriboja ir iš anksto neapibrėžia improvizacinio pasirodymo tipo, skambesio, naudojamų meninių ir techninių įrankių ir pan. Taip pat muzikinės erdvės konceptas kaip improvizacinės muzikos analizės ar atlikti skirta medžiaga (pvz., grafinė notacija) gali būti geras teorinis įrankis, išlaikantis laisvės ir kontrolės pusiausvyrą. Siekiant įtvirtinti muzikinės erdvės konceptą kaip improvizacinės muzikos formavimo įrankį, svarbu aptarti, kokie muzikiniai parametrai galėtų būti išskirti, kaip jais varijuoti ir galiausiai formuoti improvizacija paremtą muzikinį pasirodymą.

Parametrai ir strategijos

Kaip jau buvo sakyta, improvizaciją kaip muzikinį objektą galima analizuoti per skirtingų muzikinių parametrų visumą, vadinamą muzikine erdve, o šioje erdvėje galima naviguoti taikant geštaltpsichologijos principus. Vis dėlto įvardyti konkrečiai, kokie veiksmai muzikinėje kalboje atitiktų terminą „arti / toli“, ką reikštų tęstinumas, kokie parametrai gali būti alteruojami ir kaip, gana sudėtinga. Iš pirmo žvilgsnio logiškai atrodantys pasirinkimai ne visada gali tiksliai atspindėti muzikinės erdvės koncepciją. Nors oktavos intervalas platesnis nei mažosios sekundos, tačiau kalbant apie muzikinio objekto moduliaciją muzikinėje erdvėje garso aukščio dimensijoje chromatinė transpozicija būtų gerokai radikalesnis pokytis nei oktavos transpozicija. Kalbant ritminės dimensijos aspektu, keturių ketvirtinių takte vykstantis frazės poslinkis aštuntinės natos vertės dydžiu būtų radikalesnis pokytis muzikinėje erdvėje nei pusinės natos[5] poslinkis (Mermikides, Feygelson 2017: 182–184). Tai suponuoja tam tikrą muzikinės erdvės principo nelogiškumą, kai fiziškai toliau[6] esantys muzikiniai parametrai muzikinėje erdvėje atsispindi kaip artimesni muzikiniai objektai. Taip atsitinka, nes, analizuodami fizinius muzikinių objektų parametrus, neanalizuojame šių parametrų prasmės žmogui, o muzikinės erdvės konceptas būtent ir atspindi artumo / tolumo principą per prasmės aspektą: pavyzdžiui, du oktavos intervalu nutolę garsai žmogaus percepcijoje suvokiami kaip tokie patys arba panašūs (Snyder 2000: 130; Randel 2003: 776), o mažoji sekunda suvokiama kaip disonansinis intervalas. Kalbant apie keturių ketvirtinių metrą, frazės ritminis perkėlimas pusinės natos atstumu reikštų, jog frazė, prasidedanti su pirmu iktu, po moduliacijos prasidės su trečiuoju iktu, o tai reikš gerokai silpnesnį ritminį pokytį nei tos pačios frazės ritminis perstatymas aštuntinės ar šešioliktinės natos atstumu.

Vis dėlto muzikinio artumo principas gali varijuoti priklausomai nuo esamo konteksto. Šis muzikinio artumo principo reliatyvumas, nors ir matematiškai sudėtingas, nesunkiai intuityviai suvokiamas (Mermikides, Feygelson 2017: 187). Taip pat skirtingos muzikinės dimensijos gali turėti skirtingus muzikinio artumo koncepto jautrumo lygius. Pavyzdžiui, atsižvelgiant į kontekstą, bet koks ritminis pasikeitimas gali būti suvoktas ne taip drastiškai kaip, pavyzdžiui, tembro moduliacija.

Anot Danielio J. Levitino, bet koks muzikinis pasirodymas susideda iš aštuonių skirtingų parametrų: garso aukščio, ritmo, tempo, kontūro (melodinė linija), tembro, garsumo, erdvinės lokalizacijos ir reverberacijos, o kiekvienas iš šių parametrų gali būti moduliuojamas nekeičiant visų kitų (Levitin 2002: 299). Siekdamas trimate muzikinės erdvės reprezentacija atvaizduoti Levitino idėją apibendrinti „bet kokį muzikinį pasirodymą“, sutraukiu šiuos muzikinius parametrus į tris grupes:

a) garso aukščio dimensija. Turint omenyje, jog garso aukščio prasme moduliuojamas parametras vertinamas ne absoliutaus skaičiaus, o žmogaus percepcijos prasme, į šią dimensiją patenka konkretaus garso vibracinis dažnis, santykiai tarp skirtingų garsų akordo, *arpeggio* ar melodijos kontekste, tonacinis centras, jo pakitimai ir atonalumo aspektas, derinimo sistemos ir mikrotoninių mastelių kaitos aspektai. Levitino minėtas kontūro parametras šiuo atveju būtų bendras garso aukščio bei ritminių proporcijų produktas;
b) ritminių proporcijų dimensija. Šis parametras apima tokias sąvokas kaip tempas, muzikinis metras, jo (ne) egzistavimas bei pokyčiai, ritminio pulso stabilumas ir destabilizacija, ritminės proporcijos tiek frazės viduje, tiek ir proporciniai atstumai tarp atskirų frazių, motyvų, objektų. Priklausomai nuo konteksto, šių parametrų artumo aspekto jautrumas yra reliatyvus. Pavyzdžiui, laisvosios improvizacijos, kur vienodo ritminio pulso, sakykim, nėra, kontekste ritminė destabilizacija būtų gerokai silpnesnė moduliacija nei ta pati ritminė destabilizacija stabiliu ritminiu pulsu paremtame muzikiniame kontekste;
c) tembro dimensija. Tai turbūt mažiausiai ištirta ir sunkiausiai apibrėžiama dimensija. Vis dėlto tembro kaip koncepto egzistavimas ir valdymas yra vienas iš svarbiausių šiuolaikinės muzikos įrankių, nes ši dimensija yra ne tik įrankis identifikuoti akustinį muzikos instrumentą ir juo atliekamą techniką, bet ir visavertis muzikinės raiškos elementas, kai kitos dvi dimensijos

(garso aukščio ir ritminių proporcijų) lieka statiškos. Skirtingi šaltiniai mini vis skirtingus tembro dimensijai priklausančius parametrus, o jų skaičius ir išsamumas iš esmės sukuria dar vieną daugiamatę muzikinę erdvę, kuriai reikėtų atskiro tyrimo. Galima išskirti tam tikrus dažniau minimus tembro dimensijos parametrus, tokius kaip ryškumas (angl. *brightness*), atspindintis dinaminę pusiausvyrą visoje girdimų dažnių skalėje, kitaip dar vadinamoje spektro centroide[7]; spektrinė kaita (angl. *spectral flux*), atspindinti spektro (ne)pastovumą arba santykius tarp skirtingų tembro sukeliamų harmonikų; garsinė ir spektrinė gaubtinė kartu su garsiniais ir spektriniais atakos niuansais; harmoniškumas (angl. *harmonicity*), apibūdinantis paties tono buvimą tembre ir atskiriantis harmoninį spektrą nuo inharmoninio spektro (Dubnov 1996; Ambrazevičius 2012). Kai kurie iš šių parametrų iki modernių laikų niekaip negalėjo būti išmatuoti. Net ir dabar, kai tembro ryškumą galime išmatuoti spektrograma, o gaubtinės parametrus matuojame milisekundėmis, toks tembristinis parametras kaip spektrinė kaita yra gana sunkiai išmatuojamas, o ir vieno aiškaus šio parametro fiksavimo metodo nėra (Dubnov 1996: 8). Prie šios dimensijos taip pat galėtume priskirti garso lokalizacijos aspektą[8] ir erdvės parametrus (pvz., reverberaciją, aidesį).

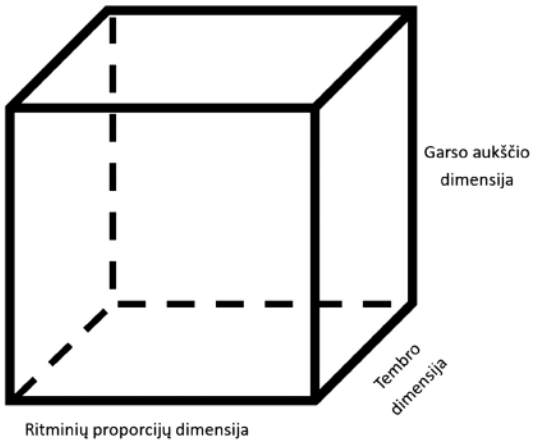
Muzikinių parametrų tipus sąmoningai skirstau į tris dalis, kad bet kuris improvizacinis muzikinis vyksmas, nepaisant jo konteksto, galėtų būti apibendrintas kaip trimatė muzikinių parametrų muzikinė erdvė (8 pav.). Svarbu dar kartą pabrėžti, kad praktiškai improvizacinis vyksmas yra daugiamatis ir kiekviena iš trijų pavaizduotų dimensijų apima kitas smulkesnes daugiamates figūras. Kiekvienos iš šių dimensijų parametrų artimumo aspektas muzikinėje erdvėje priklausytų nuo konkretaus muzikinio pasirodymo konteksto platesniąja prasme. Siekiant išsiaiškinti kiekvienos dimensijos aspektus galima konkrečią dimensiją analizuoti kaip atskirą muzikinę erdvę, pavyzdžiui, tembro dimensiją interpretuoti kaip trijų dimensijų muzikinę erdvę, sudarytą iš trijų smulkesnių dimensijų: tembro ryškumo (aukštesniųjų ir žemesniųjų dažnių grupių pusiausvyra), tembro harmoniškumo ir reverberacijos kiekio.

Toliau pavaizduota muzikinė erdvė yra tik apibendrinantis pavyzdys (8 pav.), iš esmės neatspindintis viso improvizacinio vyksmo kompleksiškumo, tačiau jis galėtų būti panaudotas kaip jau įvykusios improvizacijos pasirodymo įrašo analizės įrankis, kaip mąstymo principas improvizacijos atlikimo metu ir kaip grafinės notacijos kūrimo įrankis, skirtas improvizacija paremtam pasirodymui su iš anksto stilistiškai neapribojančiais struktūriniais elementais, padedančiais formuoti būsimą improvizaciją.

Formuojant trimatę muzikinių galimybių muzikinę erdvę reikia aptarti ir galimas parametrų moduliavimo strategijas arba formavimo galimybes. Mermikidesas ir Feygelsonas kaip vieną iš mąstymo principų siūlo vartoti dėmenis *iso-* (fiksuotas) ir *dis-* (varijuojamas), kai remiamasi skirtingų muzikinių dimensijų variacija arba limitacija (Mermikides, Feygelson 2017: 179).

Pavyzdžiai galėtų būti tokie terminai kaip izotembras, izodermė, dispulsacija ir t. t. Toks mąstymo būdas improvizacinėje plotmėje yra aktualus ne tik teoriškai, bet ir praktiškai. Improvizuojant gana sunku kartu nuodugniai analizuoti ir sąmoningai valdyti visas muzikines dimensijas. Apsibrėžiant varijuojamus ir fiksuotus muzikinius parametrus patogu logiškai kreipti muzikinę improvizaciją viena ar kita kryptimi. Žvelgiant į improvizacijos formavimą kaip į sąmoningą navigavimą muzikinėje erdvėje, svarbu atkreipti dėmesį į Mermikideso pristatytas penkias improvizacines struktūras:

1. branduolinė (angl. *nuclear*): muzikiniai objektai muzikinėje erdvėje yra reliatyviai arti vienas kito, smulkūs nukrypimai nuo pagrindinės idėjos;



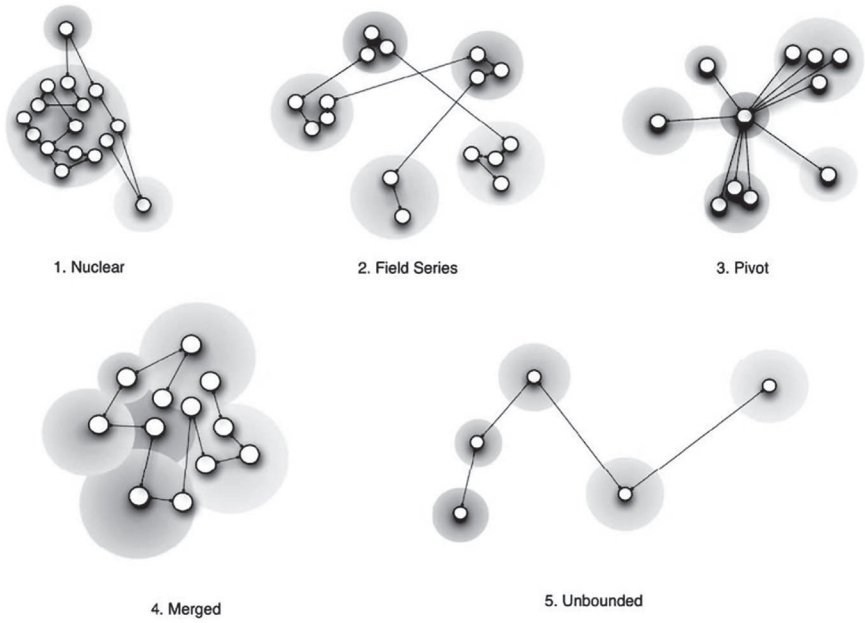
8 pav. Improvizacinio muzikinio vyksmo muzikinės erdvės reprezentacija

2. lauko serija (angl. *field series*): muzikinių objektų grupė, priklausanti tam pačiam muzikinės erdvės regionui, atliekama su minimaliomis variacijomis, toliau peršokama į tolimesnę muzikinės erdvės vietą, kur atliekami panašūs procesai;
3. ašies (angl. *pivot*): vieno muzikinio objekto, koncepto ar idėjos įtvirtinimas nuolat jį kartojant; papildomi moduliuojami muzikiniai objektai muzikinės erdvės prasme gali būti gana nutolę nuo pagrindinės idėjos, tačiau į ją yra nuolatos sugrįžtama;
4. sujungta (angl. *merged*): vienas nuo kito nutolę muzikiniai objektai yra jungiami kitais hibridiniais muzikiniais objektais, siekiant sukurti „pereinamus" muzikinius objektus;
5. nepriklausoma (angl. *unbounded*): skirtingi vienas nuo kito nutolę muzikiniai objektai atliekami be jokios jungiamosios medžiagos. (Mermikides 2010: 54)

Toliau pavaizduota vizualinė minėtų strategijų reprezentacija dvimatėje erdvėje.

Dvimačių struktūrų realizavimas (9 pav.) anksčiau pavaizduotos muzikinės erdvės kontekste (8 pav.) galėtų savaime tapti grafine notacija būsimam improvizacinės muzikos pasirodymui atlikti, išlaikant laisvės ir kontrolės pusiausvyrą, paliekant atlikėjui galimybę improvizuoti ir kartu iš anksto formuojant būsimą muzikinį naratyvą. Šiuo atveju grafinės medžiagos kūrėjas atlieka labai atsakingą ir neretai daug laiko ir apmąstymų reikalaujantį veiksmą, nes akivaizdu, jog kuriant improvizacijai atlikti skirtą medžiagą reikės sukurti tam tikrus atspirties taškus, kurie nebūtinai bus muzikinės kilmės, nuspręsti galutinės formos fiksacijos laipsnį, atskirti varijuojamas ir fiksuotas muzikinės erdvės dimensijas ir pan. Toks strateginis mąstymas, nors nėra būtinas, yra labai efektyvus įrankis ansamblinės laisvosios improvizacijos atlikimo kontekste, kur nuolat nutinka kas nors chaotiško. Atlikėjas realiu laiku tame chaose gali rasti vienokį ar kitokį geštaltą, jį sąmoningai ryškinti, taip atkreipti kitų ansamblio narių dėmesį ir iš esmės formuoti muzikinės improvizacijos vyksmą. Solinės improvizacijos atlikimo kontekste muzikinės erdvės modelis galėtų būti ir iš anksto apibrėžtos improvizacinio pasirodymo muzikinės struktūros reprezentacija, ir mąstymo būdas realiu laiku naviguoti po numanomą muzikinę erdvę.

Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad muzikinis vyksmas nėra statiškas paveikslėlis. Kad ir kaip apipavidalintume muzikinės erdvės dimensijas, laikas bus pagrindinė sąlyga muzikinei erdvei būti realizuotai. Šiuo straipsniu į laiko aspektą buvo nuspręsta pažvelgti per žmogiškosios atminties tipus ir rėmus, nes būtent žmogus, vienu ar kitu būdu tiesiogiai dalyvaujantis improvizacinės muzikos pasirodyme, sukuria improvizacinio pasirodymo prasmę ir šį laiko pojūtį formuoja. Žmogaus atmintis, jos tipai ir skirtingi aspektai yra metaforiškai prilyginami muziko drobei, ant kurios ji (jis) ir dirba.



9 pav. Penkios improvizacinės struktūros dvimatėje erdvėje (Mermikides, 2010: 54)

Žmogaus atmintis kaip muzikinė drobė

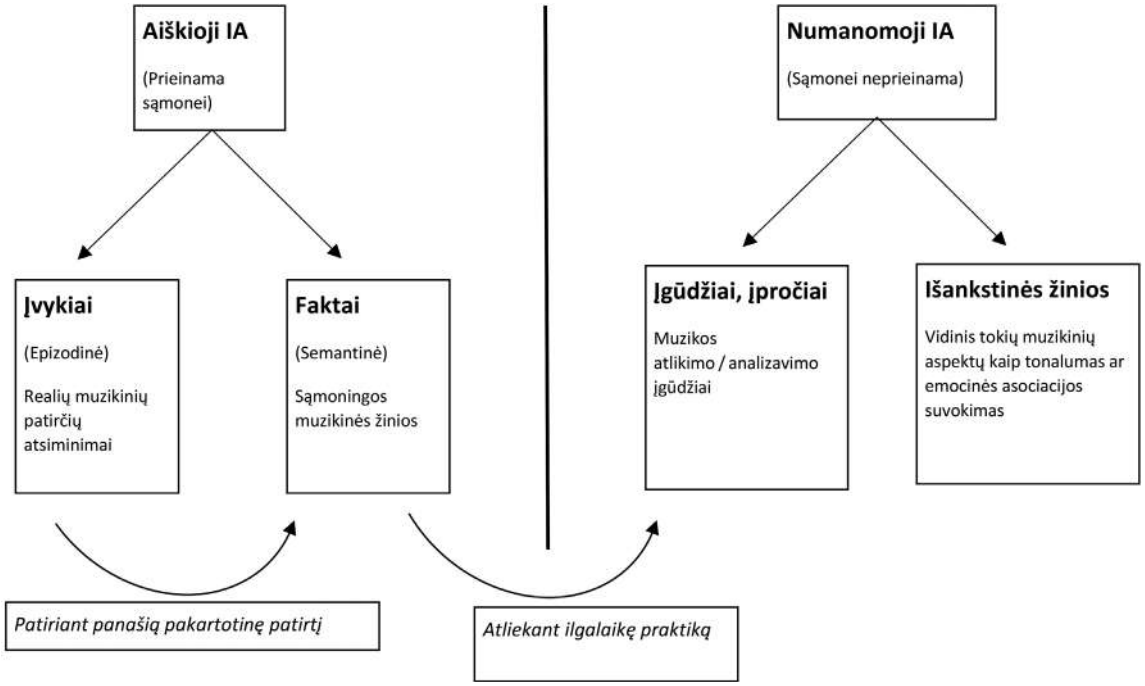
Žmogaus atmintis yra skirstoma į sensorinę atmintį, trumpalaikę atmintį ir ilgalaikę atmintį (Levitin 2002: 296). Sensorinė atmintis, dar kitaip vadinama momentine arba echoskopine (aidine), yra jutiminė reakcija į konkrečius momentinius įvykius. Šiuo atveju kalbama apie impulso arba impulsų grupės aidą žmogaus sąmonėje, kuris sensorinės atminties pavidalu trunka trumpai, tačiau taip ilgai, kad būtų apdorotas įvairiais elementų ir požymių suvokimo, išskyrimo ir grupavimo įrankiais (Snyder 2000: 7). Perkeliant šią teoriją į praktinę dimensiją, galima pabandyti įsivaizduoti turbūt daug kam patirtą muzikinę situaciją, kai po visiškos tylos nuskamba vienas trumpas muzikinis epizodas (viena garsi nata, akordas ar pan.), po kurio būna visiška tyla, tačiau klausytojo sąmonėje gali būti juntamas trumpas „mentalinis aidas". Levitinas šį konceptą aiškina ir per vizualinę perspektyvą, siūlydamas žvilgtelti pro langą ryškią dieną ir užmerkti akis – ką tik matyto vaizdo reprezentacija kelias sekundes lieka jūsų akių tinklainėje (Levitin 2002: 296).

Trumpalaikės ir ilgalaikės atminties tipai yra aptariami gerokai plačiau, vis dėlto, prieš pradedant kalbėti apie improvizacijos formavimą žmogaus atmintyje, svarbu apibrėžti tam tikrus trumpalaikės ir ilgalaikės atminties požymius. Trumpalaikės atminties vidutinė trukmė yra 3–5 sekundės, nors šis laikas gali svyruoti dėl informacijos naujumo (Snyder 2000: 47). Čia apdorojama informacija, kuri konkrečiu momentu yra sąmonės fokuso objektas. Kai minimo objekto nebėra (pvz., girdėta frazė nesikartoja), žmogus geba jį atkurti naudodamasis trumpalaike atmintimi, o ši informacija praėjus kelioms sekundėms išnyksta. 3–5 sekundės yra, be abejo, akademiškai sutartas vidurkis, taigi šis laiko tarpas gali svyruoti, priklausomai nuo konkretaus individo ir esamų aplinkybių. Galima teigti, jog trumpalaikės atminties ribotumas yra tam tikra prasme žmogaus pasaulio refleksijos ribotumo pasekmė. Trumpalaikę atmintį vidutinį laiką galima pratęsti sąmoningai telkiantis į patį atmintyje sukurtą objektą. Toks minėtos informacijos fokusavimas padeda trumpalaikėje atmintyje sukauptą informaciją su tam tikrais iškraipymais perkelti į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000: 12). Sąmoningai ir tikslingai kartojama informacija iš trumpalaikės atminties perkeliama į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000; Levitin 2002). Taigi galima teigti, jog ir mentalinis informacijos kartojimas, ir tiesioginis mokymosi ar repeticijos veiksmas perkelia tam tikrus informacijos elementus iš trumpalaikės atminties į ilgalaikę, kurioje informacija gali būti saugoma visą individo gyvenimą.

Ilgalaikė atmintis yra taip pat skirstoma į dar smulkesnes grupes – numanomąją (angl. *implicit*) ir aiškiąją (angl. *explicit*) (Snyder 2000: 72). Numanomoji ilgalaikė atmintis yra informacijos atkūrimo procesas, kai vienas ar kitas veiksmas atliekamas be sąmoningo, valingo individo siekio prisiminti. Su muzikavimu susiję pavyzdžiai čia galėtų būti gebėjimas „skaityti"[9] pirmą kartą matomas natas, kūno galūnių „atskyrimas" grojant mušamaisiais, garso tembro valdymas ir t. t. Kitais žodžiais, jei individas tam tikrą laiko tarpą praktikuojasi groti vienu ar kitu instrumentu, greičiausiai jam nereikės prisiminti, kaip valdyti kiekvieną instrumentą. Sąmoningai neprisimindamas, individas atliks norimą muzikinį gestą ir taip gerokai sutrumpins laiką nuo idėjos iki sonoristinio objekto. Bobas Snyderis šiam atminties tipui priskiria tiek ką tik aptartą įgūdžių ir įpročių aspektą, tiek ir faktą, jog ankstesnės patirtys gali paveikti naujus prisiminimus: „Tai yra kitoks atminties naudojimo būdas nei sąmoningas prisiminimas ir jis vyksta kasdien, o mes jį vadiname atpažinimu. Mes automatiškai atpažįstame objektus, žmones ir jų vardus, nesuvokdami, kad taip panaudojamos žinios yra atminties veiksmas" (Snyder 2000: 73). Muzikinis to pavyzdys būtų jausmas, kad šiuo metu girdima frazė yra kai kuo panaši į tą, kurią toje pačioje kompozicijoje jau girdėjome anksčiau (ibid.).

Numanomosios ilgalaikės atminties porūšį analizuoti gana sunku, nes atkuriama informacija sunkiai perteikiama žodžiais, tačiau drįstu teigti, jog realaus improvizacijos pasirodymo metu atlikėjo sąmonėje numanomoji ilgalaikė atmintis atlieka vieną iš svarbiausių vaidmenų – joje „talpinama" informacija yra atkuriama žaibiškai ir be didelių individo pastangų, nors pats „patalpinimo" procesas gali būti ilgas ir reikalauti daug repetatyvaus darbo. Aiškieji ilgalaikės atminties prisiminimai, nors ir sukuriami greitai, tačiau jiems atkurti, lyginant su numanomąja ilgalaike atmintimi, reikia gerokai daugiau laiko. Aiškioji ilgalaikės atminties grupė atspindi įvykius ir konceptus, tai yra atminties tipas, kai individas sąmoningu veiksmu atkuria informaciją. Priešingai nei numanomoji ilgalaikė atmintis, aiškioji ilgalaikė atmintis gali būti apibūdinama žodžiais, formomis, todėl ją analizuot gerokai lengviau (Snyder 2000: 75). Aiškioji ilgalaikė atmintis taip pat skirstoma į dar smulkesnius pogrupius: epizodinę ir semantinę, kurios atitinkamai reiškia „autobiografinę atmintį" ir „bendrąsias žinias" (Tulving 1972: 381; Snyder 2000: 258). Epizodinė aiškioji ilgalaikė atmintis yra susijusi su konkrečiais įvykiais, jų vyksmo laiku, kur veiksmo dalyvis yra pats individas. O semantinė aiškioji ilgalaikė atmintis atspindi abstrakčias kategorijas, taisykles ar principus, kurie nėra niekaip siejami su konkrečiu įvykiu ar individo dalyvavimu jame. Pats aiškiosios ilgalaikės atminties panaudojimas yra sąmoningai individo atliekamas atsiminimo veiksmas, todėl epizodiniai aiškieji ilgalaikės atminties atsiminimai yra nuolat perrašomi, o tai dažnai sukelia tam tikrus informacijos iškraipymus ar neatitikimus. Semantinė aiškioji ilgalaikė atmintis šiam poveikiui yra atspari (Snyder 2000: 263).

Ypač aktuali improvizacinės muzikos formos analizės aspektu atminties rūšis yra vadinama darbine atmintimi (angl. *working memory*). Darbinė atmintis yra konkrečiu sutelkties momentu bendras trumpalaikės ir ilgalaikės



10 pav. Ilgalaikės atminties tipai (Snyder 2000: 76)

atminties tipų sukuriamas atminties bagažas. Darbinė atmintis yra atskiriama nuo trumpalakės atminties, nes darbinės atminties veikimo metu aktyvuojami skirtingi procesai, tokie kaip išankstinis žinojimas (numanomoji ilgalaikė atmintis), dalinės epizodinės ir semantinės ilgalaikės atminties apraiškos (Snyder 2000: 265). Vis dėlto darbinė atmintis turi ribotą talpą, todėl žmogaus percepcija natūraliai informaciją grupuoja, naudodamasi jau turima muzikine patirtimi. Tokį grupavimą George'as Milleris vadina *gabalų* principu (angl. *chunking*) (Miller 1956). Ši žmogaus suvokimo savybė leidžia greitai ir efektyviai atpažinti melodiją, akordą, frazę, neatskiriant ir konkrečiai neidentifikuojant kiekvieno garso kaip atskiro vieneto. Pavyzdžiai muzikinėje dimensijoje: pirmą kartą repetuojamas anksčiau girdėtas tradicine notacija užrašytas muzikos kūrinys (veikia darbinė atmintis): atliekamos frazės (veikia trumpalaikė atmintis), kurias pasitelkus suvokiama tam tikra kūrinio forma (pradeda veikti ilgalaikė atmintis); atlikėjo atmintyje yra išlikusi girdėta kūrinio interpretacija, todėl jis žino, jog kūrinyje egzistuoja dvi moduliacijos (epizodinė ilgalaikė atmintis); kūrinio pabaigoje visi atlikėjai supranta, kaip atpažinti kadencinį „dominantė-tonika" muzikinį gestą (semantinė ilgalaikė atmintis), ir geba tai atlikti nedelsdami, neatkurdami su konkrečiu įgūdžiu susijusio prisiminimo (numanomoji ilgalaikė atmintis). Ir visa tai vyksta repeticijos metu veikiant darbinei atminčiai.

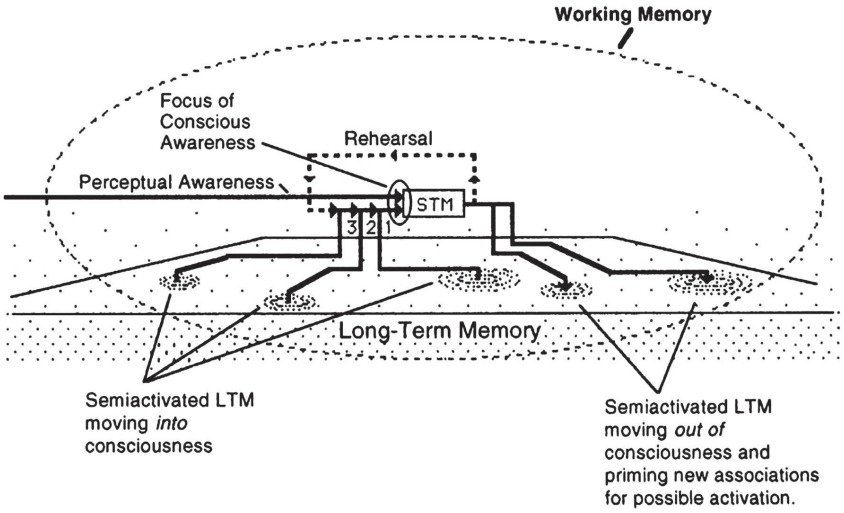
Akademiniais principais analizuojant žmogaus atminties galimybes ir aspektus patogu skirstyti atmintį į skirtingus procesus, tačiau realybėje tokių aiškių ir konkrečių ribų iš esmės nėra: minėtas trumpalaikės atminties laiko priklausomumas nuo informacijos naujumo[10]; darbinė atmintis kaip visų atminties tipų naudojimo vienu metu pavyzdys; sensorinės atminties panašumas į trumpalaikę atmintį, tačiau ir neišvengiama sąsaja su ilgalaike atmintimi. Informacija tarp skirtingų atminties tipų gali judėti visomis kryptimis vienu metu (Snyder 2000: 9). Todėl geriausia šiuos procesus suvokti ne kaip visiškai atskiras žmogaus sąmonėje egzistuojančias struktūras, o kaip vientisą geštaltą, sudarytą iš žmogaus atminties tipų – subgeštaltų, kurie, nors ir apima skirtingus parametrus ir aktyvuojasi esant reliatyviai skirtingoms aplinkybėms, sudaro vieną bendrą sistemą ir yra vienas kito dalis, t. y. tarpusavy koreliuoja. Šios žinios gali būti paprastai ir tuo pačiu metu kūrybiškai panaudojamos kaip improvizacinės muzikos formavimo įrankiai.

Trumpalaikės ir ilgalaikės atminties sąveika iš esmės atspindi novatoriškumo ir konvencionalumo pusiausvyros išlaikymą improvizacijos atlikimo metu. Atpažįstamas muzikinis objektas ar konceptas, pavyzdžiui, melodinė linija, gali būti pateikiamas netikėtu būdu: atonalūs ar mikrotoniniai sprendimai, netoniniai garsai, netikėtas orkestruotės panaudojimas (pvz., viduriniame ansamblio balse). Toks muzikinis sprendimas tuojau pat paliestų klausytojo ilgalaikę atmintį, kurioje vienokiu ar kitokiu būdu slypi tam tikras melodijos koncepto atspindys, bei „keistą" ką tik išgirstą muzikinį objektą padėtų apdoroti sąmonėje gerokai nuodugniau, nes, panaudojus ilgalaikėje atmintyje laikomą informaciją apie melodijos konceptą, reliatyviai naujų ar netikėtų muzikinių įvykių grandinė *geštaltiniu* principu suvokiama jau ne kaip atskiri, papildomo dėmesio reikalaujantys objektai, o kaip bendras muzikinis darinys – frazė.

Natūralu, kad tokiu būdu ribota trumpalaikė atmintis galės apdoroti gerokai daugiau muzikinių niuansų ir iš pažiūros „svetimas“ muzikinis darinys taps šiek tiek atpažįstamesnis. Šis „naujumo“ konceptas neišvengiamai svyruoja priklausomai nuo kiekvieno klausytojo asmeninės muzikinės patirties – improvizatorius privalo atkreipti dėmesį į visas, net ir nekontroliuojamas bendrą muzikinę erdvę (koncerto patirtį) sudarančias dimensijas.

Minėtas 3–5 sekundžių trumpalaikės atminties laiko tarpas realiai nėra suskirstytas į konkrečius tarpsnius – kelios skirtingos trumpojoje atmintyje apdorojamos elementų grupės kartais sutampa, sukuria nenutrūkstamą prisiminimų grandinę, kur tam tikri elementai laikui einant išnyksta, t. y. nepatenka į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000: 12). Suprantama, kad, koncertui pasibaigus, žmogus reflektuos remdamasis ilgalaikėje atmintyje išlikusiais prisiminimais, tačiau iš anksčiau pateiktos informacijos akivaizdu, jog ilgalaikėje atmintyje esanti informacija yra žmogaus percepcijos supaprastinta trumpalaikės atminties prisiminimų visuma, kur didžioji dalis detalių gali būti nepastebėta. Remiantis teoriniais trumpalaikės atminties laiko rėžiais ir įtaka būsimiems ilgalaikės atminties prisiminimams, galima pagrįsti, jog sąmoningai kontroliuodamas atraminius taškus trumpalaikėje atmintyje, pabrėždamas norimus garsinius niuansus, improvizatorius gali tam tikra prasme valdyti, kokia informacija pateks į klausytojo[11] ilgalaikę atmintį, ir formuoti improvizacinės muzikos pasirodymą realiu laiku. Paprastas improvizacinės muzikos pavyzdys būtų „klaidos pakartojimas“, kai improvizatorius sąmoningai kartoja ką tik įvykusį galimai netyčinį muzikinį gestą, siekdamas įtvirtinti jo tinkamumą muzikiniame kontekste. Trumpalaikėje atmintyje formuotas muzikinis objektas yra kartojimu būdu „stumiamas“ į ilgalaikę atmintį. Sensorinės atminties atskyrimas nuo trumpalaikės ar ilgalaikės atminties taip pat labai aktualus šio straipsnio temai. Pats sensorinės arba vadinamosios „aidinės“ atminties konceptas yra tiesiogiai susijęs su pačiu garso fenomenu ir, kaip nurodoma psichologijos tyrimuose, skiriasi nuo trumpalaikės atminties tipo, t. y. ir gali būti manipuliuojamas atskirai. Atliekant ar kuriant muzikinį objektą, sensorinės atminties manipuliacija paprasčiausiai gali būti pritaikoma kaip sąmoningas garso ir tylos proporcijos valdymas. Tyla šiuo atveju būtų naudojama ne tik kaip frazavimas trumpalaikėje atmintyje (3–5 sek.), bet ir kaip laikas, per kurį klausytojo smegenys reflektuoja ką tik įvykusį muzikinį objektą. Tai reiškia, jog improvizatorius gali sąmoningai valdyti, kiek laiko bus palikta klausytojo sensorinei atminčiai apdoroti pateiktą informaciją, galbūt numanydamas, ką klausytojas po konkretaus muzikinio gesto patirs sensorinėje atmintyje.

Teoriškai tokiu būdu improvizatorius atliktų savo pasirodymą tiek realybėje, tiek ir mentaliniu, pasąmoniniu lygmeniu. Galiausiai darbinės atminties konceptas gali būti suprantamas kaip repeticiją ar pasirodymą apibendrinantis įrankis, prisidedantis prie improvizacinės formos kūrybos ir ieškojimo. Darbinėje atmintyje aktyviai veikia visos įmanomos atminties rūšys, tuo pačiu metu priimant naują informaciją, sąmoningai ir nesąmoningai atkuriant seną informaciją, visa tai susiejant į bendrą paveikslą, kurį klausytojas savo sąmonėje sukuria kaip ką tik įvykusios daugiamatės muzikinės erdvės realizavimo refleksiją, o tai galiausiai sukuria dar vieną naują epizodinės ilgalaikės atminties prisiminimą arba patirtį. Taip pat darbinės atminties metu informacija, pasitelkiant ilgalaikėje atmintyje esančią informaciją, yra grupuojama, kad būtų galima greičiau ir efektyviau suvokti platesnį paveikslą. Snyderis, aiškindamas darbinės atminties veikimo principus, pateikia schemą (11 pav.).



11 pav. Darbinės atminties schema (Snyder 2000: 49)

Schemoje (11 pav.) vaizduojama sąmoninga žmogaus atminties dalis, tačiau pateikiami ir tarpusavio ryšiai su pasąmoniniu lygmeniu. Apskritimu apibrėžtoje darbinės atminties dalyje vyksta tiek sąmoningai konkrečiu metu atliekami mentaliniai veiksmai, tiek ir sutaptis su ilgalaike atmintimi. Darbinė atmintis iš dalies aktyvuojasi ilgalaikėje atmintyje (pažymėta LTM), ji daro įtaką trumpalaikei atminčiai (pažymėta STM). Trumpalaikė atmintis, reprezentuojanti sąmoningą informacijos fokusavimą konkrečiu metu, atlieka repeticijos (ar koncerto) varomosios jėgos vaidmenį ir yra nuolat perrašoma. Toks darbinės atminties veikimo modelis iš dalies aktyvuoja ir priešingą santykį su pasąmonine ilgalaike atmintimi. Informacija grįžta į iš dalies aktyvuojamą ilgalaikę atmintį, taip sukurdama naujų asociacijų aktyvavimo galimybę. Galima pastebėti, jog skirtingi atminties tipai nėra visiškai atskiros kategorijos. Kiekvienas atminties tipas, sudarant kompleksišką žmogiškosios atminties sistemą, kartu yra ir kito atminties tipo dalis.

Nors pats atminties tipų įvardijimas ir analizė jau savaime galėtų būti improvizacinės muzikos formavimo įrankis, vis dėlto sugrįžkime prie jau anksčiau minėtos muzikinės erdvės, konceptualizuojamos per geštaltpsichologijos principus. Pavyzdžiui, siekiant realizuoti Mermikideso pristatomą branduolinę strategiją (žr. 9 pav.), būtų efektyvu pasiremti sensorinės atminties principais. Nesvarbu, kaip bus įvardytos konkrečios muzikinės erdvės dimensijos, pasirenkant dvi itin skirtingas muzikines faktūras, kur viena iš jų galėtų būti pagrindas (branduolio vidurys), o kita – trumpi aidai kaip pavieniai nuo branduolio nutolę taškai, natūraliai sukuriama improvizacinė forma, kuri neapriboja improvizatoriaus meninės laisvės, tačiau tiek atlikėją, tiek ir klausytoją priverčia jausti muzikinį naratyvą, abstrakčią formą. Apskritai vertinti muzikinę erdvę kaip statišką trijų dimensijų paveikslą būtų netikslu. Nuolatinis judėjimas ir nepastovumas yra ne tik muzikinės improvizacijos bruožas, bet ir esminis dėmuo muzikos pasirodymo[12] metu. Šis muzikinių parametrų ar dimensijų judėjimas bet kokiu atveju yra sąlygojamas laiko, o laiko sampratą apibrėžia kiekvieno improvizaciniame vyksme dalyvaujančio individo sąmonė. Taigi, strateguojant būsimo improvizacija paremto pasirodymo eigą arba improvizuojant realiu laiku, yra efektyvu suprasti skirtingų žmogaus atminties tipų bruožus ir jų tarpusavio ryšių kompleksiškumą.

Vis dėlto tyrimas improvizacinės muzikos tema būtų nenuoširdus, jei neatspindėtų ir taip dažnai šiame lauke esamų priešpriešų. Nors pristatytas muzikinės erdvės modelis ir jo veikimo principai per geštaltpsichologijos dėsnius ir žmogaus atminties procesus gali būti veiksmingas improvizacijos formavimo ir analizės prasme, tačiau tai tik teorinis įrankis, kuris nėra būtina sėkmingos improvizacijos sąlyga. Improvizacinė forma gali būti nevienareikšmiška ir abstrakti, tačiau vis tiek įtaigi ir reikšminga.

Abstrakti forma kaip pavidalas

Aptarus keletą galimų improvizacijos formavimo strategijų ir konceptualizavus tam tikrus muzikinius parametrus, siekiant analizuoti ir tobulinti improvizavimo įgūdžius, neapleidžia tam tikras teorijos ir realybės neatitikimo jausmas. Analitinis skirtingų parametrų įvardijimas atrodo aktualus ir naudingas, tačiau būtų klaidinga galvoti, jog muzikantai, o ypač improvizatoriai, pradėtų apie muziką kalbėti tiksliais matematiniais ar fizikiniais terminais. Juk kalbėdami apie štrichą niekada nesakysime „pavėlinkime garsumo gaubtinės ataką 6ms“, kaip ir kalbėdami apie tembrą nesakysime „pagarsinkite 5–8 kHz spektro ribose esančias harmonikas“. Greičiausiai sakysime atitinkamai „švelnesnė garso pradžia“ ir „šviesesnis tembras“. Ir vis dėlto kalbėdami antruoju būdu iš tikrųjų atliksime pirmuoju būdu išreikštus veiksmus. Kodėl ir kaip tai nutinka? Ir kodėl toks ką tik sudėto struktūrinio pamato išjudinimas yra aktualus?

Improvizacija, o ir muzikos fenomenas iš esmės nėra statiškas dvi, tris ar daugiau dimensijų apimantis objektas, kurį galima vienu ar kitu metu fiksuoti kaip tobulai atspindintį visą muzikinio performanso patyrimą. Tai, kaip jau ir aptarta anksčiau, yra nuolat besikeičiantis mentalinių paveikslų ar idėjų srautas, perduodamas fizinėmis vibracijomis. Taigi pragmatiška muzikinių parametrų kaitos analizė ar matematinė žmogaus percepcijos išraiška veda ne visai tikslingu keliu. Šiuo atveju galima pasiremti Christopherio Smallo pasiūlytu, vėliau ir plačiai kitų muzikologų naudojamu *muzikavimo* (angl. *musicking*) terminu[13]. Anot paties idėjos autoriaus, muzika apskritai nėra egzistuojantis objektas, o kalbėti apie šį fenomeną reikėtų ne kaip apie daiktavardį („muzika“), o kaip apie veiksmažodį („muzikuoti“). Muzikuoti – tai bet kokiu būdu dalyvauti muzikiniame performanse, o paties muzikavimo reikšmė slypi santykiuose, kurie įtvirtinami performanso metu tarp performanso dalyvių (Small 1999: 8). Nickas Crossley, tyrinėdamas Smallo pasiūlytą *muzikavimo* terminą, labai tiksliai pataiko į muzikos analizės ir muzikos kaip empirinio fenomeno desinchronizacijos problemą, pateikdamas ir šiek tiek sukritikuodamas Thomaso Turino veikale „Music as Social Life: The Politics of Participation“ (2008) pateiktą muzikos klasifikavimo schemą. Turino'as muzikinę veiklą skirsto į dvi gyvo atlikimo iri dvi įrašu paremto muzikinio objekto grupes:

1. gyvo atlikimo dalyvaujamoji veikla – nėra ribos tarp atlikėjo ir klausytojo;
2. gyvo atlikimo prezentacinė veikla – atlikėjas groja publikai;
3. didelio tikslumo įrašas – siekiama (kvestionuotinai tiksliai) įrašyti ar bet kaip kitaip fiksuoti muzikinį pasirodymą;
4. studijinis garso menas – technologijomis kuriamas muzikinis objektas, kuris niekaip nenurodo jokio konkretaus pasirodymo įrašo, net jei ir yra naudojami gyvai atlikti ir įrašyti muzikiniai elementai. (Turino 2008, cit. iš Crossley 2022: 3)

Toks klasifikavimas prieštarauja pats sau, kai kalbame apie tokius eksperimentinės muzikos pavyzdžius kaip japonų *turntable* improvizatorius Otomo Yoshihide. Kuriai kategorijai būtų galima priskirti pasirodymą, kai eksperimentinėmis priemonėmis improvizuojama vinilinių plokštelių grotuvu kaip instrumentu? Juk plokštelėje esantis muzikinis turinys yra įrašu paremtas muzikinis objektas[14], tačiau galutinis muzikinis produktas privalo būti priskirtas gyvojo atlikimo grupėms dėl paties atlikimo technologijos principo[15]. Čia turbūt net neverta kalbėti apie DJ kultūrą, kur pats atlikimas remiasi ekspresyviu jau sukurtų muzikinių kūrinių jungimu realiu laiku, naudojantis įprastomis elektroninės muzikos priemonėmis (pvz., ekvalaizeris, erdvę simuliuojantys efektai, tempo ir garso aukščio moduliacijos ir pan.). Nickas Crossley tokį Turino klasifikavimą neigia, pabrėždamas esminį minėtos teorijos ir realybės skirtumą – klausytojo ir paties klausymo aspektą:

> [...] klausymasis yra muzikavimo elementas, nes jis atlieka aktyvų, garsą organizuojantį ir prasmę suteikiantį vaidmenį. [...] jie [klausytojai – *aut. past.*] niekada nėra pasyvūs galutinio produkto gavėjai. Jie visada atlieka aktyvų vaidmenį organizuodami savo garsinę patirtį ir suteikdami jai prasmę. [...] Fizinės vibracijos egzistuoja ir be klausytojų, tačiau kad garsas egzistuotų, jis turi būti patiriamas, lygiai taip pat kaip ir muzika. (Crossley 2022: 5)

Turino muzikinės veiklos klasifikavimo principai, lygiai taip pat kaip ir anksčiau aptarti muzikinės erdvės navigavimo, atminties tipų konceptai, kalbant per *muzikavimo* prizmę, tampa reliatyvūs, nes „muzikavimas yra veikla, kuri organizuoja garsą ir įprasmina jį savo dalyviams“ (Crossley 2022: 2). Jei, remiantis *muzikavimo* termino apibrėžtimi, tikrasis muzikos analizės objektas yra ne pati muzika, bet aktyvi veikla, o kiekvienas individas šiame *muzikavimo* procese galimai atliks skirtingą vaidmenį ir neabejotinai atsineš unikalią asmeninę patirtį, tai bet koks analizės ir konceptualizavimo ar klasifikavimo bandymas yra tik vienas iš požiūrio kampų, niekaip negalintis atspindėti tikrosios *muzikavimo veiksmo* reprezentacijos. Improvizacinės muzikos kontekste šis mąstymo modelis vienu metu ir apibendrina patį eksperimentavimo idėjos aspektą, ir užkerta kelią bet kokioms esamoms ar būsimoms šio muzikavimo pobūdžio teorijoms. Akivaizdu, jog *muzikavimo* terminas gana tiksliai atspindi improvizacinės muzikos pamatinius principus, tačiau remiantis šiuo principu gali atrodyti, jog įvyksta tam tikra iškylanti mentalinė kilpa – tarsi grįžtama prie šiame straipsnyje jau anksčiau minėtos Dereko Bailey'io citatos:

> Improvizacija – visada keičiasi ir prisitaiko, todėl išvengia analizės ir preciziško aprašymo. (Bailey 1980: ix)

Vis dėlto, remiantis anksčiau pristatytomis improvizacijos formavimo teorijomis ir turint omenyje improvizacinės muzikos koncepto efemeriškumą, galima teigti, kad muzikavimas (ne muzika) yra daugiamatė muzikinė erdvė, kuri kiekvieno individo sąmonėje[16] gali būti suvokiama reliatyviai skirtingai, skirtingais būdais, priklausomai nuo informaciją gaunančio individo patirties, supaprastinant muzikinių parametrų įvesčių visumą iki tam tikro efekto, asociacijos ar prasmės, be reikiamybės pernelyg dideliam konkretizavimui, o visa tai vyksta žmogaus atminties galimybių ribose. Manytina, kad anksčiau minėti improvizacijos konceptualizavimo niuansai yra ne kas kita, o įrankiai, siekiant sukurti nuolat kintančią mentalinę projekciją klausytojo sąmonėje. Šią mentalinę projekciją galima prilyginti Leecho-Wilkinsono aptariamam muzikinio jausmo pavidalui (Leech-Wilkinson 2017). Autorius mini angliškąjį terminą *shape*, kuris į lietuvių kalbą tiesiogiai būtų verčiamas kaip „forma“, tačiau mūsų kalboje tai suponuotų tam tikrą nuorodą į struktūrą, menamą vizualinį objektą, o šiuo atveju yra kalbama apie muzikavimo poveikį kaip jausmą, todėl buvo pasirinktas terminas „pavidalas“.

> Muzikinis pavidalas veikia kaip kvazisubmodalinė sąvoka, bendra visiems pojūčiams, kuri lengvai susieja muzikinius garsus su klausytojų jausmų reakcijomis. (Leech-Wilkinson 2017: 359)

Autorius iš esmės kalba apie muzikavimą kaip apie vyksmą, kurio metu atlikėjas per savo percepciją, atlikimo stilių, muzikinį skonį suteikia kompozitoriaus sukurtai notacijai pavidalą, kad ir kiek laisvės suteikia pati notacija. Kaip teigia pats autorius:

> [...] muzika, kai į ją yra sutelkiamas dėmesys, gali būti patiriama kaip visiškai įtraukianti ir „neįtikėtinai turtinga“. Ji užima subjektyvųjį dabarties momentą. [...] Mes identifikuojame ir suprantame muziką pagal patirtus „momentus“, kurie ir sukuria prasmę. Juos perteikia gyvybingumo afektai (dinamiški laiko pavidalai), kurie laike apibrėžia patirties kontūrus. Muzikinį tęstinumą mes jaučiame kaip naratyvines savybes, kurioms naudingai trūksta „išgyvenamos istorijos“ preciziškumo [...]. Jie [momentai – *aut. past.*] užfiksuoja muzikos stilių ir analogiškai veikia taip, tarsi būtų žmonės, iš tiesų taip, tarsi būtų kaip ir mes. Taigi muzikiniai vienetai iš tiesų yra „psichodinamiškai svarbūs“. (Leech-Wilkinson 2017: 366)

Šią muzikinio pavidalo idėją Leechas-Wilkinsonas aiškina per Danielio Sterno gyvybingumo afektų prizmę (angl. *vitality affects*). Dabarties momentai, kuriuose atsispindi ne tik konkretus dabarties momentas, bet ir blėstančios praeities patirtis bei numanomos ar tikėtinos ateities galimybės, yra charakterizuojami laikinais jausmų kontūrais, kuriuos geriausia būtų vadinti *gyvybingumo afektais* (Leech-Wilkinson 2017: 367). Žmogaus patiriama emocija, mintis ar bet kokia mentalinė sensacija turi pradžią, vidurį ir pabaigą, t. y. gali būti reflektuojama laike. Šios minties ar idėjos kelionė laike apima besikeičiančius intensyvumo lygius, kuriuos iš esmės galima nubrėžti kaip tam tikrą abstrakčią tiesę, kuri

atspindi mentalinio objekto „gyvavimo“ intensyvumą. Tai, anot Sterno, yra dinamiškas gyvybingumo pavidalas (Stern 2010: 21). Tai iš esmės yra ne emocija, kurią mes būtume linkę analizuoti, o ją sukeliantis intensyvumo pokyčius atspindintis mentalinis pavidalas. Tokiu būdu galima teigti, kad ir muzikavimo patirtis gali būti formuojama per besikeičiančių garsinių parametrų dinamiškumą. Taigi kalbant apie muzikinį pavidalą esme tampa ne vizualiai, verbaliai ar kokiu nors kitu konceptualizavimo ar struktūrizavimo konceptu paremta forma, o jausminių pavidalų kaita, „laike patiriama intensyvumo ir kokybės kaita“ (Leech-Wilkinson 2017: 364).

Perkeliant muzikavimo ir muzikos pavidalo principus į improvizacinės muzikos prizmę, galima teigti, jog nors galutinis improvizacinio pobūdžio muzikavimo metu sukurtas muzikinis objektas iš esmės yra abstraktus reiškinių dinamiškumą atspindintis pavidalas, anksčiau minėtos konceptualizuojančios improvizacijos formavimo teorijos ir jų pritaikymas yra aktualus improvizacinės muzikos formavimo temai, nes realiu laiku smulkmeniškai analizuoti kiekvienos muzikinės dimensijos parametrų kismą būtų tiesiog neįmanoma, o suvokti improvizaciją kaip Sterno apibūdinamą dabarties jausmo dinamiškumo kontūrą atrodo natūralu ir tikslinga. Nors ir Sternas, ir Leechas-Wilkinsonas labiau koncentruojasi ne į improvizacinę ar eksperimentinę sferą, improvizacinis muzikavimo aspektas yra neišvengiamas įvykis ne tik improvizacinės ar eksperimentinės muzikos kontekste, bet ir apskritai bet kokiame su realiu laiku susijusiame meniniame produkte. Net jei galutinis meninis produktas yra absoliučiai fiksuotas (pvz., garso įrašas), klausymosi metu žmogaus sąmonėje vyks niekaip neatkartojami procesai, o tai iš esmės leidžia fiksuoto muzikinio kūrinio klausymą ir interpretaciją vertinti kaip tam tikrą mentalinę improvizaciją, kur fizinei parametrų moduliacijai tiesiog nėra vietos pagal esamą muzikavimo vyksmo situaciją. Vis dėlto, suvokiant improvizacinio muzikavimo daugiamodalumą, galima sėkmingai taikyti ir konceptualizuojančias analizės teorijas, neprarandant nei improvizacijos laisvės idėjos, nei racionalumo bei logikos improvizacijos formavimo strategijose, nors tai patikrinti galima tik per praktinį aktyvaus muzikavimo veiksmo patyrimą.

Išvados

Taigi visuotinai nutartos improvizacinės muzikos formavimo teorijos nėra ir greičiausiai niekada nebus, nes tai prieštarautų pačiai eksperimentavimo ir spontaniškumo idėjai. Vis dėlto tai nereiškia, jog improvizacinės muzikos kontekste nėra *formos* sąvokos. Net jei pats improvizacijos atlikėjas sąmoningai nekuria konkrečiai nusakomos muzikinės formos, jo atlikimo analizės metu galima ieškoti formavimo apraiškų ir, jas radus, tirti improvizacinę formą pagal mokslinius principus. Mermikideso pristatytas muzikinės erdvės modelis padeda šią formą vizualizuoti. Nors pripažįstama, kad improvizacinis procesas geriausiai būtų atspindėtas kaip daugiamatis objektas, kurio vizualiai pavaizduoti neįmanoma, tačiau pats vizualizavimo trijose dimensijose metodas įgalina ir platesnių teorijų pritaikymą, siekiant efektyviau aptikti ir analizuoti improvizacinės muzikos formą.

Apibrėžiant trijų dimensijų muzikinę erdvę, reikėtų turėti omenyje, kad bet kokia suformuota muzikinė erdvė yra tik tam tikras požiūrio kampas, priklausantis platesnei daugiamatei muzikinei erdvei, o kiekvienos naujos muzikinės erdvės formavimas privalo remtis konkretaus tiriamo atvejo kontekstu. Apsibrėžus trijų dimensijų muzikinę erdvę galima pradėti taikyti ir kitas teorijas. Kuriant improvizacijos formavimo strategiją muzikinėje erdvėje, verta pasiremti pamatiniais geštaltpsichologijos principais, nes garsinis objektas yra įkoduojamas kaip vizuali trimatė erdvė. Artimumo, panašumo, nenutrūkstamumo, figūros / fono dėsniai gali būti tiesiogiai pritaikomi kaip apsibrėžtos muzikinės erdvės formavimo įrankiai.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad formuojant muzikinę erdvę į muzikinius parametrus nereikėtų žvelgti absoliučiomis vertėmis. Fiziškai didesnio oktavos intervalo pokyčio poveikis muzikinei prasmei yra gerokai silpnesnis nei, pavyzdžiui, tritonio ar mažosios sekundos intervalo pokytis. Bet kurios iš muzikinių parametrų dimensijų pokyčio laipsnis yra kontekstualus, pavyzdžiui, pastoviu ritminiu pulsu paremtame pasirodyme garso aukščio pokytis gali atrodyti ne toks stiprus kaip ritminė destabilizacija. Taigi, braižant muzikinę erdvę, privalu atidžiai įsigilinti į analizuojamo ar konstruojamo meninio produkto kontekstą. Pritaikydami muzikinės erdvės konceptą kaip muzikinę prasmę įkoduojantį įrankį, laiko, per kurį vyksta muzikinių parametrų kismas, aspektą taip pat turėtume analizuoti per šią prasmę kuriančios sąmonės veikimo principus. Žmogiškosios atminties tipai, jų savybės ir tarpusavio ryšiai veikia kaip muzikinės erdvės kismo laike rėmai, paliekantys laisvę kūrybiškumui, tačiau savaime skatinantys sąmoningą improvizacijos formavimą. Nors skirtingi atminties tipai iš esmės yra vienos kompleksiškos sistemos dalis, jų atskyrimas padeda racionaliai apgalvoti, kaip konkreti muzikinė erdvė galėtų būti realizuota improvizuojant.

Vis dėlto pasiūlytas muzikinės erdvės modelis, kuriame naviguojama pritaikant geštaltpsichologiją, o patiriamas laikas traktuojamas kaip žmogaus atminties reprezentacija, yra tik teorinis įrankis, siekiant kūrybiškai konstruoti ir analizuoti (ne)egzistuojančią improvizacinio pasirodymo formą. Improvizacija yra daugiamatis, nuolat besikeičiantis mentalinių paveikslų ar idėjų srautas, perduodamas fizinėmis vibracijomis, jis gali turėti vienokią ar kitokią formą tik tada, kai klausymosi veiksmas yra toks pat svarbus kaip ir atlikimas. Ši forma galėtų būti suprantama kaip

mentalinė projekcija, kiekvieno improvizacinio vyksmo dalyvio sąmonėje pasireiškianti skirtingai. Tai nereiškia, kad bet kokios improvizacijos formos paieškos yra trivialios, veikiau nurodo, kad kiekvienas pristatomas muzikinės improvizacijos formavimo modelis privalo būti įvertintas kaip kontekstualus ir subjektyvus, priklausantis platesnei daugiamatei prasmių ir reikšmių visumai. Efemeriškasis improvizacijos menas gali ir turi būti tiriamas kaip logiška sąmoningų veiksmų grandinė, sąlygota kontroliuojamų ir nekontroliuojamų aplinkybių. Toks improvizacijos formos konceptualizavimo būdas iš esmės nesunaikina spontaniškumo, eksperimentavimo galimybių, tačiau kartu skatina nuoseklesnį akademinį muzikinės improvizacijos formos naratyvą.

Nuorodos

1 Svarbu atkreipti dėmesį, jog populiariausia muzikos forma dažniausiai yra homofoninė.
2 Danų psichologas ir fenomenologas Edgaras Johnas Rubinas (1886–1951).
3 O tai iš esmės ir vyksta klausant muzikos.
4 Neokorteksas – smegenų dalis, svarbi mokymosi ir atminties procesų metu, ypač kai sąmonę pasiekiantys stimulai yra garsiniai ir sudėtingi (Dalmay et al. 2019).
5 Laiko prasme – tolimiausias frazės poslinkis.
6 Kalbant apie garso aukštį ir ritminę moduliaciją takte, tai būtų atitinkamai vibracijos dažnio ir laiko takte skirtumas.
7 „Ryškesnis“ tembras apibūdinamas kaip garsas su didesniu aukštesnių harmonikų skaičiumi.
8 Kalbant apie akustinės muzikos principus, pavyzdys būtų orkestro ar ansamblio muzikantų išsidėstymo scenoje logika. Jei peržengsime elektroakustikos kartelę, lokalizacijos aspektas gali įgauti gerokai platesnę reikšmę.
9 Tarp muzikų neretai vartojamas žargonas, kalbant apie naujos, dar nematytos muzikinės medžiagos atlikimą realiu laiku, remiantis tradicine muzikos notacija.
10 Konceptas „naujas / senas“ priklauso nuo konkretaus individo laikomos informacijos kiekio ir pobūdžio ilgalaikėje atmintyje. Anot B. Snyderio, žinios daro įtaką gebėjimui įsiminti (Snyder 2000: 53).
11 Nesvarbu, ar šis „klausytojas“ yra publikos dalis, ar ansamblyje dalyvaujantis kolega.
12 Plačiąja prasme.
13 Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
14 Vinilinėje plokštelėje esantis turinys gali būti neoriginalus.
15 Atlikimo pavyzdys: https://youtu.be/4AClWapEJrE.
16 O ši sąmonė yra būtina sąlyga muzikinio objekto egzistencijai.

Literatūra

Ambrazevičius Rytis, Timbre in The Psychology of Music, in: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, t. 13, p. 6–21.

Bailey Derek, *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*, Cambridge: Da Capo Press, 1980.

Crossley Nick, From Musicking to Music Worlds: On Christopher Small's Important Innovation, in: *Music Research Annual*, 2022, t. 3, p. 1–21.

Dalmay Tamas; Abs Elisabeth; Poorthuis Rogier; Hartung Jan; Pu De-Lin; Onasch Sebastian; Lozano Yave; Signoret-Genest Jérémy; Tovote Philip; Gjorgjieva Julijana; Letzkus Johannes, A Critical Role for Neocortical Processing of Threat Memory, in: *Neuron*, 2019, t. 104, Nr. 6, p. 1180–1194, <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2019.09.032> [žiūrėta 2024 09 05].

Deutsch Diana, Grouping Mechanisms In Music, in: *Psychology of Music* (2nd Edition), San Diego: Academic Press, 1999, t. 9, p. 299–348.

Dubnov Shlomo, *Polyspectral Analysis of Musical Timbre*, Jerusalem: Hebrew University, 1996.

Ellis Willis, *A Source Book Of Gestalt Psychology*, London: Routledge & Kegan Paul, 1938.

Ghazanfar Asif; Schroeder Charles, Is neocortex essentially multisensory?, in: *TRENDS in Cognitive Sciences*, Amsterdam: Elsevier, 2006, t. 10, Nr. 6, p. 278–285.

Higgins Kathleen, The Cognitive And Appreciative Import Of Musical Universals, in: *Psychology of Music*, 2006, t. 60, Nr. 238 (4), p. 487–503.

Koffka Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1936.

Leech-Wilkinson Daniel, Musical shape and feeling, in: Leech-Wilkinson, Daniel; Prior, Helen (eds.), *Music and Shape*, Oxford: Oxford University Press, 2017, t. 3, p. 359–383.

Levitin Daniel J., *Foundations of Cognitive Psychology*, Cambridge: MIT Press, 2002.

Mermikides Milton, *Changes Over Time: Theory*, Guildford: University of Surrey, 2010.

Mermikides Milton; Feygelson Eugene, The shape of musical improvisation, in: Leech-Wilkinson, Daniel; Prior, Helen (eds.), *Music and Shape*, Oxford: Oxford University Press, 2017, t. 3, p. 170–207.

Miller George, The Magical Number Seven Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information, in: *Psychological Review*, 1956, t. 63, p. 81–97.

Randel Don, *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Shelvock Mathew, Gestalt Theory and Mixing Audio, in: *Innovation in Music II*, 2016, <https://www.academia.edu/34121889/Gestalt_Theory_and_Mixing_Audio> [žiūrėta 2024 07 22].

Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

Small Christopher, Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture, in: *Music Education Research*, London: Routledge, 1999, t. 1, Nr. 1, p. 8–21.

Snyder Bob, *Music and Memory*, Cambridge: MIT Press, 2000.

Stern Daniel, *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Tulving Endel, Episodic and Semantic Memory, in: Tulving, Endel; Donaldson, Wayne (ed.), *Organization of Memory*, New York: Academic Press, 1972, t. 10, p. 382–402.

Turino Thomas, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Summary

To comprehend the intricate nature of form in musical improvisation, the concept of M-Space is of paramount importance. This theoretical framework conceptualizes musical objects as points in a multi-dimensional space, encapsulating a range of modifiable properties as proposed by Milton Mermikides and Eugene Feygelson. The movement of musical elements within a conceptual M-Space can be unpredictable and multi-directional. To navigate this complexity and mitigate potential chaos, principles of Gestalt psychology—such as proximity, similarity, continuity, common fate, closure, and figure/ground—are applicable. However, it is crucial to recognize that some parameter modulations in music do not always map directly onto this framework. For instance, a chromatic transposition may represent a more profound alteration than an octave shift, despite the latter being a larger interval. This discrepancy arises because the M-Space concept prioritizes the meanings derived from modulating parameters over the specific physical parameters themselves. Moreover, the amplitude of modulation for each musical parameter within M-Space is inherently subjective and contextually determined.

In this article, musical parameters are systematically categorized into three primary dimensions—pitch, rhythm, and timbre—facilitating the construction of a three-dimensional M-Space. The pitch dimension addresses frequency relationships and tonal centers, while the rhythm dimension encompasses tempo, meter, and rhythmic stability, the timbre dimension—often the least thoroughly explored—includes a variety of parameters such as brightness, spectral changes, and sound localization.

It is essential to recognize that musical performance and its representation are never static. The dynamic interplay of time plays a crucial role in the realization of M-Space, thereby necessitating an exploration of various types and capacities of human memory. Although it is useful to categorize memory processes for the purpose of scholarly analysis, it is important to note that such distinctions do not conform to rigid or well-defined boundaries in practice. The most effective approach is to conceptualize these processes not as entirely separate constructs within human consciousness, but rather as a cohesive gestalt comprising sub-gestalts—types of memory. These sub-gestalts, while encompassing distinct parameters and being activated by differing contexts, collectively function as a unified system. This neuroscience knowledge illuminates the relationship between the spontaneity inherent in improvisation and the conventions of musical form.

While precise categorization of musical parameters can be advantageous, it would be misleading to assume that musicians—particularly improvisers—communicate strictly in mathematical or physical terms. Instead, improvisation should be regarded as an active, relational process—an idea articulated by Christopher Small as "musicking." This concept underscores the participatory and collaborative nature of musical performance, in which listeners also play an active role in shaping their experiences.

In summary, the investigation of M-Space theory, supplemented by other theories presented in the article, offers a nuanced perspective that emphasizes the significance of contextuality and subjectivity in musical creation and experience. The inherent fluidity and dynamism of improvisation foster a continuous cycle of creativity, enabling musicians to actively engage with their art while addressing the complexities of musical interaction. This promotes a deeper academic exploration of musical improvisation without undermining its spontaneous and experimental qualities.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 09 16

Lora KMIELIAUSKAITĖ

Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke

Extensions: The Performativity of Music Performers in the Field of Expanded Music

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
lora.kmieliauskaite@lmta.lt

Anotacija
Straipsnyje aptariama, kaip atlikėjai dalyvauja muzikos teatro veikloje, kai jų profesinė veikla persikelia į tarpžanrinio atlikimo lauką. Įvairialypis muzikos teatro žanras ir visos jam įgyvendinti pasitelkiamos atlikimo formos yra svarbi plataus multimedinių scenos menų lauko sritis, lemianti daugiasluoksnę darbo su muzikais strategijų įvairovę. Remiantis Falko Hübnerio skirstymu, siekiama permąstyti muzikos atlikėjo performatyvumo konceptą apžvelgiant jo kūno reiškimosi būdus naujosios muzikos lauke. Straipsnyje pristatomas Hübnerio sukurtas plėtinių modelis ir aptariami scenos kūriniai, kuriuose tam tikri muziko profesijos elementai išplečiami arba redukuojami.
Reikšminiai žodžiai: atlikimas, performatyvumas, muzikos teatras, naujoji muzika, naujoji disciplina, plėtiniai.

Abstract
This article explores how performers engage in music theater activities when their professional work moves into the field of intergenre performance. The multifaceted genre of music theater and the various forms of performance employed in its realization are an important area of the broad field of multimedia performing arts, leading to a diverse range of strategies for working with musicians. Based on Falko Hübner's classification, this article reexamines the concept of music performer performativity by examining the ways in which the performer's body is expressed in the new music field. It introduces Hübner's extension model and examines stage works in which certain elements of the musician's profession are either expanded or reduced.
Keywords: performance, performativity, music theatre, new music, new discipline, extensions.

Įvadas

> Galbūt mes pagaliau galime pripažinti, kad muziką grojantys kūnai yra muzikos dalis, kad jie aktyviai veikia, turi galią ir sąmonės ar pasąmonės lygmeniu daro įtaką mūsų klausymuisi; kad mums dar ne per vėlu turėti kūnus. (Walshe 2016)

Straipsnis pradedamas didelio atgarsio sulaukusio kompozitorės Jennifer Walshe teksto, parašyto 2016 m. Bergeno (Norvegija) festivaliui „Norwegian Borealis", citata. Kūrėjos pamąstymas apie atlikėjo kūno performatyvumo atpažinimą ir pripažinimą straipsnio autorei tapo pirminiu įkvėpimo šaltiniu, paskatinusiu pasigilinti į šią temą. Naudojantis kompozitoriaus, tyrėjo ir muzikos teatro kūrėjo Falko Hübnerio teoriniu plėtinių modeliu straipsnyje siekiama permąstyti muzikos atlikėjo profesijos išsiplėtimą nagrinėjant naujus jo kūno performatyvumo reiškimosi būdus naujosios muzikos lauke.

Naujuose atlikimo formatuose propaguojamos įvairios atlikimo praktikos, muzikanto profesijai priskiriami nemuzikiniai atlikimo elementai.

> Per pastaruosius du dešimtmečius vis labiau ryškėja praktikos, orientuotos į muzikos priemonių (instrumentų, *interfeisų*, medžiagų), terpės (komponuojamas garsas, atliekama muzika) ir metodų (bendradarbiavimas, kompozicinės praktikos, atlikimo praktikos) plėtrą, įvairinimą ir tobulinimą. (Devenish 2022: 1)

Šių praktikų pagrindus galima atsekti nuo XX a. vidurio gyvuojančiuose eksperimentiniuose ir avangardiniuose metoduose bei muzikos subdisciplinose (pavyzdžiui, instrumentinis teatras ar *Fluxus* judėjimas), sureikšminusiose teatrinius ar vizualinius elementus. Tokios muzikos kūrėjams įtaką darė ne tik Vakarų meno muzikos tradicijos, bet ir vizualiųjų menų disciplinos, o jų sukurtuose kūriniuose neretai kaip atlikimo dalis būdavo įtraukiami ir negarsiniai elementai, skaitmeninės medijos.

1. Muzikas išplėstiniame lauke

Kaip įvardyti tokį išplėstinį muzikos atlikėjo veiklos lauką? 6-ojo dešimtmečio pabaigoje Europos eksperimentinio muzikos teatro scenoje dirbęs Mauricio Kagelis

pristatė muzikos kaip teatro idėją. Jis teigė, kad judesys scenoje yra sudedamoji jo režisuojamo pasirodymo dalis, o fizinį muzikantų aktyvumą pabrėžė kaip neatsiejamą nuo pasirodymo. Sureikšmintas kūniškumas buvo išskiriamas kaip bruožas, leidžiantis atskirti instrumentinį teatrą nuo klasikinio koncertinio atlikimo. Performatyvius judesius scenoje atliko ne, kaip įprasta, aktoriai ar šokėjai, o instrumentalistai, tad teatrinis veiksmas kūrėjo darbuose susiliejo su instrumentinės muzikos atlikimu.

Kagelio teatro muzikalizavimas reiškia muzikinį požiūrį į teatrą ir visas jo išraiškos priemones, įvairius teatrinius elementus organizuojant kaip muzikines struktūras. Čia tampa svarbus ritminis verbalinio teksto aspektas ir artikuliuojamo garso aukštis. Esminiu muzikos teatro bruožu tampa pats muzikinis mąstymas kaip kūrinio struktūravimo ir naratyvo konstravimo metodas.

Šio skyrelio pavadinimas pasiskolintas iš kompozitoriaus Marco Ciciliani straipsnio „Muzika išplėstiniame lauke. Apie naujausius požiūrius į tarpdisciplininę kompoziciją" (angl. *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*, 2018). Remdamasis Rosalindos Krauss veikalu[1] apie XX a. 8-ajame dešimtmetyje pakitusį skulptūros meno suvokimą, autorius analizuoja pakitusį muzikos komponavimo diskursą ir aptaria naujas kompozicijoje besivystančias praktikas, technologijų naudojimą scenos pastatymuose ir multidisciplinišką, iš kompozitoriaus reikalaujantį naujų įgūdžių:

> Susidurti su skirtingais diskursais ir tradicijomis paprastai yra sudėtinga. Plečiantis į kitas sritis, savitas homogeniškumas sutrinka ne tik medžiagos lygmeniu, kur beveik neišvengiamai tenka dirbti su skirtingais elementais.(Ciciliani 2018: 5)

Ciciliani taip pat ieško būdų, kaip įvardyti šį išsiplėtusį muzikos lauką, ir, nors visai nekreipia dėmesio į vieną iš pagrindinių multidisciplininio darbo įrankių – naujosios muzikos atlikėją, tekste nuolat pabrėžiama pakitusi visų kompozicijoje veikiančių elementų sąveika, nuolat didėjanti ir mažėjanti muzikos parametrų svarba, pakitusi kūniškumo reikšmė:

> Pastaruoju metu kai kurie kompozitoriai į pirmą vietą iškelia kūną su jo ypatumais ir apribojimais. Taigi gilėjantis kūno ir jo veikimo logikos suvokimas lėmė atsirandančius kompozicinius metodus, kuriuose tokios sąvokos kaip fizinės galimybės ir apribojimai bei įkūnijimas paskatino naujas ne tik atlikimo, bet ir klausymosi sampratas. (Ibid.: 8)

Ciciliani šiuos muzikos diskursą plečiančius elementus grupuoja į tris kategorijas: *intertekstualumą*, *fiziškumą* ir *klausymosi būdus*. Būtent šios sąlygos lemia muzikos žanro išplitimą į „reliatyvios terminologijos" valdas:

> Šie elementai įvairiais būdais susiję su kompozitorių, dirbančių išplėstiniame lauke, praktika. Intertekstualumas: nors įvairių medijų naudojimas nebūtinai yra išplėstinio lauko praktikų dalis, jis padidina galimybes kurti įvairaus pobūdžio intertekstines nuorodas. [...] Fiziškumas: tiesioginis žmogaus kūno pasitelkimas [...] savaime yra išplėstinio lauko praktika, nes jis dažnai susijęs su performanso meno ir postdraminio teatro aspektais. Klausymosi būdai: įvairių klausymosi būdų ir numanomos dėmesio elgsenos diferencijavimas tampa problemiškas, kai naudojamos įvairios medijos, kaip antai dirbant išplėstiniame lauke. (Ibid.: 11)

Nors autorius kalba tik apie išsiplėtusias kompozitoriaus atsakomybes, akivaizdu, jog visos šios naujos prieigos, reikalingos multimediniam / muzikos teatro / naujosios muzikos darbui sukurti ir pastatyti, taip pat reikalauja kitokių praktikų ir pakitusio pagrindinio „instrumento" – atlikėjo dėmesingumo. Naujosios muzikos kompoziciniame lauke esanti kitų disciplinų ir diskursų įvairovė lygiagrečiai patiriama ir atlikėjų praktikose. Kiekvienas savo praktikas išplėtęs instrumentalistas remiasi individualiu papildomų diskursų rinkiniu, tad ir kiekvieno atlikėjo praktikų įvairovė bei veikimo laukas yra suformuojami skirtingai.

Dar kitokį terminą, apibrėždama išsiplėtusį muzikos lauką, 2016 m. pasiūlė Walshe – „naujoji disciplina". Walshe kompozicijos, kurioms būdinga skirtingų analoginių ir skaitmeninių medijų tarpusavio priklausomybė, naujas kūno ir fiziškumo vertinimas reikalauja ne tik klausos, bet ir multisensorinio suvokimo. Tekste autorė pabrėžia tiesioginę savo kūrybos nuorodą į tam tikras istorinių Europos ir JAV pokario avangardinių judėjimų (tokių kaip *Dada*, *Fluxus* ar Mauricio Kagelio instrumentinis teatras) menines tradicijas. Kartu ji primygtinai teigia, kad naujosios disciplinos negalima klaidinančiai priskirti vienam iš šių istorinių žanrų. Naujoji disciplina yra kažkas neabejotinai naujo, visų pirma dėl skaitmeninės transformacijos ir su ja susijusių sociokultūrinių pokyčių:

> Naujosios disciplinos kūriniai gali būti nesunkiai ir net išimtinai priskiriami „muzikinio teatro" sričiai. Nors Kagelis ir kiti yra aiškūs [šio judėjimo] protėviai, nuo 7-ojo dešimtmečio vyko per daug įvykių, kad šis terminas čia tiktų: MTV, internetas, Beyonce, nukopijavusi Anne Teresą De Keersmaeker, Stewartas Lee, „Merginos", stiliaus tinklaraščiai ir jogos pamokos Darmštate, Mykki Blanco, pigių kamerų ir projektorių prieinamumas, „YouTube" dokumentacijos viršenybė prieš performansus. Galbūt naujosios disciplinos atveju ant kortos pastatytas faktas, kad tokie kūriniai, tokie mąstymo apie pasaulį būdai, tokios komponavimo technikos – tai ne „muzikos teatras", tai *yra* muzika. Arba, žvelgiant iš kitos perspektyvos, galbūt ant kortos pastatyta mintis, kad visa muzika yra muzikinis teatras. (Walshe 2016)

Autorė pabrėžia bendradarbiavimo aspektą ir akcentuoja, jog naujoji disciplina ieško naujų įrankių, „kaip išsklaidyti vieno vienintelio autoriaus sampratą ir dirbti kolektyviai; kaip išsklaidyti įprastą sampratą to, kas yra kompozicija"[2]. Su naująja disciplina susijusiuose kūriniuose svarbu ne tik

garsas, bet ir trys pagrindiniai aspektai: kūnas, teatrališkumas ir vizualumas. Walshe šį terminą siūlo ne kaip žymintį estetinį judėjimą, stilių ar žanrą, ji vartoja jį kaip muzikos, keliančios abejonių dėl to, kas laikoma įprasta ar tradicine kompozicija, apibrėžimą. Akcentuojama, kad naujoji disciplina yra intermedinio meno praktika, nes ji integruoja įvairias medijas, tokias kaip šokis, teatras, kinas, videomenas, vizualieji menai, instaliacijos, literatūra ir kt.

Nors žanrinės ribos linkusios niveliuotis, pasak kompozitorių ir muzikos teatro tyrėjų Erico Salzmano ir Thomo Desi, „tai nereiškia, kad galiojančios rūšys neegzistuoja [...], ir neturėtų versti mūsų neigti, jog egzistuoja skirtumai – tikslo, kategorijos, socialinės aplinkos, aktorių sudėties ir vokalo tipo“ (Salzman, Desi 2008: 6). Muzikos teatras, naujoji disciplina ir išplėstinės muzikos laukas yra tik keletas terminų iš didelės gausos kitų pasiūlymų, skirtų pakitusio muzikos lauko apibrėžimui įvardyti. Plačiausias siūlomų sąvokų sąrašas aptinkamas Louise Devenish straipsnyje „Instrumentinė infrastruktūra, instrumentinė skulptūra ir instrumentinės partitūros: postinstrumentinė praktika“ (angl. *Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: a post-instrumental practice*, 2021). Čia pateikiama nemažai šiuolaikinės muzikos lauke aptinkamų terminų (sąrašas pateikiamas originalo kalba siekiant išvengti vertimo į lietuvių kalbą abstraktumo)[3]: *music in the expanded field*; *the new discipline*; *post-percussive practice*; *post-electronic music*; *post-digital experimental music*; *relational music*; *conceptual music*; *post-experimental music*; *post-instrumental music*; *instrumental theatre*; *composed theatre*; *post-dramatic theatre*; *post-aural music*; *non-cochlear sound art*; *non-cochlear music*; *transdisciplinary sounding art*; *interdisciplinary music*; *intermedial music*; *transmedial performance* ir *post-medial performance* (Devenish 2022: 4).

Vis dėlto, aptarus terminologijos problemas, toliau šiame straipsnyje sekant Salzmano ir Desi „muzikos teatro“ apibrėžimu, performatyvus muzikos atlikėjų veikimo laukas nusakomas remiantis kaip tik šiuo terminu. Minėti autoriai nurodo du skirtingus modelius, „muzikos teatro“ sąvoką skirdami į dvi žanrines kryptis: 1) *inclusive* (įtraukios) formos scenos darbai ir 2) *exclusive* (neįtraukios) formos scenos darbai. Šį skirstymą galima prilyginti lietuviškiems terminams *integracinis ir išplėstinis* muzikos teatras. Integracinė apibrėžtis apima „visą spektaklių visatą, kurioje muzika ir teatras atlieka vienas kitą papildančius ir potencialiai lygiaverčius vaidmenis“ (Salzman, Desi 2008: 5). Išplėstinis muzikos teatras apima ir instrumentinio teatro, ir muzikinio performanso, ir tarpžanrinių muzikos opusų ypatybes. Toks termino pasirinkimas šiame straipsnyje grindžiamas tuo, kad pristatant atlikėjo performatyvių veiksnių grupavimą ir skirstymą remiamasi Hübnerio modeliu, o šis autorius, analizuodamas išplėstą muzikos atlikėjo veikimą, naujosios muzikos lauke vartoja „muzikos teatro“ terminą.

Daktaro disertacijoje „Kintančios tapatybės: muzikantas kaip teatro atlikėjas“ (angl. *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*, 2013) Hübneris teigia, kad du pagrindiniai muzikos teatro bruožai yra multimedialumas ir specifinis muzikinis jo medžiagos struktūrizavimo bei organizavimo būdas:

> Muzikos teatras, kuriamas kontinuume tarp (koncertinės) muzikos ir teatro, visada apima ir inscenizuoja daugiau nei vieną mediją, paprasčiausia forma – muziką ir mizansceną. Joks muzikos teatras neįmanomas be šių dviejų elementų. Kitų medijų integravimo į muzikos teatrą galimybės yra beveik neribotos: šokis, videomenas, interaktyvioji elektronika, tapyba, architektūra, fotomenas ir t. t. Muzikos teatras pagal apibrėžimą yra meno forma, kurioje įvairios medijos inscenizuojamos įvairiais ryšiais. Muzikinis teatras, kaip ir teatras apskritai, gali būti vertinamas kaip hipermedija, atsižvelgiant į jo gebėjimą inscenizuoti kitas medijas. (Hübner 2013: 18)

Kaip matyti iš autoriaus suformuoto apibrėžimo, muzikos teatro sąvoka apima bet kokį išplėstą muzikos atlikėjo veikimą senoje. Vadovaujantis Christopherio Smallo požiūriu, kad „esminė muzikos prigimtis ir prasmė slypi ne daiktuose, ne muzikos kūriniuose, o veiksme, t. y. tame, ką daro žmonės“ (Small 1998: 8), ir įvedus bei apibrėžus „muzikos teatro“ sąvoką, toliau dėmesys telkiamas į atlikėjo performatyvumą šiame lauke, remiantis Hübnerio *plėtinių* konceptu. Autorius atlikėjo performatyvumą skirsto į dvi grupes: muziko profesijai priskiriamų veiksnių išplėtimą ir jų redukavimą (tai gali apimti ir ribinius atvejus, kai scenos darbai paremti muzika be gyvai atliekamų garsų, tačiau vis tiek priskiriami muzikos teatro laukui).

1.1. Muziko profesija – išoriniai, vidiniai ir kontekstiniai elementai

Norint kalbėti apie atlikėjo raiškos priemonių redukavimą ar išplėtimą reikia atsakyti į klausimą, kokios rūšies įgūdžiai ar savybės iš tikrųjų priklauso muziko profesijai ir sudaro nekintamą jos branduolį. Hübneris muzikos atlikėjui priskiria keturias veiklos sąlygas (Hübner 2013: 36–44):

1) garso (įskaitant tylą) kūrimas;
2) instrumento valdymas (įskaitant balsą);
3) muziko gestualumas (siejant su skleidžiamu garsu);
4) muzikinė persona (muziko elgesio kismas, priklausantis nuo (socialinio) konteksto).

Kontekstualizuodamas atlikėjo veiklos darbą, šias muziko veiklos lauko sąlygas autorius pristato kaip profesijos vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų modelio rėmą. Hübneris šį modelį pasitelkia kaip teorinį pagrindą, padedantį kalbėti apie galimybę išplėsti ar redukuoti muziko profesines atsakomybes, kai į jį žvelgiama kaip į muzikos teatro, instrumentinio teatro ar scenos pastatymų (autoriaus vartojama sąvoka *staged works*) kūrinių atlikėją. Schemoje

1 schema. Vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų skirstymas pagal Hübnerį (2013: 44–45)

(Nr. 1) įvardijama tai, kaip jis formuluoja muziko profesijai privalomus išorinius, vidinius ir kontekstinius profesinės tapatybės elementus.

Vidiniai ir išoriniai elementai negali egzistuoti izoliuotai ar nepriklausomai vienas nuo kito, jų veikla tarpusavyje susijusi.

> Pirštų ar kvėpavimo techniką palyginti lengva atpažinti, nes jos yra matomos arba girdimos. Intelektinius gebėjimus, kita vertus, atsekti ir parodyti muzikiniame atlikime sunkiau, o dar sunkiau įvardyti muziko klausymosi gebėjimus arba specialiai išlavintą estetinį vertinimą (pavyzdžiui, stiliaus pojūtį). (Hübner 2013: 45)

Trečiosios Hübnerio išskiriamos grupės elementai susiję su kontekstu, kuriame muzikas groja:

> Kontekstas taip pat gali atlikti veikėjo funkciją, kartu su juo kurti meno įvykį ir būti esminė jo dalis. Bet koks konteksto pokytis keičia visą įvykį, [...] šie kontekstai niekada nėra vien estetiniai, jie visada turi ir socialinį aspektą. (ibid.)

Remiantis Hübnerio modeliu, kiekvieno muzikos atlikėjo veiklą galima apibūdinti konkrečiu vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų rinkiniu, kuris toliau naudojamas kaip atskaitos taškas apibrėžiant skirtingas profesijos pratęsimo rūšis ir lyginant jas su kasdiene profesine praktika koncertinėse situacijose ar tradiciniu muziko pasiruošimu.

1.2. Du požiūriai į muziko profesinės tapatybės konceptualizavimą

Plėtinių (*extension*) konceptą žymi performatyvūs elementai, kuriuos muzikas turi atlikti, nors jie nepriklauso jo pagrindinei profesijai ir yra prie jos pridedami, o redukcija (*reduction*) suprantama kaip performatyvių elementų, prie kurių muzikantas yra pripratęs ar net nuo jų priklausomas, atsisakymas. Hübneris redukcija vadina koncepciją ir prieigą prie atlikėjo raiškos, priešingą plėtiniams: tai darbas su muziku ne apkraunant jį naujomis praktikomis, o atvirkščiai – sumažinant jas ir naudojant atlikėjo muzikinę patirtį siekiant įkūnyti individualų subjekto muzikinį mąstymą. Akivaizdžiausias redukcijos pavyzdys galėtų būti sceninis darbas, pasitelkiantis muzikus, kurie savo praktikose ir naujosios disciplinos atlikimuose nenaudoja profesinio instrumento kaip svarbiausio išorinio elemento. Kai kada išorinių, vidinių ir kontekstinių elementų visuma redukuojama radikaliais būdais – pašalinant iš scenos ne tik atlikėjo profesinį instrumentą, bet ir jį patį.

Toliau straipsnyje aptariamas Hübnerio plėtinių modelis pasitelkiant performatyvaus meno pavyzdžius Lietuvos šiuolaikinio meno scenoje. Siekiant sekti pačių muzikų patirtimi, atsižvelgiama ir į jų patirtines įžvalgas, dažnai atskleidžiančias naujus atlikėjo praktikos būdus pasiruošimo procese.

Pažymėtina, kad kiekvieno žanro ir stiliaus atlikėjo meninės praktikos skiriasi – tai, kas, pavyzdžiui, džiazo

muzikantui gali būti įprastas veiklos modelis, klasikinės simfoninės muzikos atlikėjui bus svetima. Roko muzikos atlikėjui įprasto gestualumo pavyzdys – judėjimas po sceną grojant instrumentu; akademiniam violončelininkui suformuluota tokia užduotis, o pareikalavus papildomos praktikos ir įrankių būtų vertinama kaip atlikėjo veiklos plėtinys.

2. Išplėstinis muzikos atlikėjo performatyvumo konceptas

Konceptualizuodamas muzikanto profesijos išplėtimą Hübneris išskiria keturis veiklos plėtinius[4] (Hübner 2013: 67–98):

1) aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje;
2) judėjimas;
3) performatyvios užduotys;
4) kryžminiai plėtiniai įžengiant į kitas profesijas.

2.1. Pirmas plėtinys. Aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje

Pirmoji plėtinių kategorija yra pati paprasčiausia, iš muziko reikalaujanti nedaug pastangų. Jis gali būti įkontekstualizuotas pasitelkiant sceninio vyksmo aplinkybes, režisieriui, kostiumų dailininkui ar kompozitoriui suformuojant reikalingą scenografiją muziko teatrališkumo įspūdžiui sukurti. Išoriniai arba kontekstiniai elementai pridedami be jokio papildomo atlikėjo indėlio – jis toliau muzikuoja scenoje, o papildomas reikšmes būti scenoje sukuria erdvės pasirinkimas (angaras, teatras, atvira lauko erdvė ir kt.), kostiumas ar ansamblio narių išdėstymas erdvėje (tokiam performatyviam išdėstymui nusakyti Hübneris vartoja sąvoką *spacing*). Tai gali būti paprasti sprendimai, tokie kaip operos teatro orkestrantų pakėlimas muzikuoti scenoje ar muzikos ansamblio narių neįprastas įvietinimas erdvėje, sulaužant nusistovėjusias atlikėjų komunikacijos scenoje taisykles – pavyzdžiui, muzikai išdėstyti skirtinguose salės kampuose, dėl didelių atstumų neturintys galimybės muzikaliai komunikuoti vieni su kitais.

Pirmąją plėtinių kategoriją galėtų iliustruoti Kristupo Bubnelio sukurta kompozicija „...please leave your message after the tone..." (2020), atliekama ansamblio „Twenty Fingers Duo". Kūrinys grojamas duetu, papildant instrumentus fiksuota elektronika. Muzikos atlikėjams čia neduodama jokių papildomų performatyvių užduočių, tik netradiciškai muzikai susodinami – scenoje jiedu sėdi atsisukę vienas į kitą, o ne į publiką ir yra įvietinti toli vienas nuo kito – skirtinguose scenos galuose. Kūrinio anotacijoje pabrėžiamas atskirties, komunikacinių sunkumų aspektas. Žiūrovo suvokiama muzikos prasmė ir interpretacijos galimybės praplečiamos, nes muzika, pasitelkus pirmosios kategorijos plėtinį, skamba scenoje atlikėjams neįprastai išsidėsčius. Papildomų atlikėjų pastangų reikalauja tik dėmesingesnis kolegos klausymasis įvertinant tolimą atstumą nuo garso šaltinio ir siekis tokiomis sąlygomis groti ansambliškai:

> Kompozitorius buvo matęs, kad mes sėdime neįprastai, tad nuo pat pradžių sakė, jog būtų įdomiau atsisėsti išlaikant atstumą. Taip pat mūsų partijos yra gana lygiavertiškos ir veidrodinės, vienas kitą iliustruojame. Taip sėdint sukuriamas tiek turinio prasmės atspindys, tiek judesio atžvilgiu rankų *arpedžiato* judėjimu vizualiai atrodome vienas kitą imituojantys. Jeigu taip groti mums būtų buvę nepatogu, taip susėdę nebūtume. Papildomo pasiruošimo ar treniruočių nereikėjo, tačiau prireikė kitokio dėmesingumo. Kai pastatai muzikantą kitoje vietoje [nei įprastai], tavo pasąmonėje atsiranda trikdžiai, tad reikia prisitaikyti, bet daug laiko tam skirti nereikėjo – tik koncerto metu sukaupti dėmesį ir geriau įsižiūrėti jaučiant kontaktą su kolega, aktyviau jį matyti. Žinoma, tokiu būdu pasikeičia santykis ir su publika, čia esi visai nuo jos atsiribojęs, ją matai tik periferiniame regos lauke. (Kmieliauskas 2022)

Vaizdinės aplinkos išplėtimas taip pat gali būti kuriamas skaitmeninėmis priemonėmis. Hübneris šį metodą priskiria pirmajai plėtinio kategorijai, nors jis gali būti susijęs ir su sudėtingesniais plėtiniais bei performatyviais elementais, reikalaujančiais papildomo atlikėjo praktikavimosi.

> Vaizdo projekcija gali patekti į paprasto pratęsimo kategoriją, jei tai yra aplinka, kuri kinta be jokio būtino atlikėjo indėlio, tačiau keičia jo išvaizdą ir nustato santykį su projekcija, remdamasi vien jų bendru buvimu scenoje. Svarbu tai, kad projekcija gali paveikti atlikėjo buvimą, net jei jam nereikia daryti nieko reikšmingai daugiau nei grojant be projekcijos. (Hübner 2013: 71)

Kalbėdamas apie naujų prasmių kūrimą naudojantis atlikėjo kūno performatyvumu skaitmeniniame lygmenyje autorius pažymi, jog ekrane vykstantis veiksmas gali būti pasitelkiamas kaip skaitmeninis atlikėjo *alter ego* plėtinys.

Toks ekrano naudojimas kuriant santykį su atlikėja aptinkamas kompozitoriaus Piotro Bednarczyko kūrinyje „ME/MY RENDER" smuikui, fiksuotai elektronikai ir videoprojekcijai (2022) (žr. 1 pav.). Kūrinys atliekamas tik minimaliai išplečiant performatyvius atlikėjos įpročius: porą kartų kūrinyje smuikininkė (Lora Kmieliauskaitė) turi pakeisti muzikos atlikimo vietą, tai padaroma tarpuose tarp grojamų padalų: kūrinio pradžioje grojama atsistojus už ekrano, o vėliau atsisėdama priešais projekciją. Abiem atvejais dviejų realybių gretinimas sukuria papildomas prasmes. Atlikėjos atsakomybės išplečiamos tik pasiruošimo procese – muzikės ekstramuzikiniai veiksmai ir *alter ego* vaidmuo kuriamas filmavimo sesijų metu. Vėliau iš šios medžiagos programuojamas skaitmeninis atlikėjos

1 pav. Pirmojo plėtinio naudojimas išplečiant atlikėjos performatyvumą pasitelkus skaitmeninį ekraną Piotro Bednarczyko kūrinyje „ME/MY RENDER" smuikui, fiksuotai elektronikai ir videoprojekcijai. A. Baronaitės nuotr.

avataras. Taigi scenoje matome fiksuotą animuotą medžiagą, kuri glaudžiai susijusi su sinchronu su gyvu muzikinės medžiagos atlikimu, tam tikrais momentais vaizdą modifikuojant atlikėjos gyvai atliekamais gestais. Interakcija, videoprojekcija ir *alter ego* avataro paruošimas niekaip neveikia gyvo atlikimo, čia suvokiamo klasikine prasme, todėl jis ir priskiriamas pirmojo plėtinio kategorijai. Tačiau pasiruošimo procesas atskleidžia, kad jame atlikėja turėjo pasitelkti daugiau meninių praktikų, nei matomos scenoje koncerto metu.

Reikia pabrėžti, kad visų plėtinių kategorijos niveliuojasi ir performatyviuose kūriniuose dažnai naudojamos įvairiomis konfigūracijomis. Taigi ir paprasčiausias skaitmeninių ekranų integravimas į atlikimą, skirtas teatrališkesnei aplinkai ir naujoms prasmėms sukurti, gali būti priskiriamas sudėtingesnių plėtinių kategorijoms, pavyzdžiui, tuo atveju, jei muzikas savo praktikoje kuria interakcijas ir tokios skaitmeninės technologijos veikia gyvą atlikimą ar kitaip nulemia jo performanso eigą.

2.2. Antrasis plėtinys. Judėjimas

Antrąją plėtinių kategoriją sudaro performatyvūs atlikėjų veiksmai, judėjimas tarp grojimo epizodų ir judėjimas grojant. Muzikai gali vaikščioti per visą sceną, judėti tarp įvairiausių instrumentų keisdami atlikimo įrankius arba sinchronizuoti savo judėjimo greitį su scenografijoje naudojamomis vaizdo medijomis:

> Jei režisierius teatro spektaklyje nusprendžia leisti muzikantams judėti iš vienos scenos pusės į kitą, muzikantai turi daryti tai, kas nėra būdinga muzikavimo aktui konkrečiu momentu, o judėjimo priežastis turi būti susijusi ne su pačia muzika ar muzikanto muzikine asmenybe. Tokį veiksmą inscenizuoja režisierius, vadovaudamasis vizualiniais, teatriniais ar galbūt naratyviniais kriterijais, judesį paversdamas muzikanto profesijos tęsiniu. (Hübner 2013: 78)

Toks vaikščiojimas tarp grojimų įveiklina kūną kaip naujas prasmes ir scenos įvykius generuojantį įrankį, o tarpai tarp grojimo epizodų, kuriuos muzikai turi užpildyti vien savo buvimu, kelia naują filosofinį klausimą – kas apskritai yra atlikėjo kūniškumas? Tokia perspektyva pasitarnautų svarstant apie redukcinį atlikėjo performatyvumo konceptą, kai atlikėjo instrumentai atimami ir scenos darbe kaip vienintelė išraiškos priemonė paliekamas tik muziko kūnas.

Scenos darbuose, kuriuose integraliai naudojamos videomedijos ir ekranai, judėjimo plėtinys reikalauja didelio dėmesingumo atlikėjui stengiantis suderinti vaikščiojimą ir veikti sinchroniškai su skaitmeninių medijų projektuojamu ar kitaip kuriamu veiksmu. Atlikėjas turi paskirstyti savo dėmesį įvairioms užduotims: susitelkti į grojamą partiją, į kitus su juo ansamblyje grojančius muzikus, į savo kūno veikimą ne tik dirbdamas su instrumentu, bet ir įveikdamas atstumą nuo taško *a* iki taško *b* arba atlikdamas tam tikrą nuolatinį veiksmą, sukuriantį judėjimo įspūdį. Kitaip tariant, šiuo plėtiniu ne tik padidinamos apkrovos, skirtos paskirstytam atlikėjo dėmesingumui išlaikyti ir sukontroliuoti, bet ir praplečiama kūno motorika. Tokius įpročius reikia vystyti ir praktikuoti, kad jie nepakenktų muzikinės medžiagos atlikimo kokybei, tad už išplėstinio judėjimo modelio dažniausiai slepiasi ir papildomos praktikavimosi sesijos, naujų įgūdžių formavimas.

Tokia prieiga prie atlikėjo, savo buvimu ir vaikščiojimu kuriančio papildomas reikšmes, matoma 2022 m. ansamblio „Synaesthesis" pristatytame kompozitoriaus Panayiočio Kokoro kūrinyje „The Urban Tale of a Hippo" (2022). Šioje garsinėje aplinkoje sujungiami gyvi instrumentai ir elektroninė muzika, o ryškiais kostiumais aprengti atlikėjai vaikštinėja dūmuose paskendusioje scenografijoje, sukurtoje iš gigantiškų plastikinių maišų, keičiančių formą, atsirandančių ir vėl išnykstančių. Pagrindinis medžiagos vystymo variklis ir yra nuolat vykstanti skirtingų instrumentinių sudėčių improvizacija ir instrumentinio struktūruotos medžiagos atlikimo pasirodymai; lygiagrečiai kai kurie

muzikai atlieka ir papildomus performatyvius veiksmus, kuriančius draminių charakterių įspūdį. Saksofonininkas kurį laiką miega izoliuotas viename iš plastikinių „kambarių", o altininkė lipa į baseiną ir sušlampa kojas. Visa scenografija ir kostiumų vizualumas žiūrovui suformuoja teatrinį kontekstą, o nuolatinis instrumentalistų judėjimas grojant, nekreipiant dėmesio į visai šalia stovinčius ar vaikštančius žiūrovus ir pažįstamus, tampa pagrindiniu performatyviu elementu, vystančiu kūrinio naratyvą:

> Fortepijonui buvo uždėti ratukai, svarstėme kėdę su ratukais sukurti ir violončelei, bet šią įdėją atmetėme, nes labai nepatogu – koja lyg ir pasistumti reikia, gremėzdiškai atrodė. Tada gimė diržų idėja, bet rinkoje esantys diržai, skirti violončelei pakabinti ant kaklo, neatrodė patikimi. Morta [Nakaitė, kostiumų dizainerė] pamatavo ir pasiuvo tuos diržus pagal mano pasiūlymus. Juos taisėme per tris matavimus, buvo nepatogu, tad vis ieškojome geresnių sprendimų. Visą darbą atliko dizainerė, aš tik siūliau, kur ką tvirtinti. Judėjimo modelį sukūrėme remdamiesi vaiko nešyklės principu, tad violončelė šiame performanse kabo ant pilvo, kaip vaikas. [...] Pradėjome vaikščioti tik paskutinėse repeticijose, tris dienas. Mano partija aleatorinė, tad nustojau judėti ir atsisėdau tuomet, kai prasidėjo finalinė koncerto dalis. Visa pabaiga yra konkreti kompozicija, notuota. Gal būtų galima ir ją grojant vaikščioti, bet, kadangi nusprendėme, kad paskutinėje renginio padaloje naudojama koncertinė atlikimo forma, turime atsisėsti visi. Net jei visas kūrinys būtų notuotas, būtų galima groti atsistojus, bet tokiu atveju reikėtų kitokio monitoringo. (Kmieliauskas 2022)

Kaip matyti iš citatos, kai kurie muzikai net naudoja papildomą įrangą, sukurtą savo instrumentams nešioti: pavyzdžiui, kūrinyje porą kartų pakeičiama fortepijono atsuktais ratukais vieta (pati pianistė jį nustumia ten, kur reikia, kad galėtų atlikti naują performatyvų numerį), o prie violončelininko kostiumo pritvirtinami diržai, leidžiantys jam instrumentu improvizuoti vaikštant po salę.

2.3. Trečiasis plėtinys. Performatyvios užduotys

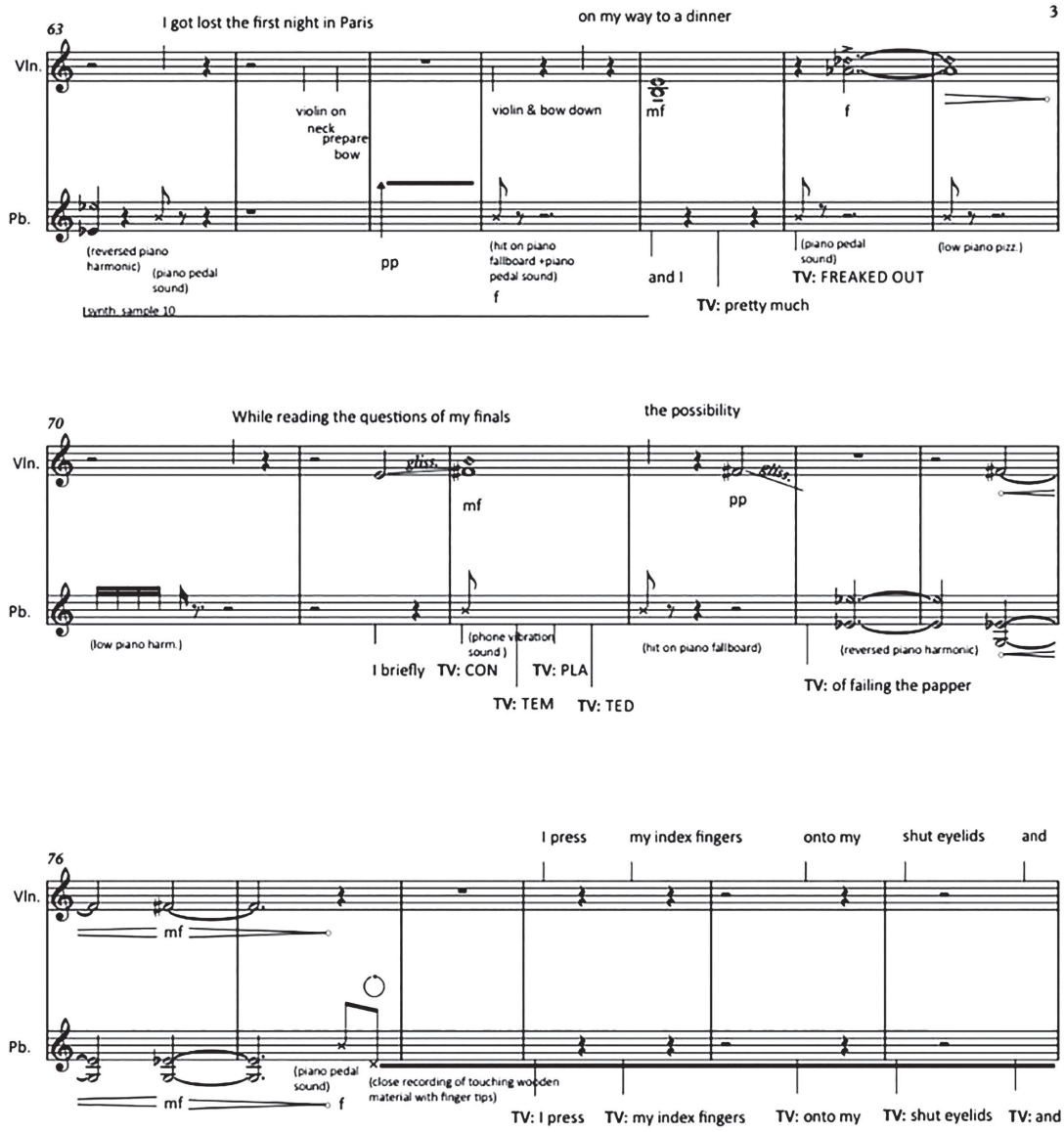
Įvairūs nemuzikiniai veiksmai gali paversti instrumentalistus kuo nors kitu, nors jie ne vaidina, o tik atlieka tam tikras režisieriaus ar kompozitoriaus pavestas užduotis. Toks atlikėjiškas būvis matomas 2022 m. festivalyje „Naujosios operos akcija" (NOA) pristatytame menininkių Gailės Griciūtės ir Viktorijos Damerell muzikiniame įvykyje „Sporto grupė" (2022). Šiame kūrinyje naudojami visi iki šiol aptikti plėtiniai, svarbų vaidmenį atlieka ir nuolatinis judėjimo plėtinys. Savo kūno energija atlikėjai viso spektaklio metu generuoja muzikinį garsinį foną ir papildomas teatrines prasmes. Be to, nepriklausomai nuo savo specialybės – ar būtų šokio atstovai, aktoriai ar muzikai – jie visi suniveliuoja savo funkcijas ir atlieka užduotis naujai sukonstruotais dumpliniais muzikos instrumentais, kiekvienas sukurdamas vis kitokį atlikimo charakterį.

Viso performanso „Sporto grupė" metu atlikėjai dainuoja, tuo pat metu savo kūnų energija generuoja muzikinį garsinį foną ir papildomas teatrines prasmes (atlikdami sporto salėje įprastus judesius), taip įgarsindami naujai sukonstruotus dumplinius muzikos instrumentus, kurie skleidžia garsą tik tuomet, kai yra pripumpuojami oro. Muzikinis audinys, skleidžiamas šių instrumentų, yra užkoduotas garsinėmis struktūromis, tad dainuodamas atlikėjas be įprastų atsakomybių – atlikti vokalinę partiją, klausytis kartu dainuojančio choro ir būti ansamblyje – tuo pat metu tam tikrais ritmiškais judesiais atlieka kitus fizinės ištvermės reikalaujančius sportinius pratimus, garsiškai sujungiamus į neįprastu būdu organizuojamas muzikines partijas. Atlikėjai siekia muzikaliai dalyvauti ne tik choriniame amplua, bet ir naujųjų dumplinių instrumentų ansamblyje. Toks atlikėjo veiklos plėtinys ne tik žavi kompleksiškumu ir sukuria daugybę naujų prasmių žiūrovui, bet ir pačia kūniškiausia prasme padeda išnaudoti atlikėjo buvimą scenoje suponuodamas naujus performatyvaus kūno kaip instrumento konceptus. Maksimaliai paskirstytas čia ne tik atlikėjų dėmesingumas – galima teigti, kad daugiasluoksniškumo įgyja ir naujasis muzikalumas. Toks vienalaikis dalyvavimas daugybėje skirtingų muzikinių judėjimų ir ansamblių suteikia erdvės svarstymams, ar naujosios muzikos lauke nekinta ir šiuolaikinio muzikalumo samprata.

Šį atvejį galima aptarti ir redukcinio modelio kontekste kalbant apie instrumentalistų performatyvumą, kai iš jų atimami su specialybe susiję profesinės tapatybės įgūdžiai. Tai tik įrodo, kad visų išorinių kontekstinių ir vidinių modelių vertinimas šiuolaikinio meno kūriniuose gali būti suprantamas įvairiai, o performatyvumo išraiškos neretai būna kompleksinės. Jei spektaklyje muzikui gali būti taikomas redukcinis modelis, iš jo atimant profesinius instrumentus ir paliekant tik grynąjį kūnišką būvį, tame pačiame spektaklyje dainininkas gali būti vertinamas ir pagal išplėstinio performatyvumo kategoriją, jo atlikimo būdui suteikiant išorinius performatyvius elementus.

Greta įvairių kitų galimybių išplėsti muziko profesiją performatyviomis užduotimis, dar vienas dažnai pasitelkiamas plėtinys – atlikėjų kalbos naudojimas. Instrumentalistai turi perskaityti, improvizuoti ar kitu būdu atlikti tekstą, taip prisidėdami prie scenos darbo naratyvo vystymo.

Muzikos ir medijų performanse „This Order Goes Wrong" (2018) (kūrybinė komanda – Dominykas Digimas, Kristijonas Dirsė, Rimantas Ribačiauskas, Morta Nakaitė, Lora Kmieliauskaitė) didžiąją partitūros dalį (žr. 2 pav.) sudaro ne tik instrumentinė linija ar įrašyto smuiko elektronikos notacija kaip tradicinėse partitūrose – čia pažymėta ir daug atlikėją įveiksminančių užduočių. Šalia smuiko partijos

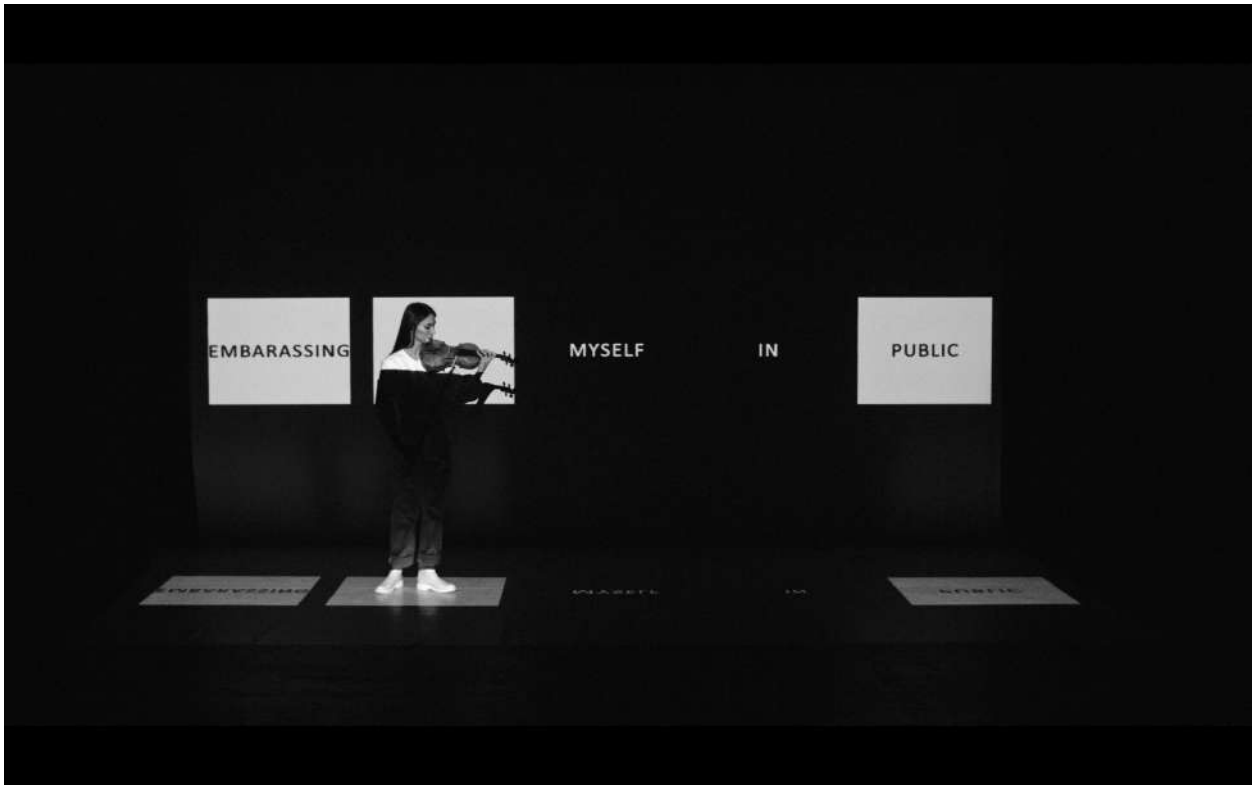


2 pav. Multimedijų performanso „This Order Goes Wrong" partitūros fragmentas

tuose pačiuose taktuose sekundėmis išrašytos tekstinės partijos ir judesiai – nuo kada iki kada reikia įveikti atstumą nuo kvadrato *a* iki kvadrato *b*, siekiant fiziškai išlikti besikeičiančiame videoprojekcijos piešinyje. Partitūroje taip pat tiksliai suformuotos užduotys, kada įvaizdinti tam tikrus kūno tikus, siekiant sinchrono su projekcija ir atlikėjo jutikliais valdomu elektronikos garsynu:

> Teksto naudojimą kūrinyje padiktavo pati tema ir tai, kaip su kūrybine komanda nusprendėme ją plėtoti. Antrojoje kūrinio dalyje siekdami sukurti išskaidyto ir nuolat trūkinėjančio dėmesio įspūdį, nusprendėme pasirinktas frazes (panikos atakas patyrusių asmenų liudijimų ištraukas) paskirstyti per kelias performanse pasitelkiamas medijas. Ypač svarbu buvo gyvai išgirsti Loros balsą, kadangi viso kūrinio metu tarsi siekėme, kad klausytojas su ja susitapatintų, tad jei būtume naudoję tik tekstą ekrane ar garso įraše – būtume atskyrę ją nuo visumos ir palikę tik kaip atlikėją. Mūsų priimtų sprendimų atveju viskas susijungia, o atlikėjos buvimas scenoje tampa pagrįstu performatyviu būviu – ne vien kaip garsą generuojančio objekto. (Digimas 2022)

Kitose šio kūrinio dalyse kūrėjai naudoja ir kompleksinius judesio, kalbos ir performatyvių veiksmų plėtinius. Videomenininkas Kristijonas Dirsė vizualiniam performansui estetiškai pasitelkė scenoje projektuojamo skaitmeninio vaizdo skaidymą į dinamiškai judančius kvadratus, tarp jų vizualinėms prasmėms sujungti naudojamas atlikėjos vaikščiojimas. Taip videomenininko iniciatyva į performansą integruojamas „judėjimo grojant" plėtinys, reikalaujantis nemažai papildomos atlikėjos praktikos ir kontrolės. Kur ir kada atlikėja turi nueiti, priklauso nuo videomenininko



3 pav. Atlikėjos judėjimo greitis ir trajektorija nustatomi pagal projektuojamų ekranų dinamiką. D. Putino nuotr.

į spektaklio erdvę įvedamo projektuojamo balto kvadrato (žr. 3 pav.). Performatyvios užduotys – kalbėti ir judėti – naudojamos vienu metu. Atlikėjai reikia tiksliai išmokti, kurią sekundę ir kuriame baltame kvadrate reikia atsidurti grojant ir kokį verbalinį tekstą ar kūno veiksmą atlikti. Pagal individualų vaikščiojimo tempą ir bėgimą suformuojami baltų ekranų dydžiai.

Naudojant performatyvių užduočių plėtinį, atpažįstama atlikėjo tapatybė ir gestų išraiška kuria audinį, kuriame skleidžiasi skirtingų technologijų panaudojimo daugiaprasmiškumas, o technologijų interaktyvumas tampa matomas ir girdimas.

2.4. Ketvirtasis plėtinys. Kryžminiai plėtiniai – įžengimas į kitas profesijas

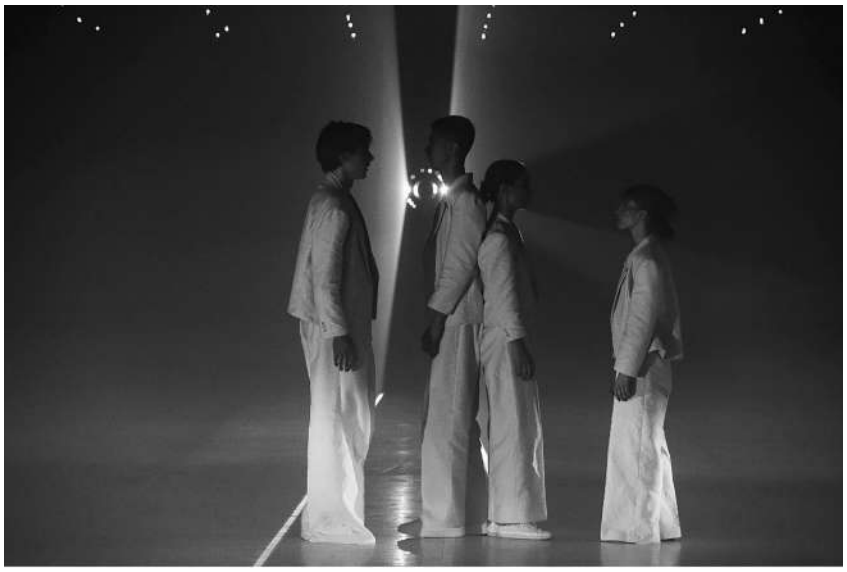
Savo darbe „Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer" Hübneris išskiria dar vieną plėtinio kategoriją, nurodančią kitas meno specialybes. Taigi suponuojama, kad muzikas įžengia į kitą meno atlikimo lauką ir taip prisiima atsakomybę, tradiciškai priskiriamą kitų meno sričių specialistams:

> Kūriniuose gali būti momentų ar epizodų, kai muziko profesija apleidžiama arba kai muzikas iš tiesų įgyja kitą profesiją. Tai gali būti šokis, dalyvavimas choreografijoje tarp šokėjų ar net šokant vienam, sakytinių dialogų atlikimas ir dramos pjesės personažo įkūnijimas. Tokiais atvejais muzikas tiesiogine prasme turi peržengti savo profesijos ribą ir įžengti į kitą. Gali susikurti dvigubos profesijos pojūtis. (Hübner 2013: 93)

Žanro sudėtingumas čia gali kelti sunkumų atsakant į klausimą, ar tokie darbai priskirtini muzikos teatro lauko ar naujosios disciplinos apibrėžimui, pirmiausia svarstant, ar muzika / muzikinis mąstymas veikia kaip pagrindinė sceninio pastatymo vystymo jėga. Nepaisant šių sunkumų, nevertinant žanro nustatymo keblumų ir pilkųjų zonų, toliau trumpai pristatoma tai, ką Hübneris laiko kryžminiais plėtiniais.

Muzikas kaip kitas atlikėjas: tai – reiškinys, kai atlikėjas, užuot atlikęs jam įprastus sceninius veiksmus, įsijaučia į kitą specialybę muzikuodamas sau neįprastu instrumentu arba, radikaliu atveju, netgi pakeisdamas savą profesiją kita – aktoriaus ar šokėjo. Atlikėjas vienu metu veikia kaip muzikantas, o kitu – kaip aktorius; čia išryškėja pereinamasis taškas, dėl kurio tarp šių dviejų profesijų įvyksta atlikėjo performatyvios kūno kalbos lūžis. Akivaizdu, jog toks plėtinio modelis dažniausiai pasitaiko dramos teatro ar tarpdisciplinuose darbuose.

„Twenty Fingers Duo" ansamblio prodiusuotame tarpdisciplinininiame šiuolaikinio šokio spektaklyje „Orfėjas, Euridikė" (2022) muzikai tam tikrais momentais liaujasi įgyvendinę tradicinius muzikos atlikėjų vaidmenis ir prisijungia prie baleto šokėjų kaip šokėjai (žr. 4 pav.). Atlikėjai ateina į sceną ir iš jos išeina, jų gyvi balsai pratęsiami kita



4 pav. Muzikos atlikėjai juda choreografinėmis struktūromis kurdami šiokio numerius su profesionaliais baleto šokėjais. Momentai iš tarpdisciplininio šokio spektaklio „Orfėjas, Euridikė". L. Žemgulio nuotr.

medija – fiksuotu muzikiniu kūriniu, atliekamu pasitelkus erdvinę garso sistemą. Muzikinį audinį kompozitoriai Jūra Elena Šedytė ir Albertas Navickas konstruoja iš gyvai atliekamos, studijoje įrašytos ir gyvai elektronika manipuliuojamos muzikos. Tad tam tikrose kūrinio dalyse muzikos atlikimas visai praranda kūniškumą ir gestualumą, tačiau būtent tais momentais atlikėjus kaip medžiagą į šokio lauką įveda choreografas Martynas Rimeikis. Baleto šokio raiška šiose dalyse išnyksta (akivaizdu, muzikai neturi tokių kūno valdymo įgūdžių kaip šokėjai), tačiau kvartetas atlieka atskirus numerius (du baleto šokėjai ir du instrumentalistai), atlikėjai choreografinėmis struktūromis juda ansambliškai ir taip spektaklio vyksmą kuria atsisakydami savo įprastos muzikinės raiškos, įžengdami į kitą – šokio meno lauką.

Išvados

Atlikėjo kūno įdarbinimo pasitelkiant skirtingas strategijas analizė rodo, kad kūniškumo tema gyva ir aktuali itin įvairiose sceninės organizacijos situacijose. Įvairialypis muzikos teatro žanras ir visos jam įgyvendinti pasitelkiamos atlikimo formos yra svarbi plataus multimedinių scenos menų lauko sritis, lemianti daugiasluoksnę darbo su muzikais strategijų įvairovę. Remiantis Hübnerio sukurtu vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų modeliu ir plėtinių teorija straipsnyje nesiekta nustatyti fiksuoto ir griežto apibrėžimo, priešingai – toks modelis pasitelktas kaip struktūra, padedanti suprasti ir kategorizuoti sutampančias, abstrakčias ir sunkiai įrėminamas performatyvias muzikos

atlikėjų veiklos kategorijas. Taigi išdėsčius įvairialypes muzikos atlikėjo profesijos plėtimo galimybes kyla klausimas, kiek ir kaip šis plėtimas gali progresuoti ir kiek muziko kūnas geba prisitaikyti. Apžvelgus plėtimo konceptą, dar labiau kompleksiškas ir filosofinių prieigų reiklaujantis darbas yra apibrėžti ir suformuluoti redukcijos metodus. Ateities darbuose į plėtinių modelį norėtųsi įtraukti naują – instrumentalumo – kategoriją, aprėpiant atlikėjų performatyvumą dirbant su naujais instrumentais ir judesio jutikliais. Vadovaujantis straipsnyje minėta Walshe mintimi, kad „atlikėjams dar nevėlu turėti kūną", norisi toliau kalbėti apie konkretaus kūno paliktą žymę: koks galėtų būti kūno vaidmuo ateities naujosios muzikos lauke ir kokia svarbi čia gali būti muzikos atlikėjo praktika?

Nuorodos

1 Žr. Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, 1979, Vol. 8, Spring, p. 30–44.

2 Plačiau žr. https://milker.org/the-new-discipline [žiūrėta 2024 06 30].

3 Visi šie terminai aptinkami plačiuose meno kontekstuose ir tiksliai terminologijai nustatyti lietuvių kalba prireiktų atskiro straipsnio. Toliau pateikiamas laisvas straipsnio autorės vertimas:
„Muzika išplėstame lauke; naujoji disciplina; postperkusinė praktika; postelektroninė muzika; postskaitmeninė eksperimentinė muzika; reliacinė muzika; konceptualioji muzika; posteksperimentinė muzika; postinstrumentinė muzika; instrumentinis teatras; kompozicinis teatras; postdraminis teatras; postakustinė muzika; neakustinis garso menas; neakustinė muzika; transdisciplininis garso menas; tarpdisciplininė muzika; tarpdisciplininė muzika; intermediali muzika; transmedialus performansas; postmedialus performansas."

4 Hübneris vartoja terminą *extension*, šiame straipsnyje jis verčiamas kaip *plėtinys*.

Šaltiniai

Kmieliauskas Arnas, Nepublikuotas interviu su straipsnio autore, 2022.

Digimas Dominykas, Nepublikuotas interviu su straipsnio autore, 2023.

Literatūra

Devenish Louise, Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice, in: *Music & Practice* 9, 2021, https://doi.org/10.32063/0906 [žiūrėta 2024 06 23].

Ciciliani Marco, Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer, Mainz: Schott Verlag, 2016, p. 23–35, https://www.ciciliani.com/writing.html [žiūrėta 2024 06 15].

Hübner Falk, *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*, Leiden University, 2013, https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/22342 [žiūrėta 2024 06 01].

Krauss Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, 1979, Vol. 8, Spring, p. 30–44, https://www.jstor.org/stable/778224 [žiūrėta 2024 06 15].

Salzman Eric; Desi Thomas, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Small Christopher, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, N. H.: Wesleyan/University Press of New England, 1998.

Walshe Jennifer, The New Discipline, https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/ MediaGallery/The_New_Discipline.pdf [žiūrėta 2024 06 25].

Walshe Jennifer, The New Discipline by Jennifer Walshe, https://milker.org/the-new-discipline [žiūrėta 2024 06 25].

Summary

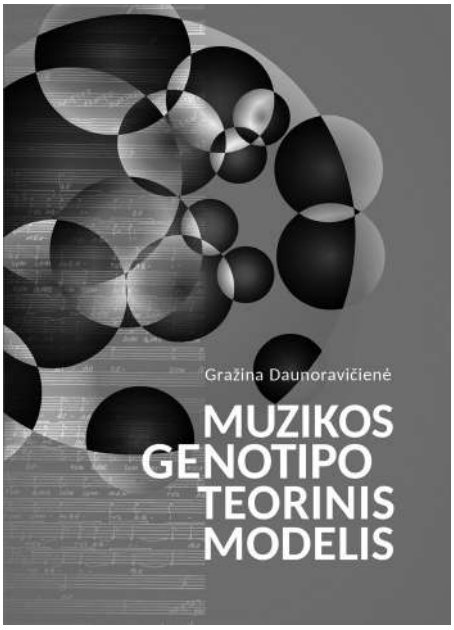
This article explores the evolving role of musicians in contemporary music performance, particularly in interdisciplinary contexts that extend beyond traditional concert settings. Inspired by Jennifer Walshe's reflections on performer recognition at the Borealis Festival in Bergen, Norway, it delves into new forms of bodily expression and recognition using Falk Hübner's theoretical framework. The discussion highlights how musicians engage in music theater activities, integrating non-musical elements and redefining their professional identities through interdisciplinary practices. The second part of the article examines the employment of the performer's body through various strategies, demonstrating the vitality and relevance of bodily themes in diverse stage organizational contexts. Music theater, as a multifaceted genre, encompasses a wide range of performance forms and occupies a crucial space within the broad field of multimedia stage arts, influencing the diversity of strategies musicians employ. Utilizing Falk Hübner's model of internal, external, and contextual elements, the article does not seek a closed, fixed definition but instead uses the model as a framework to understand and categorize the overlapping, abstract, and difficult-to-frame categories of musicians' performative activities.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 07 30

Recenzijos / Reviews

Eirimas VELIČKA
Sigitas MICKIS

Keletas kritinių pastebėjimų dėl Gražinos Daunoravičienės monografijų dvitomio



Daunoravičienė Gražina. *Muzikos genotipo teorinis modelis. I knyga*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022. 221 p. ISBN 978-609-8071-65-8

Daunoravičienė Gražina. *Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų. II knyga*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2022. 447 p. ISBN 978-609-8071-66-5

Šiandien nedaug rastume muzikologų, kurie imtųsi sisteminti tai, kas, regis, iš principo neturėtų pasiduoti kokiam nors sisteminimui. Ir vis dėlto šio išbandymo ėmėsi žinoma muzikologė, profesorė, habilituota daktarė Gražina Daunoravičienė. Tarsi įkūnydamas *Ars et praxis* dualo idėją, susiklostė fundamentalus dvitomis, skirtas muzikos žanro naujausių laikų evoliucijai ir jos apraiškoms šių dienų lietuvių muzikoje įprasminti ir apibendrinti.

Pirmoji dvitomio knyga skirta pamatinės sąvokos „muzikos žanras“ būties, kilmės, funkciniams ir transformaciniams aspektams. Skaitytojui prieš akis atsiveria plati istorinė ir muzikologinė panorama, kurioje žanras iškyla tarsi gyva būtybė: jis gimsta, gyvena savo gyvenimą, evoliucionuoja, transformuojasi, galiausiai miršta. Bendrosios sistemų teorijos prieiga leidžia į žanrą žvelgti kaip į gyvą, dinamišką organizmą, matyti muzikos reiškinių ir gyvosios gamtos analogijas. Vis dėlto bendrosios sistemų teorijos pasitelkimas šioje monografijoje veikiau konstatuojamas ir deklaruojamas, negu atskleidžiamas ir įrodomas (kn. 1, p. 42–44, 196–197).

Kita vertus, žvalgantis į modernios ir postmodernios muzikos dinamiką tapo akivaizdu, kad senoji monofunkcinė muzikos reiškinius tipologizuojanti žanro sąvoka nebepajėgi atspindėti naujos, dinamiškos muzikinės tikrovės. Dinamiška, evoliucionuojanti žanro būtis, jos paralelės su gyvąja gamta paskatino autorę psitelkti naują iš biologijos pasiskolintą ***genotipo*** sąvoką. Merriamo–Websterio žodynas genotipą apibrėžia „kaip visą individo ar grupės genetinę sandarą ar jos dalį“ (Merriam–Webster: *Genotype: all or part of the genetic constitution of an individual or group*), tad akivaizdu, jog akademinėje muzikologijoje ši sąvoka (pirmąkart pavartota 1990 m. Daunoravičienės daktaro disertacijoje) vis dar gana nauja. Tačiau nors sąvoka ir nauja, ji nėra vieniša. Antai amerikiečių kompanija „Pandora“ jau daugiau nei dvidešimt metų vykdo projektą „Music genome project“, kuriame apibendrina personalizuotą įvairių žanrų

muzikos klausymosi patirtį, aprašomą per maždaug 450 „muzikinų genų“.

Aptariamame dvitomyje į genotipų visumą žvelgiama kaip į saviorganizuojančią ir savitransformuojančią makrosistemą, išskiriami keturi jos būviai: monožanras, poližanras, librožanras ir postmodernistinis naujosios tradicijos monožanras. Pastarasis padeda sistemiškai aprėpti *post-dada* ir *post-fluxus* muzikos bei tarpdisciplininių meno reiškinių įvairovę. Tokia prieiga leido autorei argumentuotai ir produktyviai diskutuoti su „žanro mirties“ apologetais – ypač su Carlu Dahlhausu, naujai permąstyti ir iš naujo įprasminti muzikos žanro / genotipo ontinį statusą. Tam pirmosios knygos pradžioje pateikiama ir žanro sąvokos etimologija (kn. 1, p. 28), nurodanti sąsajas su atitinkamais prancūzų (*genre*), lotynų (*genus*) ir senosios graikų kalbos (γένος) žodžiais, reiškiančiais gimimą, kilmę, giminę, šeimą, gentį, lytį.

Antroji dvitomio dalis skirta pastarųjų penkių dešimtmečių lietuvių muzikos genotipo raidai. Autorė aktualizuoja ir savo teorines įžvalgas taiko praktiškai, nagrinėdama kai kuriuos lietuvių modernaus ir postmodernaus laikotarpio muzikos kūrinius. Muzikos genotipo deformacijos ir transformacijos požiūriu aptariami lietuvių muzikos modernėjimo posūkiai. Skaitytoją žavi tai, kad autorė nepaskęsta kūrinių gausoje ir smulkiose detalėse, bet geba į pusšimčio metų lietuvių muziką pažvelgti iš platesnės visa aprėpiančios perspektyvos. Į vieną visumą dailiai sugula ryškiausių šio laikotarpio lietuvių kompozitorių kūrinių analitiniai aprašai. Knygą ypač puošia nagrinėjamų kūrinių partitūrų fragmentai, atlikimo situacijų, renginių afišų nuotraukos.

Daunoravičienės dvitomis skaitytoją provokuoja, skatina mąstyti. Tad neatsitiktinai priekabesniam skaitytojui iškyla ir vienas kitas ne visai patogus metodologinis klausimas.

Dėl metodo pasirinkimo

pro: Ar, renkantis ***atvejo analizės*** metodą, nederėtų nuodugniau pagrįsti, kokiais kriterijais (ar principais) remiantis nagrinėti buvo pasirinkti vieni kūriniai, o kitų atsisakoma? Juk stokojant tokio pagrindimo, gerbiamam skaitytojui gali kirbėti įtarimas, kad autorė tendencingai pasirinko kaip tik tuos atvejus, kurie tarsi savaime patvirtina jos plėtojamą teorinį modelį, ir galbūt atmetė kitus, ne mažiau įdomius, tik ne tokius patogius.

contra: Vis dėlto antrame tome pasirinkti kūriniai nagrinėjami taip meistriškai, jog atrodo, tarsi juos girdėtum čia ir dabar. Skaitytojo sąmonėje jie išnyra mažne gyvu garsiniu pavidalu, sužadindami ir atgaivindami jau kiek primirštus ano meto muzikinius įspūdžius. Antrojoje knygoje pateikti Juliaus Juzeliūno, Vytauto Barkausko, Osvaldo Balakausko, Broniaus Kutavičiaus, Felikso Bajoro, Onutės Narbutaitės kūrinių analitiniai aprašymai, tarsi kokie muzikologiniai brangakmeniai, sužėri vaiskiausiomis spalvomis. Tad nelieka nė menkiausios abejonės, kad kaip tik šie kūriniai geriausiai atspindi autorės gvildenamas lietuvių muzikos žanro genezės problemas.

Dėl pavadinimo adekvatumo

pro: Kyla klausimų dėl kai kurių antrosios knygos („Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu“) pavadinimo detalių. Ką reiškia pavadinime iškylantis muzikinės kultūros raidos akcentas? Ar tikrai omenyje turėta būtent *kultūros* raida? Ir kas tuomet yra *kultūra*? Argi lietuvių muzikos kultūra kaip tokia, greta autorinių muzikos kūrinių, neapima ir muzikos atlikimo bei kritikos, apskritai viso lietuvių visuomenės muzikinio gyvenimo, o šalia akademinės – taip pat ir populiariosios, folklorinės, kitų žanrų lietuvių muzikos?

contra: Pavadinimo pabaigoje esanti aplinkybė („žanro požiūriu“) patį pavadinimą patikslina ir suteikia jam aiškumo. Tačiau iš tiesų pavadinimas „Lietuvių akademinės muzikos raida (1970–2020) genotipo požiūriu“ skambėtų kur kas taikliau, jis tiksliau apibrėžtų autorės pasirinktą tyrimų sritį. Juolab ir pati *muzikinės kultūros* sąvoka per visą šią knygą išnyra vos kartą ar du.

Dėl terminų librožanras ir taksonas asociacijų

pro: Laisviesiems žanrams nusakyti autorė pasirinko savo pačios nukaltą naujadarą – ***librožanras***. Ši sąvoka, autorės manymu, turinti į vieną sąskambį sujungti dviejų lotyniškų žodžių *lībĕr* (lot. „laisvas“), *lībertās* („laisvė“) ir *lībra* (lot. „svarstykės“) reikšmes ir taip sukurti dvejopą – tiek laisvojo, tiek ir svarstytino žanro – reikšmę. Tačiau tai dvi skirtingos, etimologiškai negiminiškos lotyniškos šaknys, nors ir panašios savo skambesiu. Librožanro sąvoka čia gimsta kaip autorės etimologinis žaidimas ir yra veikiau žavus poetinis asonansas nei tikslus mokslo terminas. Etimologija – rimtas, kruopštus ir matematiškai tikslus mokslas, todėl čia lengva paslysti. Dar Claude'as Levi-Straussas mus mokė, kad panašumo ryšys anaiptol nereiškia giminiškumo ryšio. Panašiai skambantys žodžiai ne visuomet giminiški. Pasakymai „avėti avį“ ir „vilkėti vilką“ yra žavūs savo skambesiu, bet gramatiškai neturi prasmės.

Taip pat skaitant dvitomį aiškėja, kad gerbiama autorė turi ne tik puikią fantaziją, bet ir gana neblogą humoro jausmą. Antai, gretindama du skirtingus kūrinių žanrinio sisteminimo principus (tipologija *versus* taksonomija), greta muzikos žanro ir genotipo ji siūlo dar ir trečią – ***muzikos taksono*** – sąvoką (kn. 1, p. 65, 195). Pats terminas būtų gal visai ir nieko. Tačiau mažiau apsišvietusiam skaitytojui jis galėtų asocijuotis su žargoniniu transporto priemonės pavadinimu. Tai ypač akivaizdu skaitant baigiamąjį pirmosios

knygos skyrelį – *codą*, kur taksono sąvoka minima be atitinkamo konteksto (kn. 1, p. 195).

contra: Vis dėlto taksono sąvoka iš pat pradžių atsiranda tinkamame kontekste: ja siekiama pabrėžti tipologijos ir taksonomijos perskyrą muzikologijoje ir biologijoje. Todėl žymint nomenklatūrinį taksonominį vienetą, ***taksono*** sąvoka atrodo visai tinkama ir savo vietoje. Juolab kad ir pati autorė ją įvardija kaip „potencialią metaforą", tinkamą taikyti biomuzikologijos krypties tyrimuose.

Dėl ontinių brūzgynų

Pati idėja sieti muzikos žanrus su genotipu paremta mažų mažiausiai dviem ontinėmis (čia remiamasi autorės diskursu) sankirtomis. Viena kiek mažiau destruktyvi, kylanti iš mokslininkės troškimo taikyti tyrimo instrumentus, pasiskolintus iš nemuzikinių reiškinių epistemologijos. Kaip matyti ir pavadinime, profesorės dėmesį patraukė biologija, tokių bandymų būta ir mokslo praeityje. Pavyzdžiui, vitalistai nemažiau buvo „nusipelnę" diegdami terminus, susijusius su organizmų gyvenimo ciklais, bet ne ką mažiau kritikuotini dėl ne visai tinkamose vietose vartojamų neadekvačių kompleksinių terminų aiškinimo. Tačiau skirtingų fenomenų sąryšių painumą dar galima būtų priskirti skaitytojo nepatirčiai, negebėjimui versti iš akademinės į kasdienę kalbą. Kiek klampesnė ontinė painiava susijusi su siekiu genus įvardyti kaip pagrindinę tyrimo įžvalgų valiutą.

Kadaise vienas pažįstamas biologijos mokytojas (S. M.), lyg tarp kitko, yra replikavęs, kad genų negalima nei matyti, nei šiuo atveju girdėti. Tai esančios suborganizmo dalelės, kurių poveikį organizmui galima patirti tik jas naikinant ir matant pokyčius, o tai ir daro genų inžinerija, kurios pagrindinis ir vienintelis tikslas yra išmokti tobulinti organizmus, kad jie išgyventų. Tai, apie ką kalba monografijos autorė, yra mažų mažiausiai fenotipas (rasinių, etninių ypatumų visuma su visais tokios analogijos informatyvumo trūkumais), jeigu ne tiesiog „socialinė fiziologinės politikos" diskusija, kokios sąlygos ir kaip palaiko tam tikros muzikos iššūkius tiek kūrybos, tiek kultūrinės percepcijos vektoriais. Problemą čia *matytume dėl neatitikties* įprastai *šio termino* traktuotei Vakarų moksle – interneto naršyklės paieškos laukelyje įvedę *musical genome*, rastume būtent tų biologinių „pseudonukleininių" blokų jungčių pritaikymą naujų muzikinių „organizmų" kūrybai (kabutės dėl ankstesnių pastabų taikant analogijas ar siekiant vitalinio dėstymo). Jeigu norima genų lygmens, be kognityvinių (jeigu ne neurologinių) gairių niekaip, nors autorei keistai užtenka ir Aristokseno, kad paaiškintų ontinius šnektos ir muzikos skirtumus.

Galima daryti prielaidą, kad Daunoravičienė pakliuvo į pinkles, kurias, stebėtina, pati iliustravo kitų tyrėjų įžvalgomis. Turima omenyje muzikos analitikų ir kūrėjų įklimpimas į savo pačių susikurtas sistemas. Daunoravičienė, pavyzdžiui, cituoja Adorną (kn. 2, p. 122), parodydama, kad „[...] „protinga", „mąstanti" modernių kompozicijų medžiaga [...]" (tokia, be jokios abejonės, galima laikyti ir aptariamo dvitomio teorinį pagrindą, analitinę autorės kūrybą) ima „[...] imperatyviai diktuoti kompozitoriui [..]" (ibid.) ar lygiai taip pat ir muzikologui, o tokio „nebelaisvo" autoriaus kūriniai praranda „[...] natūralų sugestyvumą" (ibid.). Galbūt muzikologiniam diskursui ir reikalingas terminas evoliucijos apibrėžtims, bet net ir pati autorė, plėtodama monografijoje dėstomas mintis, vis rečiau prisimena genotipą, kurio, regis, labiausiai reikia jungiant visą veikalą. Analizės, ir naudingos, ir sėkmingos, pateikiamos nenardant tarpdisciplininėje terminijoje. Pavyzdžiui, galima būtų referuoti porą pirmosios knygos puslapių (nuo 17 iki 19), kai dėstant staiga išnyksta parataksės ir kitos kompleksinės pažinimo referencijos, labiau atitraukiančios dėmesį nei telkiančios diskurso tėkmę.

Dėl nevienalyčio analitinės medžiagos detalumo

pro: Pastebėtina, kad, palyginus skirtingas dvitomio atkarpas, išryškėja nevienodo informuotumo ir atskleisties kontrastai. Antros knygos pavadinime žadamą 1970–2020 metų raidą tikrai išsamiai atspindi antrame skyriuje atskleistas tipologinis Lietuvos akademinės muzikos aspektas, apibrėžtas takoskyra nuo tradicinio monožanro iki poližanro. Pateiktos minėto laikotarpio kantatų ir oratorijų, koncertų ir simfonijų pavyzdžių analizės išsamios (150 puslapių skyrius), atrinkti nagrinėtini pavyzdžiai reprezentatyvūs, perteikiantys nagrinėjamo laikotarpio specifiką. Pavyzdžiui, puikiai antrame tome atskleistos XXI a. simfonijos transformacijos lietuvių autorių kūriniuose (kn. 2, p. 153–164). Tačiau operos ontologija (kn. 2, p. 166–204), nors jai skirto poskyrio apimtis palyginama su anksčiau minėtomis analizėmis, gana fragmentiška – nuodugniau apsistota prie Eduardo Balsio operos „Kelionė į Tilžę", trumpai pristatyti keli Naujosios operos akcijos opusai, o baigiant skyrių išsamiai ir originaliai palygintos to paties pavadinimo „Pamoka" Vidmanto Bartulio ir Giedriaus Kuprevičiaus operos.

Tai, ką autorė vadina laisvaisiais muzikos genotipais (taip apibūdinti kūriniai, kuriems sudėtinga priskirti sistemines sąsajas), pristatyta gana chaotiškai, sunku įžvelgti ir kokias nors taksonomines konstantas (ar chronologines, ar komponavimo koncepcijų). Minėtiems genotipams skirtame skyriuje yra šeši autorės atrinktoms „laisviečių" kategorijoms taikomi poskyriai, neretai kiekvieną iš jų reprezentuoja tik kelių, kai kada vienintelio, autorių kūrinių analizės.

contra: Kita vertus, laisvųjų genotipų aprašai originalūs, nemažai dėmesio skirta Justės Janulytės, Ričardo Kabelio, Ryčio Mažulio – kompozitorių, kurių nelepina atidus analitinis žvilgsnis, opusams. Skaitant justi asmeninė

Daunoravičienės empatija nagrinėjamiems autoriams, nuoširdus rūpestis komponavimo idėjų atodangų sklaida. Dar labiau prie tokios misijos prisideda paskutinis antro tomo analizių skyrius „Naujosios tradicijos monožanrų link“, kuriame be galo intriguojamai, išsamiai ir gana sistemiškai atskleista *post-fluxus* (XX a. 9 dešimtmečio) epocha lietuvių autorių kūryboje (akcijos, hepeningai, instaliacijos, naujasis audiovizualinis menas). Jurgis Mačiūnas, Šarūnas Nakas, Gintautas Sodeika, Vytautas V. Jurgutis ir daug jaunesnių autorių, kuriančių laikotarpiu iki XXI a. 3 dešimtmečio, nusipelno habilituotos daktarės dėmesio, todėl dvitomyje pateikta išsami medžiaga puikiai atskleidžia aktualias Lietuvos akademinės scenos transformacijas.

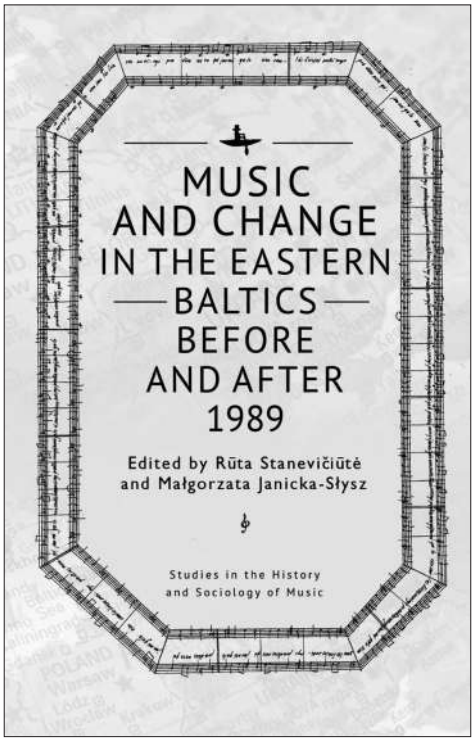
Pateikti kritiniai pastebėjimai nieku būdu nemenkina šių dviejų knygų muzikologinės ir kultūrologinės vertės. Svarbiausios dvitomio atvertys, esmingiausios įžvalgos, galiausiai aplankančios kantrųjį šio *opus magnum* skaitytoją, manytume, yra dvi: 1. Žanrai nėra vien tik negyvi nomenklatūriniai vienetai; tai tarsi gyvos būtybės, kurios gema, kitėja, merdi ir tampa istorijos dalimi, o senuosius pavidalus keičia nauji. Šiandien, postmodernaus būvio laikotarpiu, postfluksinėje epochoje, mes kaip tik ir esame šios rasties stebėtojai. 2. Kaip nėra pavidalo, kuris jau savaime nebūtų forma, nėra ir tokio muzikos kūrinio, kuris jau savaime nepriklausytų kuriam žanrui ir nebūtų kurio nors genotipo įkūnijimas ar jo išraiška, bet toli gražu ne kiekvienam duota tą pamatyti.

Įdomaus analitinio skaitymo.

Živilė ARNAŠIŪTĖ

Review of *Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989*

Eds. Rūta Stanevičiūtė, Małgorzata Janicka-Słysz,
Boston: Academic Studies Press, 2022. 362 p.
ISBN 9781644698945



The review was published in:
SEER / Slavonic and East European Review, Modern Humanities Research Association, Volume 101, Number 4, October 2023, p. 786–788.

This volume frames the Eastern Baltics as a distinct category, offering fresh insights into the interconnected music histories along the Baltic shore, united by geographical proximity and Soviet hegemony. These connections unveil broader dynamics within the Eastern Bloc and present less-studied musical histories of Lithuania and Latvia in English-language scholarship. The twelve essays, with authors from the US, Lithuania, Poland and Russia, highlight cultural and socio-political entanglement with music criticism, events, promotion, composition and performance. The book is divided into three parts: 1) cultural encounters; 2) musical liberation; and 3) music within political transitions. Overarching themes, including informal networks, cultural exchange, utopian pursuits, models of freedom and generational change, shed light on shared patterns.

One significant shared pattern is the emphasis on scenes, rather than composers or works per se. Kevin C. Karnes (chapter 9) advocates a 'horizontal' approach to Soviet cultural histories, emphasizing local overcentral dynamics. He explores Hardijs Lediņš's unconventional Soviet discos in Riga during the 1970s and 1980s and notes their USSR-wide fascination, attracting Alfred Schnittke and Arvo Pärt. Unlike Western practices, these educational/stationary discos featured listening-focused lectures and dancing, inviting the public to perceive the Soviet world anew. In the 1980s Lediņš added a multimedia dimension, enabling immersive experience of physical surroundings. He aspired to create a socialist utopia, embodying early Soviet ideals of communality, accessibility and care for others, despite the system's shortcomings. Vita Gruodytė (chapter 8) delves into Lithuania's alternative festivals in 1985 and 1995. These interdisciplinary events rejected hierarchical structures, favouring instead happenings and performances in less monitored and unconventional spaces, including swimming pools. Established Lithuanian composers endorsed these student-led activities due to their common goal of reshaping and de-Sovietizing Lithuanian music. Dominika Micał (chapter 3) explores Baranów Sandomierski's and Sandomierz's meetings that fuelled Polish music scholarship in the 1970s and 1980s. They combined academic discussions with concerts, films, plays and readings, attracting crowds from Poland, Czechoslovakia, Bulgaria and Lithuania. These meetings offered a communal atmosphere outside stringent official super-inspection, yet required friendly relations with sympathetic officials to continue. Subsequently, Andrzej Mądro (chapter 11) observes the formation of the yass scene in the 1990s Poland, a response to both jazz stagnation and institutional conservatism. Yass emerged from the Totart movement, rejecting musical hierarchies and social norms. It advocated free jazz, humour and shock as expressions of freedom.

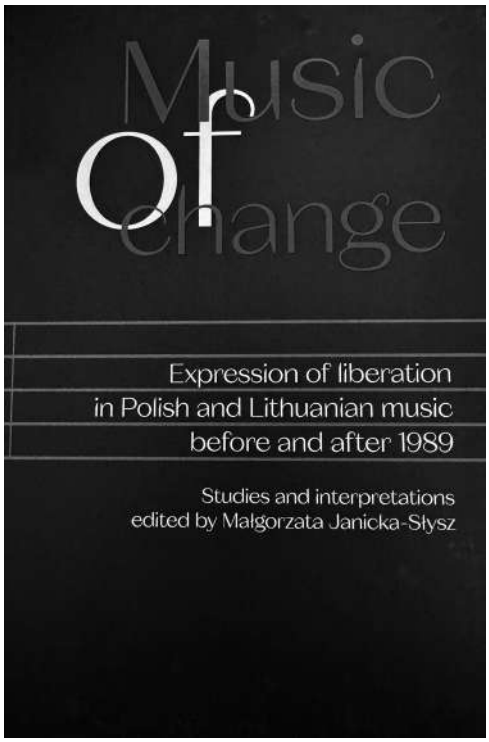
There is, perhaps predictably, a moment to contemplate the Soviet centreof gravity, handled astutely by Peter J. Schmelz (chapter 10) in particular.He navigates the 1980s US-USSR cultural exchange through tours by the Rova Saxophone Quartet and The Ganelin Trio, highlighting the persistent dominance of the US narrative well into the twenty-first century. Schmelz shows that jazz is a symbol of democratic freedom in the US, which linked with the concept of *glasnost´* (openness) in the Soviet space. While emphasizing the significant role of non-state actors and fluctuating policies, Schmelz also shows touring musicians' freedom of expression and glimpsesof transcendence. Most chapters explore memories of transformative events, but Olga Manulkina (chapter 12) captures post-Soviet Russia's short-livedfree press. Leonid Desiatnikov's coverage in the 1990s shaped the new music criticism toward balancing tradition and innovation and examining academic and popular aspects, all of which waned with dwindling media independence.

The volume also leans on transnational informal relations, especially around a Polish-driven network. Rūta Stanevičiūtė (chapter 1) studies the intricate Poland-Lithuania musical network in the late 1970s, emphasizing unofficial collaboration and transformation. Małgorzata Janicka-Słysz (chapter 2) highlights common values of freedom in the Polish-Lithuanian scene. Both nations share similar aesthetic tendencies, including thesymbolic meaning of music as freedom 'from' imposed Communism and freedom 'for' the spiritual and personal. Kinga Kiwała (chapter 4) discusses Poland's generational fissure during the 1970s. United by resistance to socio-political oppression, composers embraced the Romanticist aesthetic in opposing forms. Generation 33, including Krzysztof Penderecki and Mikołaj Górecki, constructed a collective national ethos while Generation51 sought individualistic expressions of freedom, often evading religion and nationalism. Freedom aesthetics are further explored in discussions of works by Penderecki (in chapter 5 by Iwona Sowińska-Fruhtrunk) and Górecki (in chapter 6 by Teresa Malecka). Meanwhile, Ewa Czachorowska-Zygor (chapter 7) delves into freedom within Polish film music.

This collection evokes a rich music historiography, underscoring the value of focusing on scenes and local events, notably highlighted by Karnes. It features a methodological emphasis on network-driven analysis, facilitating a comparative exploration of intricate musical interconnections. Furthermore, several discussions, especially by Schmelz, accentuate the perpetual flux in interpretive meanings, particularly regarding concepts such as 'freedom'. They elucidate the continuous reinvention and dynamic nature of these ideas for both scholars and the musicians they study. Collectively, these significant perspectives intertwine, offering a multifaceted lens to comprehend the complex musical narratives within the Eastern Baltics.

Filip Lech

Diamonds on the Border



Music of Change. Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music Before and After 1989. Studies and Interpretations, ed. Małgorzata Janicka-Słysz. Krakow: Krzysztof Penderecki Academy of Music, 2023. 328 p. *ISBN* 978-83-7099-250-7

The review was published in: Filip Lech, "Diamenty za miedzą", *Ruch muzyczny*, No. 23, 2023, https://ruchmuzyczny.pl/paper-edition/145

© Wydawnictwo Muzyczne

The Polish -Lithuanian collection *Music of Change* opens with an article by Justyna Miklaszewska, devoted to the concepts of individual freedom and the democratic state in the thought of liberal philosophers (Mill, Taylor, Rawls, Tischner). The desire for freedom has not only social or ethical grounds, but also emotional ones – the researcher notes, emphasizing the role of culture in shaping and expressing feelings. She indicates the works of Penderecki, Górecki and Kilar as examples of artistic expression of grief, anger and communal rebellion. Teresa Malecka›s text devoted to the Polish school of composition concisely presents the diversity of aesthetic tendencies in 20th-century music and places them against the background of historical events. I suspect that the discussion will prove particularly useful for foreign readers, although a music lover from the Vistula River can also draw interesting information from it – I am thinking, for example, of Krystyna Moszumańska-Nazar and Zbigniew Bujarski›s memories of Luigi Nono›s visit to Kraków in 1957.

It is much more difficult to deal with the thicket of tendencies and attitudes after 1989, as Iwona Sowińska-Fruhtrunk has undertaken, trying to map the achievements of Polish artists according to postmodernist theory. In turn, Małgorzata Janick a-Słysz examines the "poetics of expression" in Polish and Lithuanian music using categories related to the affective turn in the humanities. We follow the paths of spirituality, identity expressed in the composer's work, emotionality inherent in sound and – constantly hovering over Central Europe – the spirit of Romanticism.

I found the texts devoted to moral imagination (Rūta Stanevičiūtė) and mythological-ideological foundations (Vita Gruodytė) in the music of our neighbours particularly interesting. The first of them describes the breakthrough that took place in the 1990s, when Lithuanian historical memory had its first chance to shape itself sovereignly – experiencing traumas, creating legends, but also deheroising. In the autumn of 1990, the New Music Ensemble conducted by Šarūnas Nakas performed at the Huddersfield Festival – the invitation was an important gesture addressed to a country that, although it had already declared independence, had not yet been recognised by the international community. A large group of Lithuanian emigrants dressed in ceremonial folk costumes appeared at the concert. The mood was uplifting when listening to Kutavičius's piece referring to Indian music, Balakauskas's postmodern *Chopin-Hauer*, and Martinaitis's *Sakmė apie šūdvabalį* (*The Tale of the Dung Beetle)* based on an 18th-century fable by Kristijonas Donelaitis. The words of the classic of local literature were perceived as vulgar, and the Lithuanian audience left the hall, loudly expressing their dissatisfaction. The composer of this piece combined references to the principles of serialism with scales typical of Lithuanian folklore, which Gruodytė writes about in more detail in her article. "Paradoxically, the language of 20th-century Lithuanian music was formed on the basis

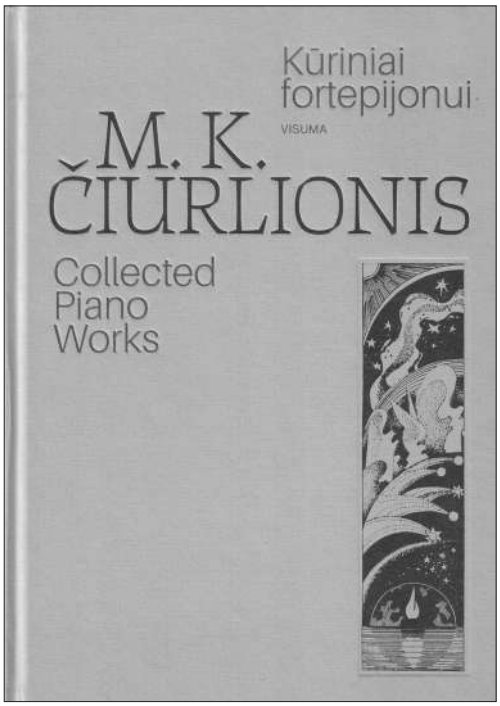
of archaic traditions," the author states in her analysis of the phenomenon of their revival, anthropological meanings, and the way they influenced 20th-century composers. Gradually, they moved away from stereotypical socialist realist arrangements towards completely original statements, often strongly inspired by the pagan beliefs of the ancient Balts. The most famous example of this phenomenon remains to this day *The Last Pagan Rites*, Kutavičius's ritual oratorio from 1978 for choir, organ, four horns and tape. "I think I understand the past because I was there," said the composer about his roots in primeval times.

In the remaining articles, the authors compare the works of Kutavičius and Penderecki using *The Gates of Jerusalem* and *Seven Gates of Jerusalem* (Małgorzata Pawłowska) as examples, compare the achievements of Onutė Narbutaitė and Hanna Kulenty (Ewa Siemdaj), consider the presence of the theme of nature in the works of the Stalowa Wola generation (Kinga Kiwała), look at the music of Zygmunt Mycielski based on the poetry of Miłosz and Herbert (Dominika Micał), soundtracks to documentaries by Marcel Łoziński and Vita Želakeviciute, and the Lithuanian jazz scene in Soviet times (Daina Urbanavičienė).

Reaching for the reviewed collection of articles examining Polish-Lithuanian musical ties in the face of political changes after 1989, it is worth considering why the music of our neighbours, not only Lithuanians, is so rarely present in our concert halls, media discourse and cultural awareness. In 1975, Stefan Jarociński wrote in #: "And I think that after this year of Čiurlionis, we will probably feel a bit ashamed that we did not bring him to the memory of our cultural awareness with any more lasting testimony." Will we finally stop being ashamed of our common heritage?

Darius KUČINSKAS

Antroji leidinio *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* laida



M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma. Parengė ir redagavo V. Landsbergis. Vilnius: M. K. Čiurlionio namai, 2024. 448 p. ISMN 979-0-706220-16-1

Prieš pat Kalėdas M. K. Čiurlionio namai Vilniuje išleido prof. Vytauto Landsbergio parengtą leidinį „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma". Tai antroji, patikslinta, prieš 20 metų parengto leidinio laida. Leidinys skiriamas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio 150-osioms gimimo metinėms. Jis išleistas finansuojant Lietuvos Respublikos kultūros ministerijai pagal specialią jubiliejiniams Čiurlionio metams patvirtintą Lietuvos Vyriausybės programą ir kartu ženklina ir kitą, leidinyje nepaminėtą, bet svarbią datą – tai sudarytojo ir redaktoriaus 50 metų jubiliejų rengiant ir publikuojant Čiurlionio kūrinius. Prieš dvidešimtmetį išleista knyga buvo tarsi viso redakcinio-leidybinio darbo apibendrinimas, o pakartotas leidimas yra lyg įtvirtinimas to, kas pasiekta, ir perdavimas ateinančioms kartoms, kaip Čiurlionio kūriniai fortepijonui buvo ir yra suprantami ir interpretuojami žymiausio pasaulio Čiurlionio kūrybos tyrėjo ir atlikėjo prof. Vytauto Landsbergio.

Be pagrindinio redaktoriaus, šį leidinį rengė nemažai pagalbininkų. Tai leidinio dizainerė Laura Grigaliūnaitė, natografas Charalampos Efthymiou, vertėja Sonata Zubovienė, anglų kalbos redaktorius Josephas A. Everattas, konsultantė Rita Nomicaitė ir techninis redaktorius Rokas Zubovas.

Leidinys yra didelės apimties ir puslapių (448 p.), ir kūrinių skaičiumi (152 vnt.). Jis apima ir puikiai reprezentuoja visą Čiurlionio kūrybą fortepijonui nuo 1897 iki 1909 m. Nepriekaištingos poligrafinės kokybės (spausdino UAB „Petro ofsetas"), išleistas dviem kalbomis (lietuvių ir anglų) 2000 egz. tiražu su viršelį puošiančiu Telesforo Kulakausko legendiniu tapusiu grafikos darbu, leidinys, be abejonės, solidžiai reprezentuos Lietuvos muzikinę kultūrą mūsų svečiams, Lietuvos bičiuliams ir Čiurlionio gerbėjams užsienyje.

Pavadinimas, tiksliau – jo plėtinys *Visuma*, nurodo, kad ši natų knyga apima visus Čiurlionio kūrinius fortepijonui. Bet taip nėra, nes visi Čiurlionio kūriniai fortepijonui sunkiai tilptų net į kelis tomus. Šiame leidinyje pateikiama tik jo redaktoriaus per visą gyvenimą parengtų ir anksčiau publikuotų kūrinių sąvadas, tiesa, labai įspūdingas!

Kūriniai identifikuojami taip pat pagal redaktoriaus sudarytą ir nuo 1975 m. taikomą Čiurlionio kūrinių numeraciją[1] su indeksu VL. Pirmuose fortepijoninių kūrinių leidiniuose (1975–1980) Landsbergis, greta savo numerių, dar įrašydavo ir kitą, Jadvygos Čiurlionytės suformuotą ir plačiai naudotą kūrinių žymėjimą opusais, o nuo 1981 m. Čiurlionio kūrinius jis žymi tik savo numeriais. Kurį laiką ši sistema puikiai atliko savo funkciją – leido geriau ir išsamiau pažinti Čiurlionio muzikos kūrybą ir jos chronologiją. Tačiau dabar ji sulaukia vis daugiau klausimų dėl savo nuoseklumo ir išsamumo, ypač atradus naujus Čiurlionio rankraščius, rekonstravus ir atlikus kelis stambius opusus, kurie iki šiol nėra įtraukti į Landsbergio sąrašą-katalogą[2].

Nors abu leidiniai (pirmoji ir antroji laida) beveik nesiskiria savo turiniu (muzikos kūriniais)[3], tarp jų galima įžvelgti tam tikrų skirtumų, kurie tiesiogiai ar netiesiogiai reflektuoja su bendrąja lietuviškų natų leidybos praktika (žr. 1 lentelę).

Požymiai	**2004 m.**	**2024 m.**
Leidėjas	Jonas Petronis, Kaunas	M. K. Čiurlionio namai, Vilnius
Copyright	© 2004 by Edition J. Petronis, Kaunas All rights reserved	Nenurodyta
Leidybą rėmė	Lietuvos Respublikos kultūros ministerija, Sauliaus Karoso labdaros ir paramos fondas, Ramūnas Garbaravičius	Lietuvos Respublikos kultūros ministerija (jubiliejinė M. K. Čiurlionio programa)
Pavadinimas	Kūriniai fortepijonui. Visuma (Compositions For Piano. Completed)	Kūriniai fortepijonui. Visuma (Collected Piano Works)
Dedikacija	Čiurlionio 130-osioms metinėms	Čiurlionio 150-osioms metinėms
Viršelio dailininkas	Telesforas Kulakauskas; viršelyje – jo sukurta Čiurlionio paveikslo *Rex* stilizacija	Laura Grigaliūnaitė, viršelyje panaudotas T. Kulakausko grafikos darbas
Natografas	Romaldas Misiukevičius (notacijos programa *Finale*)	Charalampos Efthymiou (notacijos programa *Sibelius*)
Techninis redaktorius	Algis Ginevičius	Rokas Zubovas
Vertėja į anglų k.	Sonata Zubovienė	Sonata Zubovienė
Anglų k. redaktorius	nėra	Joseph A. Everatt
Kalbos	Lietuvių, anglų	Lietuvių, anglų
Spaustuvė	„Morkūnas ir Ko.“, Kaunas; įrišta spaustuvėje „Spindulys“, Kaunas	UAB „Petro ofsetas“, Vilnius
Popierius	100 gr, ofsetinis	100 gr, Munken print white
Įrišimas	Kietas	Kietas
Tiražas	1000 egz.	2000 egz.
Formatas	29 x 22 cm	29,7 x 21 (A4)
Apimtis	432 p. (54 sp. l.)	448 p. (56 sp. l.) (su papildomai įklijuotu lapu tarp p. 22 ir p. 23 – 450 p.)
Svoris	1,3 kg	1,5 kg
Bendra struktūra	Pratarmė, 150 kūrinių, komentarai	Pratarmė, 152 kūriniai, komentarai
Priešlapis	Portretinė Čiurlionio fotografija (1908) ir autografas	Portretinė Čiurlionio fotografija (1908)
Turinys	Leidinio pabaigoje	Leidinio pradžioje
Leidinio metrika	Leidinio pabaigoje	Leidinio pabaigoje
Vidiniai viršelio puslapiai	Tonuota Čiurlionio muzikos rankraščio faksimilė, 2 p. (Fuga b-moll /VL 345, DK 293, II red./, Čm 16, p. 00675–00676)	Spalvota Čiurlionio muzikos rankraščio faksimilė, 3 p. (Preliudas b-moll /VL 269, DK 184.1/, Čm 60, p. 1–2; *Jūra* /VL 317c, DK 279-III/, Čm 21, p. 252)

1 lentelė. Formalus pirmos ir antros laidos palyginimas

Panagrinėkime naujai pasirodžiusį leidinį detaliau.

Leidinio tipas

Kaip žinome, gali būti įvairios paskirties ir parengimo būdo leidiniai. Išskiriami diplomatiniai (tikslaus perrašymo), kritiniai, urteksto, faksimiliniai, pedagoginiai, interpretaciniai etc. leidiniai. 2004 m. išleistas ir dabar pakartotas leidinys „Kūriniai fortepijonui" priskirtinas prie atlikėjo redakcijos, t. y. pianisto ir muzikologo Landsbergio interpretacijos fiksavimo ir perteikimo. Muzikos interpretacijos požiūriu ir Lietuvos muzikos istorijos raidoje tai yra be galo reikšminga ir svarbu. Pats žymiausias Čiurlionio muzikos tyrėjas ir atlikėjas šiuo leidiniu apibendrina ir pateikia subrandintą ir scenoje patikrintą savo interpretacinį sprendimą, kuris yra pavyzdinis ir sektinas.

Leidinio naudotojai

Leidinys skiriamas Čiurlionio muzikos gerbėjams ir atlikėjams. Pirmiausia, matyt, jis orientuotas į profesionalius atlikėjus, kurie supranta užrašytų ir neužrašytų ženklų ir pianistinių nuorodų prasmę ir pagal juos gali sukurti brandžią interpretaciją. Leidinys tikriausiai skiriamas ir fortepijono pedagogams bei besimokančiam jaunimui – studentams ir moksleiviams. Čia jie ras redaktoriaus kruopščiai surašytų siūlymų, ką ir kaip skambinti, kad būtų teigiamas meninis rezultatas. Jaunesnio amžiaus moksleiviai tikriausiai padėkos natografui už gana stambų natų šriftą, kuris leidžia geriau matyti natas. Tačiau apimtis (apie 450 p.), formatas ir svoris (1,5 kg) labai apsunkina praktinį leidinio naudojimą. Skambinti iš šių natų bus nepatogu (reikės nuspręsti, kaip stabiliai išlaikyti atverstą puslapį). Naudoti pedagogikoje, ypač pradiniame ir viduriniame lygmenyje, taip pat bus komplikuota pirmiausia dėl didelio leidinio svorio ir šiam tikslui nepritaikytos redakcijos. Jau dabar akivaizdu, kad praktiškai naudoti labiau tiktų skaitmeninė šio leidinio versija ir galimybė įsigyti / atsisiųsti kūrinius po vieną (ar ciklais).

Redagavimo metodika

Leidinyje pasirinkta gana laisva redagavimo metodika. Nors šis leidinys fiksuoja ir perteikia pirmiausia atlikėjo – Vytauto Landsbergio – interpretaciją, čia galima įžvelgti diplomatiniam, kritiniam ar urteksto leidinio tipui charakteringų požymių. Leidinio redaktorių mes pažįstame kaip precizinio tikslumo ir maksimalios autentikos siekiantį muzikologą. Jau esame įpratę prie jo pedantiškai parengtų Čiurlionio redakcijų, kuriose esminis principas buvo ir yra aiškiai atskirti visas redaktoriaus intervencijas nuo kompozitoriaus teksto. Tai pirmiausia pasiekiama neautorines natas spausdinant mažesniu šriftu (petitu), o kitus redaktoriaus įrašus pateikiant skliausteliuose. Lyginant skirtingais metais parengtus Landsbergio leidinius, galima net įžvelgti tam tikrą redagavimo metodologijos evoliuciją, kuri savo piką, mano manymu, pasiekė XX a. devintame dešimtmetyje (1985 m. darbas „Iš eskizų fortepijonui"). Vėliau tikriausiai dėl laiko stokos (nuo 1989 m. Landsbergis tapo aktyviu Lietuvos politinio gyvenimo lyderiu ir vadovu) preciziškai peržiūrėti korektūras, jas sulyginti su rankraščiais ar suvienodinti ankstesnių leidinių redakcijas galimybių buvo vis mažiau. Taigi ir šiame leidinyje (ir 2004, ir 2024 m.) matomas tam tikras redagavimo netolygumas. Ir pats redaktorius komentaruose pažymi, kad, pavyzdžiui, „į šį [leidinį] bus atkeliavęs ir kai kur nevienodas tankis pedalizacijos patarimų"[4].

Aptardamas Čiurlionio rankraščių specifiką, redaktorius rašo:

> Čiurlionis žymėdavosi beveik vien tik natas. Tempų, dinamikos ir kitokios atlikimo nuorodos labai retos. Jas redaktorius išsaugojo, bet nežymėjo kaip nors išskirdamas. Visa kita, nemažiau 95 procentai atlikimo nuorodų yra redaktoriaus interpretacija, pasiūlymas ir patarimas būsimam atlikėjui. Lygomis žymimas labiau struktūrinis frazavimas – platesniais dariniais, bet kai kur palikta ir autoriniai maži dviejų garsų jungimai, žymintys veikiau niuansuotę.[5]

Taigi, lygindami leidinyje pateiktą natų tekstą su Čiurlionio rankraščiais, matome, kad išties dominuoja redaktoriaus sugalvoti ir įrašyti kūrinių pavadinimai, atlikimo tempai, dinamika, pedalizacija, faktūros paskirstymas rankoms, frazuotė, prikurtos nebaigtų kūrinių pabaigos etc. Išsaugota tik viena pagrindinė ankstesnio redagavimo ypatybė – visos neautorinės natos spausdinamos mažesniu šriftu (petitu). Bet visi kiti redaktoriaus įrašai natose niekaip neišskirti ir komentaruose nekomentuoti. Net ir esant tik keliems autoriniams ženklams (tiems likusiems 5 proc.), manyčiau, juos verta vienaip ar kitaip pažymėti. Dabar leidinyje vis dėlto palikta per daug neaiškumų ir abejonių dėl autorinių nuorodų.

Kūrybos periodizacija

Naujame leidinyje pateikiama kiek patikslinta Čiurlionio muzikos periodizacija, ji nebuvo taip aiškiai fiksuota pirmoje laidoje. Kaip žinome, skirtingi tyrėjai skirtingai matė ir mato Čiurlionio kūrybos visumą. Nors sutariama, kad esminis lūžis įvyko 1904-aisiais, Čiurlioniui pradėjus intensyviai tapyti, jo muzikos kūryba, trukusi vos 14 metų, skirstoma nuo dviejų iki penkių laikotarpių (žr. 2 lentelę). Jadvyga Čiurlionytė visą Čiurlionio muziką skirstė į keturis penkis laikotarpius[6]. Landsbergis išskiria tris laikotarpius[7]. Buvęs Landsbergio kandidatinės disertacijos konsultantas Rusijos muzikologas Jurijus Tiulinas (1893–1978) siūlė Čiurlionio muziką skirstyti į du laikotarpius[8]. Šių eilučių autorius taip pat laikosi nuomonės, kad Čiurlionio muziką tikslinga skirstyti tik į du ilgiau trunkančius laikotarpius – ankstyvąjį (studijų) ir brandųjį, ribą brėžiant ties 1904 m. Skaidymas į keliolika 2–3 metų trukmės atkarpų, kuriose gan sunku įžvelgti ryškesnius stilistinius pokyčius, labiau

<table>
<tr><th>Metai</th><th colspan="2">J. Čiurlionytė</th><th>J. Tiulinas</th><th colspan="2">V. Landsbergis</th></tr>
<tr><th></th><th>1957 m.</th><th>1975 m.</th><th>1969 m.</th><th>1986 m.</th><th>2024 m.</th></tr>
<tr><td>1896</td><td rowspan="4">I. Jaunatvės (4 m.)</td><td rowspan="4">I. Pirmasis laikotarpis (4 m.)</td><td rowspan="8">I. Jaunystės (8 m.)</td><td rowspan="8">I. Studijų ir savarankiško kelio pradžia (8 m.)</td><td></td></tr>
<tr><td>1897</td><td rowspan="7">I. Ankstyvasis (5 m.)</td></tr>
<tr><td>1898</td></tr>
<tr><td>1899</td></tr>
<tr><td>1900</td><td rowspan="3">II. Ruošimosi į Leipcigą ir ten įgyto meistriškumo (4 m.)</td><td rowspan="2">II. Įgyto meistriškumo (1900–1901; 1,5 m.)</td></tr>
<tr><td>1901</td></tr>
<tr><td>1902</td><td>III. Studijų Leipcige metai (1901–1902; 1,5 m.)</td></tr>
<tr><td>1903</td><td></td><td rowspan="4">II. Proveržio (4 m.)</td></tr>
<tr><td>1904</td><td rowspan="3">III. Pereinamoji, neramaus ieškojimo fazė (3 m.)</td><td rowspan="2">IV. Pereinamojo neramaus ieškojimo fazė (2 m.)</td><td rowspan="6">II. Brandos (6 m.)</td><td rowspan="4">II. Lūžio (4 m.)</td></tr>
<tr><td>1905</td></tr>
<tr><td>1906</td><td rowspan="4">V. Savito muzikinio mąstymo įtvirtinimas (4 m.)</td></tr>
<tr><td>1907</td><td rowspan="3">IV. Savito originalaus stiliaus (3 m.)</td><td rowspan="3">III. Brandos (3 m.)</td></tr>
<tr><td>1908</td><td rowspan="2">III. Brandos (2 m.)</td></tr>
<tr><td>1909</td></tr>
</table>

2 lentelė. Čiurlionio muzikinės kūrybos periodizacija

susisieja su Čiurlionio kūrybos specifika kurti „šuorais“ nei su aiškiai įžvelgiamais kūrybos etapais.

Naujame leidime, lyginant su 2004 m., Landsbergio išskiriami trys Čiurlionio kūrybos laikotarpiai yra patikslinti pagal metų ribas (sutrumpintas pirmasis laikotarpis, metais pailginti antrasis ir trečiasis laikotarpiai) ir pateikti tiek turinyje, tiek prie natų (skyrių pavadinimams palikti atskiri puslapiai).

Kūrinių grupavimas

2004 ir 2024 m. leidinyje kūriniai pateikti ne ištisai, jie suskirstyti į nedideles grupeles. Jos suformuotos pagal skirtingus požymius – sukūrimo vietą, žanrus, tematiką, komponavimo techniką, o 2024 m. versijoje kūriniai papildomai dar suskirstyti į tris kūrybos laikotarpius. Visi nedidelių grupelių pavadinimai sugalvoti leidinio sudarytojo. Vienintelis originalus pavadinimas – mažų peizažų ciklas *Jūra* (VL 317 / DK 279), nors ir čia, lyginant su rankraščiu, yra neatitikimas – Čiurlionis prie kiekvienos dalies pavadinimą įrašė tarmiškai – *Marės*. Tarmiškumų standartizuotoje kalboje nepriimta rašyti, bet žodis *marios* yra „Dabartinės lietuvių kalbos žodyne“ ir turi kitą prasmės niuansą nei *jūra*. Geografiškai čia taip pat yra prasminis skirtumas (marios – įlanka, nerijos atskirta nuo jūros)[9]. Tad šio ciklo pavadinimą tikslinga koreguoti į *Marios*, juolab kad *Jūros* pavadinimas vis dar kelia painiavą su simfonine poema *Jūra* ar chorine kompozicija tuo pačiu pavadinimu. O žanro patikslinimas – mažų peizažų ciklas – yra autentiškas, paminėtas pirmojo atlikimo (1909 m.) programėlėje ir abejonių nekelia.

Kūrinių pavadinimai

2004 m. leidinyje Landsbergis pasiūlė ir 2024 m. versijoje įtvirtino nemažai naujų pavadinimų atskiriems kūriniams ir jų grupėms. Šie nauji pavadinimai rodo, kad redaktorius ilgainiui tolsta nuo savo principo laikytis kuo didesnės autentikos ir leidžia sau laisviau interpretuoti ne tik kūrinius, bet ir jų meninį įvaizdį apibrėžiančius pavadinimus. Lygindami su paskutine Čiurlionio kūrybos sąrašo versija (1986 m.), čia randame per dvidešimt „naujų“ kūrinių (žr. 3 lentelę), o lyginant su 2004 m. leidiniu, matyti, kad pakartotoje versijoje dauguma pavadinimų patikslinti papildomai prirašant tonacijas. Tik du ciklai – *Naujos dermės* ir *Audros ir gelmės* – liko be tonacijų ir vidinių pavadinimų. O visi *Druskininkų preliudai*, *Diptikas*, mažų peizažų ciklas *Jūra*, *Jūros dovanos* ir *Du preliudai g-moll* pakartotame leidime įgijo išsamius juos sudarančių kūrinių pavadinimus su tonacijomis.

VL	DK	M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas, 1986 m.	Kūriniai fortepijonui. Visuma. 2004 m.	Kūriniai fortepijonui. Visuma. II laida. 2024 m.
100	172	Preliudas d-moll (vargonams)	nėra	Preliudas-kanonas d-moll (fortepijonui)
144	13	Valsas b-moll	Valsas–paskyrimas	Valsas–paskyrimas b-moll
146	15	Lietuviška dainelė	Lietuviška dainelė	Lietuviška giesmelė
155	22	Sonata F-dur (a, b, c, d)	Andante cantabile (Sonatos F-dur antroji dalis)	Andante cantabile
169	39	Preliudas b-moll	Paskyrimas	Paskyrimas b-moll
177	54	Valsas F-dur	Lokio maurojimas (Valsas)	Valsas F-dur *Lokio maurojimas*
180a	43	Mazurka Des-dur	Mazurka – muzikinis momentas	Mazurka – muzikinis momentas Des-dur
184	57	Preliudas Fis-dur	Viešpaties angelas	Viešpaties angelas
187	61	Preliudas Des-dur	Pastoralė	Pastoralė Des-dur
242	134.3	Preliudas G-dur	Lopšinė	Lopšinė G-dur
246	134.7	Pjesė A-dur	Muzikinis momentas A-dur	Muzikinis momentas A-dur
255	248	*Jūra*. Simfoninės poemos fragmentas	Santaika. Simfoninės poemos *Jūra* fragmentas	Santaika. Simfoninės poemos *Jūra* fragmentas
261	155	Preliudas d-moll	Dialogas (Preliudas)	Dialogas (Preliudas) d-moll
266	180	Preliudas d-moll	Scherzo passionato (Preliudas)	Scherzo passionato (Preliudas) d-moll
268	182	Lakštingala	Lakštingala	Lakštingala d-moll
271a	184.3	[atskiros pozicijos ir pavadinimo nėra]	[Mažoji sonata (Keturi kūriniai viena tema)]. IV. Finale (Fuga)	[Mažoji sonata]. IV. Finale. Fuga
290	215	Kad ir nežinojau	Kad ir nežinojau	Kelio nežinojau
294	236	Preliudas d-moll	Rudenėlis	Rudenėlis d-moll
299	246	Preliudas g-moll/ Es-dur	Prisiminimas	Prisiminimas d-moll
317	279	*Jūra*, mažų peizažų ciklas (I–III; a–c)	*Jūra*, mažų peizažų ciklas (I–III; a–c)	*Jūra*, mažų peizažų ciklas: I. Moderato e liberamente (VL 317a) II. Andante (VL 317b) III. Allegro impetuoso (VL 317c)
337	311	Fuga sumažintos dermės tema	Fuga sumažintoj dermėj	Fuga sumažintoje dermėje
337a	313	Sekminių preliudas	Sekminių muzika	Sekminių muzika
339	316	Preliudas	Preliudas G-dur	Preliudas padidintoje G dermėje
340	318	Preliudas d-moll	Motule mano	Preliudas *Motule mano*
343	323	Preliudas g-moll	Šventas Dieve	Preliudas *Šventas Dieve*

3 lentelė. Pavadinimų kaita Landsbergio leidiniuose

Kai kurie kūrinių pavadinimai patikslinti iš naujo įvertinus Čiurlionytės liudijimą. Pavyzdžiui, dainos *Kad ir nežinojau* (VL 290 / DK 215) harmonizacija fortepijonui nuo pirmosios publikacijos 1925 m. buvo skelbiama pagal Čiurlionytės pateiktą pavadinimą. Dabar pavadinimas patikslintas pagal pirmuosius dainos žodžius: *Kelio nežinojau*. Kita pjesė fortepijonui, anksčiau čiurlionistikoje žinoma kaip *Preliudas G-dur* (VL 242 / DK 134.3), dabartiniame leidime pervadintas į *Lopšinę*, vis dar pasikliaujant anksčiau išsakytu Čiurlionytės liudijimu[10]. Bet Čiurlionytės liudijimais ir atmintimi, kad ir kokia gera ji būtų, visiškai pasikliauti negalime. Tai parodė atvejis su *Preliudu b-moll* (VL 269 / DK 184.1). Penkiasdešimt metų (nuo pirmosios publikacijos 1925 iki 1975 m.) Preliudas buvo skelbiamas pagal nebaigtą juodraštį (Čm 6) su Čiurlionytės užrašyta „autentiška" (kaip ją skambino, pasak Čiurlionytės, pats Čiurlionis) pabaiga. Tačiau paaiškėjo, kad ši pabaiga iš esmės skiriasi nuo kompozitoriaus švarraščio, atrasto apie 1986 m. (Čm 60).

Leidinyje esanti antroji *Sonatos F-dur* dalis (VL 155 / DK 22) ir turinyje, ir natose pateikiama kaip savarankiška pjesė *Andante cantabile*. Tai, kad čia yra antroji Sonatos dalis, paminėta tik komentaruose.

Valsas F-dur (VL 177 / DK 54) dabar pateikiamas su literatūriniu pavadinimu *Lokio maurojimas*. Tai pagrįsta Čiurlionio užuomina laiške Petrui Markevičiui, kur jis su humoru save apibūdina kaip lokį, kuris ne mauroja, o tik niurna[11]. Tad tikslesnis ir humoristinę potekstę išlaikantis pavadinimas būtų *Lokio niurnėjimas*. Bet rankraštyje nėra jokio pavadinimo ir galiausiai net nežinia, ar Čiurlionis apskritai norėjo šį valsą taip pavadinti.

2004 m. pirmą kartą pateikti ir 2024 m. pakartoti nauji Čiurlionio muzikos grupių pavadinimai sukėlė nemažą sumaištį. Žinant, kad leidinio sudarytojas ir redaktorius visą laiką kryptingai siekė kuo autentiškesnio teksto ir perteikti visas detales, šie pavadinimai pasirodė ypač subjektyvūs ir, nors koreliuojantys su bendromis Čiurlionio kūrybos idėjomis, labai susiaurinantys ir apribojantys kūrinių meninių įvaizdžių lauką. Labiausiai nustebino šie pavadinimai:

Mažoji sonata,
Naujos dermės,
Audros ir gelmės,
Jūros preliudai (2024 m. leidime pakeista į *Jūros dovanos*).

Tai, kad Čiurlionio muzikoje atsiranda nauji literatūriniai kūrinių pavadinimai (analogiškai tapybos darbams, kur tokie pavadinimai taip pat yra sugalvoti menotyrininkų, nors pats dailininkas, pavyzdžiui, sonatas žymėjo ir vadino tik eilės numeriais), leidžia greičiau susigaudyti kūrinių visumoje, bet kartu riboja galimą platesnį muzikos suvokimą ir tolsta nuo pirminės Čiurlionio idėjos bei kitų galimų (ne iki galo realizuotų) ciklų įsisąmoninimo[12].

Dedikacijos

2004 m. leidinyje dedikacijos užrašytos prie natų[13], o 2024 m. laidoje jos iškeltos į komentarus. Dedikacija yra svarbus kultūrinis ir istorinis reiškinys, atskleidžiantis daug platesnį kūrinių suvokimo lauką. Natose ji yra neatsiejama kūrinio pavadinimo dalis, tad bet kuriame leidinyje reikėtų išsaugoti dedikaciją prie kūrinio / natų, nes tai ne tik pagarbos kompozitoriaus valiai išraiška, bet ir mūsų pačių vidinės kultūros rodiklis.

Maketas

Leidinio dizainas ir maketas yra nepriekaištingi. Akiai malonus viršelis (minkštai žalsvu atspalviu) sukurtas išlaikant simbolinį tęstinumą – ir šrifto, ir piešinio: su Kulakausko stilizuotu Čiurlionio paveikslo *Rex* piešiniu Čiurlionio kūriniai publikuojami jau daugiau nei 80 metų Tiesa, tai pirmiausia leidėjo Jono Petronio skiriamasis ženklas – leidėjas 1943 m. užsakė dailininkui šią iliustraciją ir sumokėjo jam net kelis šimtus reichsmarkių[14]. Nors leidėjas ir dailininkas jau yra mirę, tikėtina, kad dabartinio leidinio autoriai suderino šio ženklo panaudojimą su autorių teisių paveldėtojais.

Leidinio formatas (A4) Lietuvoje jau tapo standartinis natoms leisti. Šiuo formatu natos rengiamos dažniausiai dėl techninių gamybos ypatumų – toks popieriaus formatas Lietuvoje (ir kontinentinėje Europoje) populiariausias, spaustuvių gamybinė įranga taip pat orientuota į šį formatą. Tačiau tarptautinėje praktikoje natos leidžiamos kiek didesniu formatu (9 x 12 colių) vien dėl to, kad būtų galimybė puslapyje laisviau ir patogiau išdėstyti natas. Be to, tokiu formatu leidžiamose natose kaip paprastai paliekamos daug didesnės paraštės (iki 3 cm). Norėtųsi, kad ir Čiurlionis ateityje būtų leidžiamas natoms tinkamesniu formatu.

Natografija

Bendrai žvelgiant, natografinis leidinio pateikimas yra kokybiškas. Pirmiausia sveikintinas natografo apsisprendimas laisviau išdėstyti natas puslapyje, jas pateikti gana stambiu gerai matomu atlikėjui šriftu, kiekvieną kūrinį pradėti nauju puslapiu, numatyti mažesnį puslapių vartymą (lyginant su 2004 m. maketu, šiame leidinyje puslapių išdėstymas patogesnis atlikėjui). Galiausiai pačios notacijos programos (*Sibelius*) šriftas grakštesnis ir švelnesnis, tinkamesnis klasikinei / akademinei muzikai nei anksčiau naudota kita notacijos programa (*Finale*). Natografas kokybiškai išsprendė daugelį natografiškai sudėtingų situacijų, dėl to leidinys išties atrodo puikiai parengtas ir neabejotina, kad iš jo bus maloniau skambinti. Žinoma, tobulumui ribų nėra, tad daugiau korektūrinių pastabų surašyta toliau.

Korektūra

Nors leidinys atrodo nepriekaištingai, akylas skaitytojas vis dėlto čia dar gali rasti nemažai taisytinų dalykų. Kai kurie jų panašesni į menotyrinius svarstymus (galimi

skirtingi pateikimo ir realizavimo variantai, matyt, leidinio redaktoriaus apsvarstyti, bet neužrašyti, tad nepataisyti ir leidiniuose), o kai kurie jų yra tik techninio pobūdžio. Charakteringiausias korektūrine prasme pavyzdys yra *Muzikinis momentas Des-dur* (DK 32). Pirmose dviejose publikacijose (1981, 1985) jam priskirtas numeris VL 163a, bet vėliau 1986 m. publikuotame Čiurlionio kūrinių sąraše-kataloge jis žymimas numeriu VL 180. Dar vėliau (2004 m.) skelbiant šį kūrinį prie jo vėl rašomas numeris VL 163a. Tad lieka neaišku, kuris numeris teisingas. Sąraše-kataloge kūrinio vieta ir numeris (VL 180) pagrįsti rankraštyje esančia data – 1900 m. sausio 17 d. Bet ši data Čiurlionio užrašyta prie kito eskizo – *Mazurkos Des-dur* (VL 180a / DK 43), o minimas *Muzikinio momento* rankraštis yra be jokios datos. Akivaizdu, kad 1986 m. skelbiant sąrašą-katalogą čia įsivėlė klaida dėl dviejų eskizų su ta pačia tonacija. Matyt, *Mazurka Des-dur*, kuri 1986 m. sąraše-kataloge numeruota kaip VL 180a, turėjo būti pažymėta numeriu be raidės (VL 180), o *Muzikinis momentas Des-dur* – tuo numeriu, kuris skelbiamas leidiniuose (VL 163a). Tačiau 2024 m. leidinio komentaruose *Muzikinis momentas Des-dur* vėl pažymėtas numeriu VL 180, o prie natų du kartus įrašytas tas pats numeris VL 163a. Juo pažymėtas *Muzikinis momentas Des-dur* ir *Muzikinis momentas fis-moll* (VL 163 / DK 31), kuris ir ankstesnėse publikacijose (1975, 1980, 2004), ir 1986 m. sąraše-kataloge žymimas numeriu be raidės.

Be numeracijos, *Muzikiniame momente Des-dur* taip pat perkelta viena korektūros klaida iš 2004 m. Tai rankraščio 7 takto kairės rankos partijoje esanti lyga. Ji buvo įrašyta pirmose dviejose šio kūrinio publikacijose (1981, 1985), irgi parengtose Landsbergio. Bet 2004 m. leidime ji praleista ir neįrašyta antroje laidoje.

Panaši korektūros klaida palikta variacijose *Kai aušra šviesi pakyla* (VL 238 / DK 130)[15]. Pastebėjus ankstesnį numeracijos netikslumą (2004 m. leidinyje prie natų ir turinyje įrašytas numeris VL 229, nors komentaruose nurodyta teisingai – VL 238), jis pataisytas naujo leidinio turinyje, bet prie natų klaida neištaisyta (palikta VL 229). Dėl pavadinimo taip pat reikalingas patikslinimas. Čiurlionio variacijos yra sukurtos pagal Franciszeko Karpińskio giesmę *Kiedy ranne wstają zorze*, sukurtą 1780 m. (Adomo Mickevičiaus nuoroda pirmoje kūrinio publikacijoje) ir publikuotą XIX a. leidinyje *Śpiewy narodowe* kiek trumpesniu pavadinimu – *Kiedy ranne*. Taigi tikslesnis variacijų pavadinimo vertimas į lietuvių kalbą būtų *Kai* ***anksti*** *aušra pakyla*[16].

Naujajame leidinyje netiksliai užrašyta *Preliudo II* (VL 302 / DK 244) dermė. Tai yra vienintelis Preliudas visoje Čiurlionio kūryboje su netipine derme, kur prie rakto kompozitorius užrašė tris bemolius – *si*, *do*, *la*. 2004 m. leidime ši dirbtinė dermė nurodyta teisingai, bet dabar, tikriausiai per neapsižiūrėjimą, čia įrašyta standartinė Es-dur / c-moll dermė su *si*, *mi*, *la* bemoliais. Nors prie natų visi alteracijos ženklai įrašyti papildomai, lieka neaišku, kaip vis dėlto skambinti *mi* natas – su bemoliu ar ne (prie jų papildomi ženklai nepridėti).

Manytina, kad visa ši painiava liko dėl neatidžiai atliktos korektūros. Pataisyti bent iš dalies šią situaciją (pirmiausia dėl numeracijos), matyt, galima pakartotinai skelbiant patikslintą Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašą-katalogą. Tačiau net ir patikslintas šis Čiurlionio kūrybos sąvadas nebetenkins reiklaus šių dienų vartotojo, nes turi esminių spragų – jis sudarytas vertinamuoju principu (atsisakyta dalies ankstyviausių ir vėlyviausių kūrinių), prie kai kurių numerių pridėtos raidės vienu atveju nurodo to paties kūrinio variantą, kitu – naują kompoziciją, čia taip pat įtraukti amžininkų paminėti, bet rankraščiuose neišlikę opusai (pavyzdžiui, Koncertinė pjesė violončelei, VL 10 /DK 102; Styginių trio, VL 79 / DK 113), bet neįtraukti esamuose ir naujai (2006 m.) atrastuose rankraščiuose esantys kūriniai. Sąraše-kataloge laikomasi poskyrių viduje esančios chronologijos. Dėl to į sąvadą įtraukus naujas pozicijas, sugriūtų nuosekli numeracija, o papildomų raidelių skaičius labai apsunkintų tokio sąvado supratimą. Kai kurie patikslinimai (sukuriant naują poziciją) šiame sąraše-kataloge buvo daromi savarankiškai atskirų redaktorių kaskart publikuojant naujus Čiurlionio kūrinius, bet esminių sprendimų, kaip pataisyti situaciją, kol kas nėra. Naujos kūrinių pozicijos, atsiradusios 1986 m. publikavus paskutinį sąrašą-katalogą, yra šios:

VL 201-1 iki 201-17 (DK 79.1–79.17). Ankstyvieji kanonai fortepijonui. Nauji numeriai įvesti Dariaus Kučinsko parengtame leidinyje *Ankstyvieji kanonai* (Kaunas: J. Petronis, 1998);

VL 271a (DK 184.3). Mažoji sonata. Finale (Fuga). Naujas numeris įvestas Landsbergio parengtame leidinyje *Kūriniai fortepijonui. Visuma* (Kaunas: J. Petronis, 2004); pakartotas 2024 m. leidime;

VL 198a (DK 75). Mazurka H-dur. Naujas numeris įvestas Roko Zubovo parengtame muzikos įrašų leidinyje *Kūriniai fortepijonui* (6 CD rinkinys ir bukletas) (Vilnius: Impetus Musicus, 2013).

Dauguma netikslumų leidinyje yra paprasčiausios korektūros klaidos. Korektūrą turėjo atlikti leidinio redaktorius, o ją dar kartą sužiūrėti – techninis redaktorius. Nežinia dėl kokių priežasčių tai buvo atlikta labai neatidžiai. Be to, čia prisidėjo ir pats leidinio rengimo pobūdis – pakartotas leidimas buvo rengtas nepatikrinus maketo pagal rankraščius, tik pasikliaujant ankstesniame leidinyje įrašytomis pataisomis[17]. Visa tai liudija apie gan prastą muzikos kūrinių leidybos padėtį Lietuvoje. Kai nėra bent kiek pastoviau veikiančios natų leidyklos, netelkiami ir neugdomi atitinkamo profilio specialistai (korektoriai, natografai, redaktoriai), nekaupiama darbinė patirtis ir neformuojama redagavimo praktika, kuri tokių akivaizdžių riktų nepaliktų. Juk pas mus nėra įprasta, kad korektūrą skaitytų kas nors kitas – leidinio sudarytojas ar redaktorius pats turi sužiūrėti savo parengtas

natas, o, kaip žinome, savo klaidų dažniausiai nematome. Samdyti dar vieną žmogų korektūroms nėra nei lėšų, nei atitinkamos kompetencijos ir kvalifikacijos korektorių, nes ekspertų, gerai išmanančių Čiurlionio rankraštyną ir ankstesnes publikacijas, visoje Lietuvoje yra tik du ar trys. Esant tokiai situacijai Čiurlionio muzika dar ilgai bus leidžiama su vienokiomis ar kitokiomis klaidomis, kad ir kokios didelės ambicijos būtų nors kartą Čiurlionio natas išleisti be klaidų. Padėtį ilgainiui galėtų pataisyti pasiryžimas Lietuvoje suformuoti stabiliai veikiantį Čiurlionio tyrimų centrą ar institutą, nuosekliai ir nuolat dirbantį atitinkama linkme. Apie tai vis kalba kiekviena naujai užaugusi karta, bet tuo viskas ir baigiasi. Didesnio noro ir – svarbiausia – valios pristinga[18].

Toliau paminėtos kai kurios natografijos pastabos yra ne tiek priekaištas natografui ir techniniam leidinio redaktoriui, kiek siekis ateityje išvengti panašių netikslumų ir pagal galimybes parengti tobulesnį Čiurlionio muzikos variantą bei maksimaliai panaudoti notacijos programos (*Sibelius*) galimybes, kurios dabar, atrodo, lenkia natografo žinias ir įgūdžius.

Natografijos korektūra

Nors bendras natografo darbas atrodo įspūdingai, vis dėlto palikta nemažai profesinių netikslumų. Šiuo metu tarptautinėje praktikoje pavyzdiniu laikomas ir daugelio pasaulio natografų bei leidyklų naudojamas Kurto Stone enciklopedinio pobūdžio natografijos vadovėlis *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*[19]. Juo vadovaujantis būtų galima iš anksto išvengti nemažai dabar leidinyje paliktų neapsižiūrėjimų ar net notacijos klaidų.

Pirmiausia akis bado netaisyklingai rašomas italų kalbos prieveiksmis *più*. Dar rengiant 2004 m. leidimą taip pat buvo nelengva atrasti, kaip su notacijos programa techniškai užrašyti šį prieveiksmį su diakritiniu ženklu. Bet redaktorius išsireikalavo, o natografas (Misiukevičius) rado būdą, kaip taisyklingai užrašyti šį prieveiksmį. Dabartiniame leidime, spėju, redaktorius neturėjo pakankamai laiko patikrinti spaudai atiduodamo leidinio, o techninis redaktorius (Rokas Zubovas) taip pat į tai neatkreipė dėmesio ir prieveiksmis visame leidinyje liko be diakritinio ženklo.

Variantų (*ossia*) užrašai 2024 m. leidime taip pat nurodo labiau natografo kompetencijos stoką nei programos galimybes. Kūriniuose, kur reikalingas *ossia* variantas, jau nuo sistemos pradžios kažkodėl yra nubrėžta be galo ilga vertikali linija, kartais net su ištempta akolade. Taip nerašoma, ir 2004 m. leidime šie atvejai buvo pateikti tinkamai.

Suspausti, kartais „sulipę“ prienatiniai alteracijos ženklai taip pat yra natografo neapsižiūrėjimas. Jei prie natos ar akordo yra keli alteracijos ženklai, neretai jie užrašyti per arti vienas kito (sulipę). Taip nutinka dažniausiai tada, kai šiems ženklams trūksta vietos. Bet šiame leidinyje, akivaizdu, tiesiog neapsižiūrėta ir atstumai nepalyginti (pvz., p. 49 ar 84).

Komentaruose nurodoma, kad kai kurie alteracijos ženklai (kur gali būti atliekama vienaip ar kitaip) rašomi laužtiniuose skliaustuose. Tačiau naujame leidime tokių skliaustų nerasta – čia naudojami tik lenktiniai skliausteliai. Šių skliaustelių paskirtis kartais išties lieka labai neaiški – ar juose įrašytas alteracijos ženklas yra tik primenantis, ar galimas ir kitas (neprivalomas) atlikimo variantas? Laužtiniai skliaustai buvo naudojami tik 2004 m. leidinyje, o 2024 m. laidoje užuomina apie laužtinius skliaustelius liko komentaruose. Pakeitus šį sakinį komentaruose, klausimas bent iš dalies būtų išspręstas.

Labai keistai atrodo puslapiai su raidėmis (p. 22, 22a, 22b). Numeruoti puslapius su papildomomis raidėmis yra įprasčiau meno albumuose ar leidiniuose su žemėlapiais, kuriems per mažas tradicinis leidinio formatas ir reikia atvartų. Bet šiuo atveju muzikos leidinyje, akivaizdu, per vėlai pastebėta teksto spraga, kai leidinio maketas jau buvo parengtas spaudai. Tokiais atvejais tolesnis gamybos procesas turėtų būti stabdomas, kol nepermaketuojamas ir nepernumeruojamas visas leidinys. Matyt, su *Visuma* labai skubėta ir trūkstama spraga užpildyta paprasčiausiai įklijuojant dar vieną puslapį su raidėmis. Tokios „papildomų puslapių“ su raidelėmis praktikos nei Lietuvoje, nei užsienyje kol kas neteko matyti. Tai yra šiurkšti techninio leidinio redaktoriaus klaida ir neapsižiūrėjimas.

Taktų numeracija taip pat turi trūkumų. Nors visame leidinyje laikomasi vientisos taktų numeracijos, pasitaiko atvejų, kai jie pradedami numeruoti nuo kūrinio vidurio (p. 27 – Humoreska g-moll, VL 162 / DK 30; čia numeracija atsiranda tik tryliktame takte). Ten, kur *ossia* variantas prasideda nuo sistemos pradžios, takto numeris įrašytas mažesniu dydžiu. Taip atsitinka tik tuomet, kai numeris notacijos programoje yra susiejamas su sumažinta (*ossia*) penkline. Numerį nesunkiai galima padidinti, jį susiejus su kita (100 proc. dydžio) penkline ar tiesiog pakeitus šrifto dydį.

Gana neįprastai žymimi netipiniai ritminių verčių dalybos atvejai (triolės, sekstolės etc.). Jei šią ritminę grupę sudaro smulkios natos, sujungtos viena sija, tradiciškai rašomas tik natų skaičių nurodantis skaitmuo. Jei grupei priklausančios natos nesujungtos viena sija, brėžiama laužtinė linija, jungianti šiai grupei priklausančias natas, ir papildomai įrašomas skaitmuo. Dabar leidinyje šiuo požiūriu nėra vientisumo.

Neišlaikytas vienodumas ir tais atvejais, kai melodija pereina iš vienos penklinės į kitą (iš kairės rankos į dešinę ar atvirkščiai). Leidinyje tai pažymėta keliais būdais – rodykle, punktyrine linija ar visai nepažymėta.

Nenurodyta ir komentaruose nepaaiškinta, kaip groti treles. Kaip žinome, klasikinis trelės grojimo būdas yra nuo viršutinės natos. Bet romantikai leido sau groti ir nuo pagrindinės natos, ir nuo viršutinės. Tikėtina, kad Čiurlionis taip pat taikė abu variantus. Leidinio redaktorius galėjo tai detalizuoti komentaruose ar išrašyti natomis, kaip buvo

padaryta 2004 m. leidinyje (*Sėjau rūtą*, VL 334 / DK 307), bet antroje laidoje šių trelių paaiškinimų / išrašų natomis kažkodėl atsisakyta.

Leidinyje natų dydis nevienodas. Kai kurie kūriniai užrašyti tarpiniu dydžiu, t. y. ne visam leidiniui taikytu (tarkime, 100 proc.) dydžiu, bet ir ne petitu (p. 157–158, 179–181, 262–266, 373–378).

Tokių netikslumų ir klaidelių akyliau peržiūrėjus visą leidinį tikriausiai galima rasti ir daugiau. Taip pat dar liko neperžiūrėti tekstai anglų kalba. Bet, nepaisant čia išsakytų pastebėjimų, apibendrinant norėtųsi tik pasikartoti, kad leidinys poligrafiniu požiūriu parengtas nepriekaištingai. Pataisius bent svarbiausias čia nurodytas redakcines ir natografijos klaidas, leidinys tinkamai reprezentuos Čiurlionio fortepijoninę kūrybą jubiliejiniais ir vėlesniais metais. Svarbiausia, kad jis dabar pristato ir apibendrina žymiausio mūsų epochos Čiurlionio muzikos tyrėjo ir atlikėjo Vytauto Landsbergio interpretacinį variantą. Jis liks istorijai kaip mūsų laikų Čiurlionio muzikos supratimo veidrodis ir kaip Lietuvoje leidžiamų natų redagavimo praktikos žymuo.

Nuorodos

1 Pirmą kartą Čiurlionio kūrinių sąrašą-katalogą Landsbergis paskelbė 1971 m. (*Sonata vesny*, Leningrad: Muzyka). Pakartotinai skelbiant, jis tikslintas ir papildytas. Bendras kūrinių skaičius taip pat keitėsi: 1971 m. sąraše buvo 353 pozicijos, 1975 m. – 345, 1986 m. – 346 pozicijos.

2 Landsbergio sudarytame Čiurlionio muzikos kūrinių sąvade nėra dabar rekonstruotų ir atliktų kelių stambesnės formos kūrinių, pavyzdžiui, simfoninės poemos *Dies Irae* (2015 m. rekonstravo Giedrius Kuprevičius, atl. Kauno miesto simfoninis orkestras), Sonatos smuikui ir fortepijonui (rekonstravo ir atliko Rokas Zubovas ir Darius Strimaitis pagal 2006 m. Dariaus Kučinsko atrastus Čiurlionio rankraščius Vilniaus universiteto bibliotekos J. Čiurlionytės fonde), II simfonijos (2024 m. rekonstravo Arvydas Malcys).

3 Antroje laidoje papildomai pridėta *Lietuviška lopšinė* (*Prapuoliau, močiute*) (VL 174 / DK 51) ir vargoninis Preliudas-kanonas d-moll (VL 100 / DK 172).

4 *Kūriniai fortepijonui*: 2004 m., p. 409; 2024 m., p. 420.

5 Ibid.

6 *Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė), Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 219 (išskiriami 4 laikotarpiai). II patikslintas ir papildytas leidimas 1975 m., p. 240 (išskiriami 5 laikotarpiai).

7 Landsbergis Vytautas, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 134. Pakartota leidinyje *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 419.

8 Ibid.

9 *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas* (4-as leidimas), Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 382.

10 *Autoriaus vadinta: Lopšinė (J. Čiurlionytės liudijimas)*. Žr. Landsbergis Vytautas, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 273, išnaša 74.

11 Čiurlionio 1908 m. vasario 15 d. (NS: vasario 28 d.) laiškas P. Markevičiui (*Nie zobaczysz wtedy więciej swego Niedźwiedzia, nie usłyszysz więcej jego Mruczenia, ani innych rzeczy, które jego są* [Nebepamatysi tada daugiau savo Lokio, nebeišgirsi daugiau jo Niurnėjimo nei kitų dalykų, kurie yra jo]).

12 Plačiau apie anksčiau neįžvelgtus Čiurlionio muzikos ciklus žr. Janeliauskas Rimantas, *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino muzikos ciklai*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

13 Dedikacijos, pagerbiant asmenį, tradiciškai rašomos virš kūrinio pavadinimo. 2004 m. leidinyje jos užrašytos po pavadinimu dešinėje (virš pirmos sistemos).

14 Karo metais leidėjas Jonas Petronis sutarė su Jadvyga Čiurlionyte išleisti visą seriją Čiurlionio fortepijoninių kūrinių. Kulakauskui leidėjas užsakė parengti viršelį. Dailininkas sukūrė raidžių šriftą, stilizuotą paveikslo *Rex* piešinį ir visą viršelio dizainą. Šis viršelis Petronio buvo naudojamas Čiurlionio leidiniams karo metais ir vėliau leidėjui atkūrus savo veiklą po 1990 m. Plačiau žr. *Leidėjas Jonas Petronis* (sud. D. Kučinskas ir R. Misiukevičius), Kaunas: Naujasis lankas, 2012; Kučinskas Darius, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos kūrinių leidyba, *Knygotyra*, 2003, t. 40, p. 185–196.

15 Faktūros požiūriu šios variacijos priskirtinos ne prie fortepijoninių, bet prie vargoninių kūrinių. Taip jos buvo pirmą kartą publikuotos Jūratės Landsbergytės parengtame leidinyje *Visi kūriniai vargonams* (Kaunas: J. Petronis, 2005). Ir fortepijoniniai, ir vargoniniai kūriniai buvo rengiami lygiagrečiai, o leidiniai pasirodė tik pusmečio skirtumu: *Kūriniai fortepijonui* išspausdinti 2004 m. rugsėjo 22 d. (tiksliai per Čiurlionio gimtadienį), o *Visi kūriniai vargonams* – 2005 m. pavasarį (leidinio metrikoje įrašyta sausio 10 d. šiuo atveju žymi ne spaudos datą, bet leidinio ISMN registracijos laiką).

16 Kučinskas Darius, *Chronolognis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*, Kaunas: Technologija, 2008, p. 261.

17 2024 m. gruodžio 9 d. Roko Zubovo feisbuko puslapyje aprašyta leidinio rengimo istorija – buvo rengiama iš 2004 m. egzemplioriaus, kuriame leidinio redaktorius (Landsbergis) surašė visas pataisas.

18 Čia verta prisiminti, kiek valios ir užsispyrimo turėjo Valerija Čiurlionytė-Karužienė, sugebėjusi totalinio deficito ir taip pat totalinio priešiškumo Čiurlioniui sąlygomis pastatyti atskirą muziejaus priestatą Kaune menininko kūriniams ir išrūpinti net kelis mokslo etatus ten dirbantiems muziejininkams. Gaila, kad tai, ką ji sukūrė, po jos mirties muziejus labai greitai išbarstė. Pirmiausia buvo atsisakyta mokslininkų etatų, vėliau dingo ir noras tęsti bent kiek rimtesnius mokslo tyrimus. Tad dabar tenka (tik) galvoti, kaip vėl ką nors sukurti iš naujo...

19 Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, W. W. Norton & Company, 1st ed. 1980. Naujausia knygos laida – 2024 m.

Apie autorius / About the authors

Vyr. redaktorė

Prof. dr. Rūtos Stanevičiūtės pagrindinė mokslinių interesų sritis – modernizmo ir nacionalizmo ideologijų sklaida XX–XXI a. lietuvių ir užsienio muzikoje, muzikos ir politikos procesų sąveika, muzikos semantikos ir recepcijos tyrimai. Keletą dešimtmečių ji nuosekliai nagrinėja sovietmečio Lietuvos muzikinės kultūros procesus, lietuvių egzodo kultūrą, XX–XXI a. modernios muzikos institucionalizavimą, analizuoja šiuolaikinės muzikos filosofiją, muzikos istoriografijos teoriją. Stažavosi Varšuvos, Kembridžo, Londono Karališkojo koledžo, Berlyno universitetuose ir kt. Monografijos „Modernumo lygtys. Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje" autorė (2015), su bendraautoriais parašė penkias kolektyvines monografijas (2015, 2016, 2018, 2020, 2023), sudarė ir parengė (su bendraautoriais) 16 mokslo straipsnių ir šaltinių rinktinių, paskelbė daugiau nei 70 mokslo straipsnių. Mokslininkė aktyviai dalyvauja muzikos mokslo tyrimų tarptautinėse tinklinėse organizacijose: ji yra Europos muzikos filosofijos tinklo steigiamojo komiteto narė, Tarptautinės muzikologų draugijos (IMS) studijų grupės „Muzika ir kultūros studijos" narė, Tarptautinio muzikos signifikacijos projekto narė ir kt. 2005–2010 m. buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkė, 2003–2008 m. Tarptautinės šiuolaikinės muzikos draugijos Lietuvos sekcijos pirmininkė. 2020 m. pelnė Lietuvos nacionalinę kultūros ir meno premiją.

Editor-in-chief

Rūta Stanevičiūtė, PhD in musicology, is a Head of the Science Centre and full-time professor at the Department of Musicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her current fields of interest are modernism and nationalism in twentieth- and twenty-first century music, philosophical and cultural issues in the analysis of contemporary music, music and politics, and studies of music reception. She has conducted research at the universities of Warsaw, Cambridge, and King's College London, the Berlin University of Arts, and other institutions. She is the author of the book *The Figures of Modernity. The International Society for Contemporary Music and the Modern Music Movement in Lithuania* (2015, in English 2024) and co-author of *The Nylon Curtain: Cold War, International Exchanges and Lithuanian Music* (2018), *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices* (Ljubljana University Press, 2020), *Music and Change in the Eastern Baltics Before and After 1989* (Academic Studies Press, 2022), and *Sonic Utopias: Trajectories and Context of Music Modernisation in Lithuania* (2023). She has also edited and co-edited sixteen collections of articles on twentieth- and twenty-first-century musical culture and the history of music reception and prepared the college textbook *Music as a Cultural Text* (2007). She a Steering Committee member of the European Network for the Philosophy of Music, a member of the Music and Cultural Studies group at the International Musicological Society and a member of the International Project on Musical Signification. From 2005 to 2010, she was chair of the Musicological Section at the Lithuanian Composers' Union and from 2003 to 2008 chair of the Lithuanian Section of the International Society for Contemporary Music. In 2020, she was awarded the Lithuanian National Prize.

Vyr. redaktorės pavaduotoja

Prof. dr. Rima Povilionienė – humanitarinių mokslų (menotyra / muzikologija) daktarė, Lietuvos mokslo tarybos narė, Lietuvos nacionalinės UNESCO komisijos Vykdomojo komiteto narė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė. Buvo Kauno technologijos universiteto Tarptautinio semiotikos instituto bei LMTA Mokslo centro mokslo darbuotoja. Pelniusi stipendijas, stažavosi Leipcigo universiteto Muzikologijos institute, IRCAM Paryžiuje, Paryžiuje rengiamuose Ročesterio universiteto vasaros kursuose bei festivalio „Manifeste" akademijoje. Kaip kviestinė dėstytoja skaitė paskaitas Leipcigo universitete, Tbilisio konservatorijoje, Belgrado menų universitete, Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademijoje, Vilniaus universitete, Kauno technologijos universitete ir kt. Parengė ir išleido daugiau kaip 15 straipsnių rinktinių, per 40 mokslo straipsnių ir 150 muzikos kritikos tekstų. Jos monografija „Musica Mathematica" (lietuvių k., 2013) pelnė prof. V. Landsbergio fondo premiją geriausių muzikologų darbų konkurse, 2016 m. monografiją anglų k. išleido „Peter Lang". Yra dviejų mokslo rinktinių (2017, 2019), kurias išleido leidykla „Springer", redaktorė ir sudarytoja. 2022 m. leidykloje „Springer" pasirodė kolektyvinė monografija „Vox Humana Craftsmanship. Origins, Intersections and Influence on Lithuanian Pipe Organ Building" (kartu su Girėnu Povilioniu ir Diego Cannizzaro); 2023 m. – kolektyvinė monografija „Garsinės utopijos. Lietuvių muzikos modernėjimo trajektorijos ir kontekstai" (2023, Vilnius, bendraautoriai Rūta Stanevičiūtė, Vita Gruodytė ir Donatas Katkus).

Deputy Editor-in-chief

Rima Povilionienė, PhD in musicology, is a Member of the Research Council of Lithuania, Member of the Executive Committee at the Lithuanian National Commission for UNESCO, and a fulltime professor at the Department of Musicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT). She has held a research position at the International Semiotics Institute (ISI) at Kaunas University of Technology and at the Centre for Science at the LAMT. Rima held internships at the Institute of Musicology at Leipzig University and IRCAM and attended Eastman School summer courses in Paris and Manifeste Academy, IRCAM. She has been a guest lecturer at such institutions as Leipzig University, the Tbilisi Conservatoire, the Belgrade University of Arts, the J. Vitols Latvian Academy of Music, Vilnius University, and Kaunas University of Technology. She has edited over 15 collections and published more than 40 scientific articles and 150 critical reviews. Her monograph *Musica Mathematica. Traditions and Innovations in Contemporary Music* (in Lithuanian, 2013) was awarded the Professor Vytautas Landsbergis Foundation Prize for the best musicological work of the year; the English version was published in 2016 by Peter Lang. Rima is an editor of two collections for Springer (2017 and 2019; the latter collection, *Of Essence and Context: Between Music and Philosophy*, co-edited with Nick Zangwill and Rūta Stanevičiūtė). At the end of 2022, Springer published her monograph *Vox Humana Craftsmanship. Origins, Intersections and Influence on Lithuanian Pipe Organ Building* (co-authors Girėnas Povilionis and Diego Cannizzaro); in 2023, she published a monograph *Sonic Utopias. Trajectories and Contexts in Lithuanian Music Modernization* (in Lithuanian, with co-authors Rūta Stanevičiūtė, Vita Gruodytė, and Donatas Katkus).

Straipsnių autoriai / Article authors

Dr. Jūratė Bogdanienė yra Vilniaus Gedimino technikos universiteto docentė. Turi patirties plėtojant MTEP projektus, kuriais sprendžiamos tarpdisciplininės problemos, informacinių technologijų, matematikos ir mechanikos inžinerijos sričių žinių. Taip pat turi patirties dirbant su mašininiu mokymusi ir kuriant įvairių tipų programinę įrangą. Dešimt metų kaip programuotoja analitikė yra dirbusi privačiame sektoriuje, taip pat išorinio programavimo (*front-end*) ir vidinio programavimo (*back-end*) srityse. Šiuo metu dominančios sritys yra matematinis modeliavimas, statistinė duomenų analizė, mašininis mokymasis ir didieji duomenys.

Jūratė Bogdanienė, PhD, is an associate professor at Vilnius Gediminas Technical University. She has extensive experience in R&D project development, particularly in addressing interdisciplinary problems that require expertise in information technology, mathematics, and mechanical engineering. Bogdanienė also has a strong background in machine learning and the development of various types of software. She worked for a decade in the private sector as a developer analyst, with expertise in both front-end and back-end roles. Her current areas of interest include mathematical modelling, statistical data analysis, machine learning and big data.

Milošas Bralovičius baigė muzikologijos bakalauro, magistro ir doktorantūros studijas Belgrado menų universiteto Muzikos fakultete. Šiuo metu jis dirba moksliniu bendradarbiu Serbijos mokslų ir menų akademijos Muzikologijos institute. Pagrindinė jo mokslinių interesų sritis – modernizmo ir avangardo klausimai Serbijos muzikoje nuo XX a. 3-iojo iki 7-ojo dešimtmečio ir tuo laikotarpiu Serbijoje veikusių kompozitorių (Josipo Slavenskio, Milano Ristićiaus, Stanojlo Rajičićiaus ir kt.) kūryba.

Miloš Bralović completed his Bachelor's, Master's, and Doctoral Studies in Musicology at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. He currently works as a Research Associate in the Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts. His main field of interest includes questions of modernism and the avant-garde in Serbian music from the 1920s to 1970s, and the works of composers in Serbia active during that period (Josip Slavenski, Milan Ristić, Stanojlo Rajičić, etc.).

Vita Gruodytė – mokslų daktarė, nepriklausoma muzikologė, dirbanti su tyrimo projektais Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (vyriausioji mokslo darbuotoja), anksčiau – mokslo darbuotoja Klaipėdos universitete. Stažavosi Helsinkio universitete. Paskelbė dvi kolektyvines monografijas „Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika" (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018, kartu su Danute Petrauskaite ir Rūta Stanevičiūte) ir „Garsinės utopijos. Lietuvių muzikos modernėjimo trajektorijos ir kontekstai" (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023, kartu su Rūta Stanevičiūte, Rima Povilioniene ir Donatu Katkumi), vieną autorinę monografiją „Muzikinės lietuvių tapatybės pėdsakais" (Vilnius: Vaga, 2024) ir daugiau kaip 40 mokslinių straipsnių lietuvių, prancūzų ir anglų kalbomis. Mokslinių tyrimų sritys: šiuolaikinė muzika, muzikos estetika, kultūrologiniai ir muzikinės tapatybės klausimai.

Vita Gruodytė – PhD, independent musicologist, working on research projects at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (senior researcher), formerly a researcher at Klaipėda University. She has held a fellowship at the University of Helsinki. She has published two collective monographs *The Nylon Curtain: Cold War, International Exchanges and Lithuanian Music* (LMTA, 2018, together with Danutė Petrauskaitė and Rūta Stanevičiūtė) and *Sonic Utopias. Trajectories and Contexts in Lithuanian Music Modernization* (LMTA, 2023, together with Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė and Donatas Katkus), the author's monograph *On the Trail of Lithuanian Musical Identity* (Vaga, 2024), and more than 40 scientific articles in Lithuanian, French and English. Research interests: contemporary music, aesthetics of music, cultural studies and musical identity issues.

Po studijų Japonijoje, Prancūzijoje ir Vokietijoje pianistas ir muzikologas **Yusuke Ishii** Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo muzikologijos magistro laipsnį. Nuo 2022 m. tęsia menotyros doktorantūros studijas Kauno technologijos universitete (disertacijos tema „Lietuvos muzikos modernizmo raida išeivijoje"). 2020 m. jam paskirta George'o Mikellio (Jurgio Mikelaičio) vardinė stipendija projektui „Lietuvių tarpukario avangardisto Vytauto Bacevičiaus fortepijoninių etiudų rankraščių peržvalga ir redakcija, pilno rinkinio leidyba ir muzikinis pristatymas" įgyvendinti. 2022 m. ir 2023 m. Ishii stažavosi Lituanistikos tyrimo centre Lemonte, JAV, Ilinojaus valstijoje. Tarp jo kaip pianisto pasiekimų minėtina II premija 14-ajame tarptautiniame Xaviero Montsalvatge'ės konkurse Žironoje (Ispanija) ir įvertinimai Tarptautiniame pianistų konkurse Orleane (Prancūzija): Nadios Boulanger (2008) ir André Jolivet vardo (2010) specialūs prizai. Išleido tris plokšteles su A. Jolivet ir E. Varèse'o kompozicijomis fortepijonui („ALM records", 2012), A. Jolivet ir J. Lenot kūriniais („Lyrinx", 2013), Vytauto Bacevičiaus kūriniais fortepijonui (Lietuvos muzikos informacijos centras, 2023). Šiuo metu Ishii yra jaunesnysis mokslo darbuotojas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

After studying in Japan, France and Germany, pianist, musicologist **Yusuke Ishii** obtained a Master's degree in musicology from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Since 2021, he has continued doctoral studies focusing on his thesis "Evolution of Musical Modernism in Lithuanian Diaspora," at Kaunas University of Technology. In 2020 he was awarded the George Mikelis (Jurgis Mikelaitis) scholarship for the implementation of the project *Review and Editing of Manuscripts of Piano Etudes by Lithuanian Interwar Avant-Garde Composer Vytautas Bacevičius, Publishing of a Complete Collection and Musical Presentation*. In 2022 and 2023, Ishii interned at the Lithuanian Research and Studies Center in Lemont, Illinois, USA. As a pianist, he won second prize at the 14th Xavier Montsalvatge International Competition in Girona, Spain, the Nadia Boulanger Special Prize in 2008, and the André Jolivet Special Prize in 2010 at the International Piano Competition in Orleans, France. Ishii has released three compilations featuring piano compositions by Jolivet and Varèse (ALM records, 2012), works by Jolivet and Lenot (Lyrinx, 2013), and selected piano pieces by Vytautas Bacevičius (Music Information Centre Lithuania, 2023).

Dalia Jakaitė 2000 m. Vilniaus universitete apgynė humanitarinių mokslų (literatūrologija) daktaro disertaciją „Šatrijos“ draugija lietuvių literatūros istorijoje“. 2000–2022 m. Šiaulių universitete dėstė lietuvių literatūros istorijos, šiuolaikinės lietuvių literatūros, moderniosios poezijos, estetinės minties istorijos ir kt. dalykus. Nuo 2022 m. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Tekstologijos skyriuje dirba mokslo darbuotoja: rengia Vinco Mykolaičio-Putino „Raštus“, rašo literatūros teologijai skirtus straipsnius ir kt. Yra paskelbusi apie 50 straipsnių įvairiuose mokslo žurnaluose. Daugiausia nagrinėja moderniosios lietuvių poezijos, literatūros ir krikščionybės sąveikos problematiką. Bet publikacijose analizuojami ir istoriniai-socialiniai, teatro meno reiškiniai. Išleido monografiją „Šatrijos“ draugija lietuvių literatūros istorijoje“ (2002). Kartu su bendraautoriais išleido monografiją „Krikščionybė ir šiuolaikinė lietuvių literatūra“ (2018).

Dalia Jakaitė defended her doctoral dissertation in Humanities (Literature Sciences) *Šatrijos draugija lietuvių literatūros istorijoje* (*Šatrija Society in History of Lithuanian Literature*) at Vilnius University in 2000. From 2000 to 2022, she worked as an associate professor at Šiauliai University, teaching courses on the history of Lithuanian literature, contemporary Lithuanian literature, the history of aesthetic thought and other subjects. Since 2022, she has been a researcher in the Department of Textual Scholarship at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, where she works on the *Writings* of Vincas Mykolaitis-Putinas and writes articles devoted to the theology of literature, among other topics. She has published approximately fifty articles in various scientific journals. Her research primarily examines the problems of interaction between modern Lithuanian poetry, literature, and Christianity, though her publications also analyze the phenomena of historical-social and theater art. Jakaitė published the monograph *Šatrijos draugija lietuvių literatūros istorijoje* (*Šatrija Society in History of Lithuanian Literature*) (2002). In 2018, she co-authored the monograph *Krikščionybė ir šiuolaikinė lietuvių literatūra* (*Christianity and Contemporary Lithuanian Literature*).

Laimonas Janutėnas yra programinės įrangos kūrėjas. Vilniaus Gedimino technikos universitete įgijo informatikos mokslų magistro laipsnį, jo tyrimų sritis buvo dirbtinis intelektas. Turėdamas daugiau nei ketverių metų programinės įrangos kūrimo patirtį, sukaupė žinių išorinio programavimo (*front-end*), vidinio programavimo (*back-end*) ir duomenų bazių kūrimo srityse. Šiuo metu dirba programinės įrangos kūrėju įmonėje, aptarnaujančioje milijonus klientų, ir prisideda prie svarbių žiniatinklio kūrimo projektų. Nuo 2024 metų yra Vilniaus Gedimino technikos universiteto doktorantas informacinių technologijų srityje.

Laimonas Janutėnas is a software developer with an academic background and professional experience. He holds a Master's degree in Informatics Science Technologies from Vilnius Gediminas Technical University, where his research focused on artificial intelligence. With over four years experience in the software development industry, Janutėnas has built a comprehensive skill set in both front-end and back-end/database development. He currently works as a software developer at a company serving millions of clients, where he contributes to major web development projects.

Jūratė Katinaitė studijavo muzikologiją Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 1998 m. įgijo magistro laipsnį, nuo 2018 m. tęsia studijas doktorantūroje. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytoja ir jaunesnioji mokslo darbuotoja. 1994–2020 m. dirbo LRT radijo muzikos prodiusere ir laidų vedėja. Šiuo metu yra laisvai samdoma radijo ir TV prodiuserė. Rašo kritinius ir kitokio pobūdžio tekstus Lietuvos kultūrinėje žiniasklaidoje. 2010–2017 m. buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkė. 2021 m. apdovanota Lietuvos Vyriausybės kultūros ir meno premija. Kaip tyrėja domisi opera ir sovietmečio kultūra.

Jūratė Katinaitė graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA) in 1998 and began her PhD studies there in 2018. From 1994 to 2020, she worked as a radio producer at LRT and is now a freelance radio and TV producer. She regularly contributes reviews and essays on music to national cultural media. From 2010 to 2017, she served as chair of the musicological section of the Lithuanian Composers Union. In 2021, she was awarded the Lithuanian Government Prize for Culture and Art. Her research interests focus on opera and Soviet culture.

Lora Kmieliauskaitė – lietuvių smuikininkė, veikianti eksperimentinės ir šiuolaikinės muzikos srityje. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantė, atliekanti meno tyrimą „Kūrybinis muzikos atlikėjo potencialas bendradarbiavimo situacijose naujosios muzikos lauke". Nuo 2023 m. – jaunesnioji mokslo darbuotoja projekte „Scenos menų tyrimų ekscelencijos centro steigimas ir plėtra" (Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Šiuolaikinės muzikos ansamblio „Twenty Fingers Duo" bendrakūrėjė ir atlikėja.

Lora Kmieliauskaitė is a Lithuanian violinist and an active participant in the fields of music, theatre, and film production. Her musical activities include experimental and contemporary works. The artist is a PhD candidate at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (on the topic *The Creative Potential of the Music Performer in Collaborative Situations within the Field of New Music*), and since 2023, she has been a junior researcher in the project *Establishment and Development of the Performing Arts Research of Excellence* (Lithuanian Academy of Music and Theatre). Lora is also the co-founder and performer of the *Twenty Fingers Duo* ensemble.

Dr. Darius Kučinskas baigė fortepijono studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje ir specializavosi tirdamas M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos genezę. Dešimt metų dirbo mokslo tyrėju Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, buvo Jono Petronio leidyklos muzikos redaktorius. Nuo 2003 m. dėsto Kauno technologijos universitete, yra profesorius (nuo 2010 m.). Paskelbė monografiją „Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas)" (2004), „Chronologinį Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogą" (2006), redagavo ir išleido daugiau nei 20 Čiurlionio muzikos leidinių, įskaitant urtekstus ir faksimilinius leidinius. Stažavosi Stanfordo (2014) ir Jogailos (Krokuvos, 2015) universitetuose, yra BAFF (2018) ir Fulbrighto (2022) stipendininkas. Nuo 2015 m. akredituotas Europos aukštojo (muzikos) mokslo ekspertas (MusiQuE). Jo tyrimų sritys apima muzikos teksto redagavimo ir leidybos praktikas, lietuvių diasporos JAV muzikinę veiklą ir mechaninių muzikos įrašų pianolai istoriją.

Darius Kučinskas, PhD, completed piano studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and focused on the genesis of Čiurlionis's piano music. He served as a scientific researcher for ten years at the National Čiurlionis Art Museum, was a music editor at the Jonas Petronis Music Edition, and has been a professor at Kaunas University of Technology since 2010. He has published a monograph, *The Text of Čiurlionis Piano Music (aspect of genesis)* (2004), and *The Complete Chronological Catalogue of Čiurlionis Music* (2006), and has edited and published over twenty music scores, including urtext and facsimile editions of Čiurlionis's works. Kučinskas has held internships at Stanford University (2014) and Jagiellonian University in Kraków (2015) and is the recipient of BAFF (2018) and Fulbright (2022) scholarships for research in the United States. Since 2015, he has been an accredited expert in European higher (music) education (MusiQuE). His research interests include music text editing and publishing practices, the musical activities of the Lithuanian diaspora in the USA, and the history of mechanical music recordings for the pianola.

Ivana Medić yra Serbijos mokslų ir menų akademijos Muzikologijos instituto vyriausioji mokslo darbuotoja ir Serbijos muzikologų draugijos pirmininkė. Ji taip pat yra Belgrado kompiuterijos mokyklos Multimedijos dizaino katedros profesorė ir ilgametė Didžiosios Britanijos slavistikos ir Rytų Europos studijų asociacijos (BASEES) Slavų ir Rytų Europos muzikos studijų grupės SEEM dalyvė ir koordinatorė. Vadovavo daugeliui mokslo ir meno bei mokslo sąveikos projektų, kuriuos finansavo Europos Komisija, Šveicarijos nacionalinis mokslo fondas, Serbijos mokslo fondas, Serbijos inovacijų fondas ir kt. Nuo 2019 m. ji dirba Europos Komisijos eksperte.

Medić – aktyvi mokslininkė, dėstytoja, laidų vedėja ir atlikėja. Belgrado menų universiteto Muzikos fakultete ji įgijo muzikologijos bakalauro ir magistro laipsnius. Mančesterio universitete baigė doktorantūros studijas, kurias rėmė prestižinės dotacijos (*Overseas Research Award*, *Graduate Teaching Assistantship*, ir *School of Arts, Histories and Cultures*

Ivana Medić is a Principal Research Fellow with the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and President of the Serbian Musicological Society. She is also a Professor at the Department of Multimedia Design, School of Computing in Belgrade, and a long-standing convener of the SEEM Slavonic and East European Music Study Group with the British Association for Slavonic and East European Studies (BASEES). She has led numerous scientific and Art+Science projects financed by the European Commission, Swiss National Science Foundation, Serbian Science Fund, Serbian Innovation Fund, and others. Since 2019, she has served as an expert for the European Commission.

Medić has had a diverse career as a researcher, lecturer, broadcaster, and performer. She received a BMus and MPhil in Musicology from the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. She completed her PhD at the University of Manchester, supported by the Overseas Research Award,

Award). Ji yra penkių knygų, daugiau kaip 100 straipsnių autorė ir dešimties straipsnių rinkinių redaktorė. Be to, redagavo arba buvo kviestinė redaktorė rengiant tokius žurnalus kaip *Contemporary Music Review*, *Arts*, *Revista Portuguesa de Musicologia* ir *Muzikologija-Musicology*. Medić yra išvertusi daugiau kaip keturiasdešimt knygų, skyrių, straipsnių, natų ir recenzijų iš serbų kalbos ir į ją. Jos muzikologiniai darbai pelnė keletą prestižinių apdovanojimų.

Graduate Teaching Assistantship, and School of Arts, Histories and Cultures Award. She is the author of five books, over 100 articles, and editor of ten collections of essays. Additionally, she has edited or guest-edited journals such as *Contemporary Music Review*, *Arts*, *Revista Portuguesa de Musicologia*, and *Muzikologija-Musicology*. Medić has translated over forty books, chapters, articles, liner notes, and reviews between Serbian and. Her contributions to Serbian musicology have earned her several prestigious awards.

Astchik Mušegian – muzikologė medievistė, menų daktarė. Ji yra Mesropo Maštoco senųjų rankraščių instituto – Matenadarano vyresnioji mokslo darbuotoja ir Komitaso muziejaus-instituto Jerevane (Armėnija) tyrėja. 1981 m. su pagyrimu baigė muzikologijos studijas Jerevano Komitaso valstybinėje konservatorijoje, vadovaujant profesoriui G. Geodakianui. 1985 m. toje pačioje konservatorijoje su pagyrimu baigė fortepijono specialybę, studijuodama pas profesorių A. Nersisian. 1998 m. Jerevane išleista Mušegian monografija *Muzikinės Armašo seminarijos tradicijos*. 2005 m. ji apgynė daktaro disertaciją „Hambarcumas Čerčianas ir Armašo seminarijos muzikinės tradicijos“ (vadovas G. Geodakian).

Mušegian moksliniai tyrimai skirti Armėnijos viduramžių muzikos istorijai ir teorijai, ypač *tagų* menui ir *Tagarano* mišiolui. Ji tyrinėja senuosius armėnų muzikos rankraščius, taip pat giesmių rinkinius, užrašytus naująja armėnų notacija. Daugelyje savo straipsnių pateikia iki šiol netyrinėtų armėnų sakralinių giesmių pavyzdžių, atskleidžia jų sukūrimo vietą, laikotarpį, autorius, išryškina stilistines ir muzikines ypatybes.

Mušegian skaitė pranešimus nacionalinėse ir tarptautinėse (Jerevano, Vienos, Berlyno) konferencijose, taip pat redagavo monografijas, mokslinių straipsnių rinkinius ir armėnų viduramžių giesmių mišiolus.

Astghik Musheghyan is a musicologist-medievalist with a PhD in Arts. She is a senior researcher at the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts – Matenadaran and a researcher at the Komitas Museum-Institute in Yerevan, Armenia. In 1981, she graduated with honors from the Yerevan State Conservatory after Komitas with a degree in Musicology, under the scientific direction of Prof. G. Geodakyan. In 1985, she graduated with honors from the same conservatory with a degree in piano, studying under Prof. A. Nersisyan. In 1998. Mushegyan's monograph *Musical Traditions of the Armash Seminary* was published in Yerevan. In 2005, she defended her PhD thesis on the topic: "Hambartsum Cherchyan and the Musical Traditions of the Armash Seminary," under the supervision of Prof. G. Geodakyan.

Musheghyan's scientific research is devoted to the history and theory of Armenian medieval music, in particular, the art of *taghs* and the miscellany *Tagharan* (Taghbook). She studies ancient Armenian musical manuscripts, as well as collections of chants written down in New Armenian notation. She has authored numerous articles, presenting previously unstudied samples of Armenian sacred songwriting, revealing the location of their creation, period, authors, and highlighting the stylistic and musical characteristics of their components.

Musheghyan has presented papers at various local and international (Yerevan, Vienna, Berlin) conferences and has also edited monographs, collections of scientific articles, and miscellanies of Armenian medieval chants.

Matas Samulionis – atlikėjas ir kompozitorius, tyrinėjantis akustinės ir elektroninės muzikos sankirtos ribas ir kaip įgudęs improvizatorius jungiantis tradicinius ir avangardinius muzikos principus, kurdamas eksperimentines ir novatoriškas kompozicijas ir pasirodymus. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas (tema „Šiuolaikinė laisvoji improvizacija tarp atlikimo ir kompozicijos: teoriniai ir praktiniai aspektai“) ir nuo 2023 m. – jaunesnysis mokslo darbuotojas projekte „Scenos menų tyrimų ekscelencijos centro steigimas ir plėtra“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija). 2023–2024 m. ėjo lektoriaus pareigas Vilniaus technologijų ir dizaino kolegijoje. 2024 m. „Menotyros“ žurnale paskelbė mokslo publikaciją „Laisvosios improvizacijos savybės ir produktai“.

Matas Samulionis – performer and composer who explores the intersection of acoustic and electronic music. By combining traditional and avant-garde musical principles Matas is creating experimental and innovative compositions and performances. Doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (on the topic *Contemporary free improvisation between performance and composition: theoretical and practical aspects*), and from 2023 he is a Junior Research Fellow in the project *Establishment and Development of the Performing Arts Research Centre of Excellence* at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania). From 2023 to 2024 he was a lecturer at Vilnius College of Technologies and Design. In 2024 he published an article "Characteristics and Products of Free Improvisational Music" in the journal *Menotyra*.

Atmintinė autoriams

Teikiamų publikuoti straipsnių reikalavimai, jų recenzavimo tvarka

Į žurnalą priimami tokios arba analogiškos struktūros moksliniai straipsniai: įvadas, tyrimų tikslas, objektas, metodas ir metodikos, gauti rezultatai, išvados arba apibendrinimas, nuorodos, naudotos literatūros sąrašas.

Prieš pagrindinį tekstą turi būti anotacija, kurioje nurodoma: tyrinėjimo objektas, metodas (metodikos), tikslas, išdėstomi tyrimo rezultatai. Paskui išvardijami reikšminiai žodžiai. Anotacija turi būti pateikiama lietuvių ir anglų kalbomis.

Straipsnio pabaigoje turi būti pateikiamos nuorodos ir literatūros sąrašas. Po literatūros sąrašo pateikiama santrauka. Jei straipsnis lietuvių kalba, santrauka rašoma anglų kalba; užsienio kalba teikiamo straipsnio santrauka turi būti lietuvių kalba. Santraukos apimtis – 0,5–1 puslapis.

Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti nespalvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Natų pavyzdžiai turi būti parengti kompiuteriu.

Straipsnius galima teikti lietuvių ir pagrindinėmis užsienio kalbomis. Apimtis neturėtų viršyti vieno autorinio lanko. Didesnės apimties straipsnio spausdinimo galimybė aptariama su vyriausiuoju redaktoriumi.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti mokslinį laipsnį ir vardą, svarbiausius darbus, mokslinius interesus, darbovietę, pareigas ir adresą.

Redakcijai pagal nurodytus reikalavimus parengtą straipsnį autorius turi pateikti kompiuterinėje laikmenoje arba elektroniniu paštu.

Pateiktą straipsnį recenzuoja du redakcinės kolegijos paskirti mokslininkai. Laikomasi nuostatos, kad kiekvienas straipsnis turi turėti dvi recenzijas – vidinę ir išorinę. Jeigu pateikto straipsnio problematika tarpdisciplininė, privaloma gretutinės mokslo srities ar krypties mokslininko rekomendacija.

Straipsnis spausdinamas gavus dviejų mokslininkų rekomendacijas.

Bibliografinių nuorodų sistemos reikalavimai

„Lietuvos muzikologijai“ teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi citavimo tvarkos ir bibliografinių nuorodų sąrašo sudarymo metodikos.

Nuorodose ir literatūros sąraše bibliografiniai duomenys pateikiami originalo rašyba. Dokumentai kirilica nelotyninami (netransliteruojami). Kinų, japonų, arabų ir kitų kalbų šaltiniai nurodomi naudojantis atitinkamais transliteravimo standartais. Sulotyninti duomenys gali pakeisti vartotuosius originaliame dokumente arba papildyti – tuo atveju suskliausti laužtiniais skliaustais. Didžiųjų raidžių rašyba turi atitikti nurodomo dokumento kalboje susiklosčiusią praktiką.

Tekstinės išnašos įterpiamos į straipsnio tekstą lenktiniuose skliaustuose arba teikiamos kaip pastaba nuorodose darbo gale. Į tekstą įterptose išnašose nurodomas cituojamo teksto autorius arba antraštė, išleidimo metai ir – jei reikia – puslapis, pavyzdžiui, (Čiurlionis 1973: 51). Kelių autorių leidinio nuoroda gali būti trumpinama nurodant pirmojo autoriaus pavardę ir prirašant „et al.“ Nuorodose teikiami bibliografiniai duomenys nurodomi laikantis citavimo tvarkos ir literatūros sąrašo sudarymo metodikos.

Literatūros sąrašas turi būti išdėstytas autorių arba antraščių abėcėlės tvarka. To paties autoriaus darbai rašomi išleidimo chronologine tvarka.

Bibliografinės nuorodos sudaromos laikantis šių reikalavimų:

a) po autoriaus pavardės ir vardo dedamas kablelis; po kiekvieno asmenvardžio dedamas kabliataškis;

b) jei autorius nežinomas, nurodoma antraštė (pavadinimas);

c) jei antraštės nėra, ji keičiama pirmaisiais žodžiais, reiškiančiais baigtinę mintį; po jų dedamas daugtaškis;

d) toliau eina antraštė – straipsnio arba knygos pavadinimas (kursyvu) originalo kalba;

e) prieš šaltinį, kuriame išspausdintas straipsnis, rašoma „in:“; šaltinio antraštė išryškinama kursyvu.

f) jei esama antraštės, t. y. antraštę paaiškinančių duomenų (informacija apie leidinio tipą, žanrą, paskirtį, rengėjus), jie teikiami po antraštės; prieš paantraštę dedamas dvitaškis;

g) leidinio rengėjų (redaktorių, vertėjų ir pan.) nurodyti neprivalu, tačiau jie gali būti nurodomi po antraštės;

h) būtini bibliografijos elementai yra išleidimo duomenys – originalo kalba rašomi duomenys: vieta, leidėjas, metai;

i) po leidinio išleidimo vietos nuorodos dedamas dvitaškis (kai leidėjas nenurodomas, dedamas kablelis); po dvitaškio toliau rašomas leidėjas, esant keliems leidėjams – išryškintasis arba pirmasis leidėjas; po leidėjo įvardijimo dedamas kablelis;

j) toliau nurodomi leidinio metai; esant tęstinių ar periodinių leidinių numerių, tomų ir pan. nuorodoms, po leidinio metų dedamas kablelis; nesant šių duomenų, po leidinio metų dedamas taškas, pavyzdžiui:

Landsbergis Vytautas, *Geresnės muzikos troškimas*, Vilnius: Vaga, 1990. ISBN 5-415-00635-4.

Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos, in: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.

k) toliau nurodomi leidinio dalies (pvz., straipsnio) puslapiai, pavyzdžiui:

Kramer Lawrence, Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija, in: Goštautienė, Rūta (sud.), *Muzika kaip kultūros tekstas*, Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 124–160.

l) toliau įrašomas knygą, daugiatomius arba serialinius leidinius identifikuojantis standartinis numeris – ISBN, ISMN ar ISSN; po jų nuorodos dedamas taškas; standartinis numeris neprivalomas nurodant knygų, daugiatomių arba serialinių leidinių dalis (straipsnius ir pan.);

m) cituojant arba nurodant elektroninius dokumentus, būtina nurodyti leidinio autorių, antraštę, elektroninį adresą ir elektroninio leidinio žiūrėjimo datą, pavyzdžiui:

Paulauskis Linas, Bronius Kutavičius: jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos, in: *Lietuvos muzikos link* [interaktyvus], 2005–2006, Nr. 11, <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/251> [žiūrėta 2007 11 05].

Lietuvos muzikologija, 25
Lithuanian Musicology, 25

SL 1695. 23 aut. l. Tiražas 150 egz.

Maketavo Rokas Gelažius

Išleido | Publisher:
Lietuvos muzikos ir teatro akademija | Lithuanian Academy of Music and Theatre
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius