

Atlikėjo įtaka smuiko koncerto kūrybiniam procesui

Julija ANDERSSON

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Per pastaruosius tris šimtmečius atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimo samprata kito priklausomai nuo istorinių ir kultūrinių aplinkybių. Baroko ir Klasicizmo epochose judviejų funkcijoms ėmus neretai sutapti, maždaug nuo XIX a. pradžios kompozitoriaus ir atlikėjo vaidmenys peraugo į specializuotas profesijas, o santykiai tarp jų tapo pagrįsti hierarchija. Nepaisant to, žvelgiant į XIX–XXI a. instrumentinės muzikos repertuarą, atkreipiamas dėmesys į tai, kad dažnai atlikėjai prisideda prie kūrybinio proceso ar net aktyviai jame dalyvauja. Per pastarąjį dešimtmetį tyrėjų diskurse vis dažniau nagrinėjama kūrybinio bendradarbiavimo tema, skleidžiasi skirtingi tyrimų aspektai, į juos įtraukiant psichologijos, menotyros (muzikologijos) ir menine praktika grindžiamų žinių. Straipsnyje siekiama pristatyti sąveikos tarp kompozitoriaus ir atlikėjo sampratą, įvardyti prielaidas kūrybiniam bendradarbiavimui, aptarti aplinkybes, darančias įtaką kūrybiniam procesui ir galutiniam jo rezultatui. Tyrimas grindžiamas istoriniais ir šių dienų muzikų bendradarbiavimo pavyzdžiais, sutelkiant dėmesį į konkrečius koncertų smuikui kūrybos atvejus. Svarbus tyrimo šaltinis – straipsnio autorės surinkti empiriniai duomenys (analizuojant kūrybinės partnerystės patirtį atlikti interviu su žinomais šių dienų muzikais).

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

kūrybinis
bendradarbiavimas,
kompozitorius, atlikėjas,
smuiko koncertas.

Atlikėjo vaidmuo kūrybinio bendradarbiavimo procese

Nagrinėjant kompozitoriaus ir atlikėjo santykį, esama įvairių sąvokos *bendradarbiavimas* interpretacijų. Pasak muzikologo Alano Tayloro, šia sąvoka dažnai piktnaudžiaujama, be to, ji ne visada leidžia suvokti kompozitorių ir atlikėjų sąveikos sudėtingumą. Jis teigė, kad bendradarbiavimu galima laikyti tik aktyvų abiejų šalių dalyvavimą kūrybiniame procese (A. Taylor 2016: 564–565). Lenkų kompozitorius Michałas Rosiakas savo tyrime *Mapping a Creative Symbiosis Between the Composer and the Performer* (2018) rėmėsi Stephanie Taylor pasiūlytu apibrėžimu: bendradarbiavimas – „veikla, kuriai būdingos sąveikos ir santykiai“ (S. Taylor, cit. iš Rosiak 2018: 8). Izabela Bernadet Budai sąvoką išplečia, bendradarbiavimui priskirdama ir tiesioginės komunikacijos neturinčius

kompozitorių bei atlikėjų¹ tandemus, neretai atskirtus laiko ar geografinės padėties. Nagrinėjant bendradarbiavimo reiškinių, straipsnyje remiamasi S. Taylor pristatyta samprata, t. y. analizuojamas komunikuojančių kūrėjo ir atlikėjo santykis.

Kūrybiniams procesams vykstant nūdienos muzikinėje sferoje, atlikėjas įgyja vis didesnę reikšmę. Verta pažymėti, kad gimstant muzikos kūriniui atlikėjo vaidmuo suvokiamas skirtingai. Jis gali būti naujo kūrinio *įkvėpėjas*, suteikiantis kūrybinę inspiraciją ir motyvaciją. Neretai kompozitoriai būna linkę kūrinio muzikinę kalbą, techninius aspektus specialiai pritaikyti pagal atlikėjui būdingus, ryškius grojimo bruožus, taip sudarant galimybę solistui atsiskleisti. Tokia situacija itin dažna, kai atlikėjas pats užsako sukurti kūrinį arba yra užmezgęs artimą ryšį su kompozitoriumi dar iki kūrinio kompozicinio periodo pradžios². Jei kūrėjas konsultuojasi su atlikėju, tarp jų gali užsimegzti darbo santykiai, dėl kurių atlikėjo indėlis į muziką gali svyruoti nuo kūrinio interpretacijos iki jo bendro kūrimo (Budai 2014: ii). Pavyzdžiui, kalbėdamas apie savo Koncertą smuikui Nr. 1, kompozitorius Gediminas Gelgotas teigė, kad jį labai paveikė ir parašyti šį kūrinį įkvėpė būtent pažintis su opuso iniciatoriumi šveicarų smuikininku Davidu Nebeliu:

Labai dažnai kūrinį rašau daug mąstydamas apie konkretų premjeros atlikėją, o Koncerto smuikui Nr. 1 atveju tai buvo smuikininkas Davidas Nebelis. Kaip jis groja, žinojau neblogai – buvau ne kartą girdėjęs jį griežiant koncertuose, mačiau jo įrašų *Youtube*. Nepaprastai ryškų įspūdį man padarė jo fizinė ištvermė. Sykį teko stebėti, kaip nuo dešimtos valandos ryto iki devintos valandos vakaro jis su orkestru įrašinėjo Stravinskio smuiko koncerto solo partiją – nė kiek nemažindamas intensyvumo, jis buvo aktyvus iki paskutinės įrašo akimirkos. Tas Nebelio *fiziškumas*, ištvermė, intensyvumas mane įkvėpė daugeliui kūrybinių sprendimų: pavyzdžiui, mano Koncerto smuikui Nr. 1 kulminacijoje solistui griežti vieną natą neįprastai ilgai ir *fortissimo*, akompanuojant didžiuliam orkestro *tutti*, [...] jaučiau, kad ir Nebeliui bus malonu šią vietą atlikti. Arba labai intensyvus, su daug greity pasąžų kadencijos epizodas. Nebelio technika yra absoliučiai neribota, todėl ir norėjau, kad vienoje iš kadencijų tai atsiskleistų. Tiesiog vienas kitą vejantys ir vis greitėjantys, dažnėjantys pasąžai, vėlgi pasibaigiantys viena nata, skambančia aukštu registru *fortissimo*. Šios konkrečios idėjos gimė dėl to, kad susipažinau su pirmuoju kūrinio atlikėju, kad rašydamas kūrinį įsivaizdavau, kaip būtent jis visa tai atliks. O paskui šį koncertą grojo daugybė kitų smuikininkų – ir visai skirtingų, kitokių. Kiekvienas pateikė vis kitokią interpretaciją; ir tai man visada labai įdomu, nes tos kitos interpretacijos nėra kuo nors prastesnės – jos kitokios. Bet esmė yra ta, kad tas bendra-

1 Budai atlikėjo interpretaciją laiko netiesioginės komunikacijos su kompozitoriumi forma (Budai 2014: 68).

2 Per interviu su straipsnio autore Andersson [2023 m. birželio 5 d.] britų smuikininkas Hugo Ticcianti pasakojo, kad latvių kompozitorių Pėterį Vaską pažinojo „šešerius ar septynerius metus“ prieš pasiūlydamas jam sukurti Koncertą smuikui Nr. 2.

vimas su pirmuoju kūriniu atlikėju ir jo *atlikėjiškos* prigimties pajautimas man padeda pasiekti didžiausią kūrybinį efektyvumą – dėl to tas ryšys yra svarbus. Kai jis įmanomas (nes situacijų būna visokių), tai tikrai yra didelė pagalba man.³

Gelgoto intenciją rašyti kūrinių, skirtą specialiai Nebeliui, jautė ir pats atlikėjas. Be to, jis teigė, kad kompozitorius pareiškė norą parašyti kūrinių, kuris atitiktų asmeninį smuikininko atlikimo stilių⁴.

Atlikėjai, kurie labiau linkę domėtis naująja muzika, neretai patys aktyviai ieško kompozitorių ir siekia būti naujų kūrinių *iniciatoriai*. Tokie bendradarbiavimo atvejai dažniausiai nėra atsitiktiniai: atlikėjai renkasi tuos kompozitorius, kurių muziką vertina arba kurių muzikinė kalba jiems ypač artima. Kitaip tariant, muzikinių partnerių pasirinkimas tam tikru mastu nulemia rašomų kūrinių stilių. Muzikantai (kūrinių iniciatoriai) dažnai rengia koncertus, konkursus ir festivalius, kuriems specialiai kuriamos kompozicijos, ir taip netiesiogiai diktuoja kompozitoriams kūrinių trukmę ir instrumentuotę. Šitaip atlikėjai formuoja repertuaro kūrimą nuo parašytos kompozicijos tipo, jos stiliaus ir trukmės iki partitūros redakcijos (Budai 2014: 229). Puikus tokio muzikanto pavyzdys – britų smuikininkas Hugo Ticcianti. Jis – vienas aktyviausiai šiuolaikinės muzikos kūrybą inicijuojančių šių dienų atlikėjų⁵. Ticcianti įkūrė kamerinį orkestrą „O/Modernt“ ir tokio paties pavadinimo muzikos festivalį Švedijoje, Stokholme, taip pat inicijavo latvių kompozitoriaus Pēterio Vaskso Koncertą smuikui Nr. 2 *In the Evening Light* (2021).

Dar vienas svarbus atlikėjo vaidmuo – kūrinių *redaktoriaus*. Jo indėlis į kūrybą gali gerokai pakeisti ne tik kompozicijos meninius niuansus (dinamikos, tempo nuorodas), bet ir techninius aspektus (atlikimo patogumą, raiškos priemonių įvairovę). Kūrinių redaktoriaus pagalba kompozitoriui itin svarbi, kai pastarasis pats nėra įvaldęs to muzikos instrumento, kuriam rašo opusą. Dirbdamas drauge su Vasksu, Ticcianti į kompozicijos redagavimo procesą įnešė svarų indėlį: gavęs Koncerto smuikui Nr. 2 rankraštį, atlikėjas kompozitoriui pateikė „keletą komentarų ir minčių“, kurios paskatino Vaską „kai kuriuos elementus keisti“⁶. Kūrinys buvo redaguojamas ir vėliau, jau po pirmojo viešo jo atlikimo. Smuikininko teigimu, po premjeros judviejų tandemas dirbo kartu, išbraukdamas ir perrašydamas keletą epizodų:

Atlikta nemažai pakeitimų kadencijose. Atradome, kad iš pradžių jos buvo gerokai per ilgos, todėl sutrumpinome. Pateikiau keletą siūlymų, tada, po pirmojo pasirodymo, kartu klausėmės įrašo ir mąstėme: čia būtų galima patrumpinti, čia – pakeisti, čia – pataisyti

3 Andersson interviu su Gelgotu, 2023 m. spalio 15 d.

4 Andersson interviu su Nebeliu, 2024 m. sausio 24 d.

5 Ticcianti yra bendradarbiavęs su kompozitoriais Žibuokle Martinaityte, Loreta Narvilaite, Dobrinka Tabakova, Vasksu, Albertu Schnelzeriu, Andersu Hillborgu ir kt.

6 Andersson interviu su Ticcianti, 2023 m. birželio 5 d.

keletą dinaminių dalykų, artikuliaciją. Taigi, sakyčiau, po pirmojo pasirodymo maždaug šešis mėnesius truko nenutrūkstamas didesnių ar mažesnių (dažniau) elementų redagavimas.⁷

Pasak Ticciati, Koncerto smuikui Nr. 2 redagavimas tęsėsi iki trečio jo atlikimo⁸.

Atlikėjo kaip redaktoriaus vaidmuo priimtinas ne visiems kūrinius užsakantiems solistams. Paklaustas apie savo ištraukimą į Gelgoto Koncerto smuikui Nr. 1 kūrybinį procesą, Nebelis pažymėjo, kad grojant šiuolaikinių kompozitorių muziką nedideli partitūros pakeitimai yra natūralūs, tačiau prisipažino, kad nenorėjo per daug aktyviai dalyvauti kūrybiniame procese. Smuikininko nuomone, kūrinys – kompozitoriaus idėjų reprezentacija, kurioje neturėtų būti atlikėjo indėlio⁹. Gelgotas teigė per visą kūrybinį procesą jautęs Nebelio „norą atskleisti mano kūrybinius sumanymus kuo geriausiai“¹⁰.

Tikriausiai esminis atlikėjo vaidmuo – kūrinio *interpretatoriaus*. Neišvengiamas notacijos ribotumas lemia atlikėjo dilemą: ar pagrindinė muziko funkcija yra kuo tiksliau perteikti kompozitoriaus idėjas, ar suteikti joms naują reikšmę. Budai notaciją apibūdina kaip kompozitoriaus ir atlikėjo simbiotinių santykių epicentrą. Pasak tyrėjos, be kūrinio esminių aspektų perteikimo, notacija išduoda, kiek kompozitorius siekia kontroliuoti atlikimą ir kiek toleruoja atlikėjo iniciatyvą laisvai interpretuoti kompoziciją. Šis aspektas aktualus ir į situaciją žvelgiant iš kitos pusės: atlikėjo interpretacija atskleidžia, kaip tiksliai ir pagarbiai jis žiūri į partitūrą (Budai 2014: 37). Nepaisant partitūros tikslinimo (atsiskyrus kompozitoriaus ir atlikėjo funkcijoms, tam skirta itin daug dėmesio), akivaizdu, kad atlikėjui tenka didelė atsakomybė už interpretacinius sprendimus (Wood 1997: 1–2). Kompozitoriaus ir dirigento Aarono Coplando teigimu, muzikos „užrašymas yra apytikslis; jo aiškumas priklauso nuo to, kaip tiksliai kompozitorius sugebėjo perteikti savo mintis popieriuje. Už šios ribos interpretatorius lieka vienas“ (Copland 1980: 50).

Notacijos ribotumas gali turėti ir teigiamų aspektų. Anot britų filosofės Jane'ės O'Dea, „kad ir kokia detali partitūra būtų, ji gali nurodyti tik dalį to, kas skamba ją atliekant“ (O'Dea 2000: 14). Už likusią interpretacijos dalį atsakingas atlikėjas, nere-tai galintis muzikos kūrinį pakylėti savo idėjomis. Amerikiečių smuikininkas Robertas McDuffie, paklaustas, ar pagrindinė muzikų misija yra perteikti kompozicijos autoriaus idėjas, atsakė, kad atlikėjas turi jausti atsakomybę už kūrinį ir pagarbiai elgtis su kompozitoriaus nuorodomis, tačiau, jo nuomone, muzikos kūrinys yra gyvas ir kiekvieno atli-

7 Ten pat.

8 Ten pat.

9 Andersson interviu su Nebeliu, 2024 m. sausio 24 d.

10 Andersson interviu su Gelgotu, 2023 m. spalio 15 d.

kėjo interpretacija turėtų skirtis nuo kolegų¹¹. Galima teigti, kad notacijos netobulumas palieka erdvės atlikėjo kūrybiškumui ir interpretacijos originalumui.

Remiantis šiuolaikine muzikine praktika, vis dažniau norima pasiekti idėjų simbioze grindžiamą meninį rezultatą, kuris atspindi tiek kompozitoriaus viziją, tiek atlikėjo fantaziją. Kompozitoriai vis labiau įsitraukia į atlikimą, glaudžiai dirba su atlikėjais siekdami bendro tikslo – taip neretai susiformuoja nuolat bendradarbiaujančių atlikėjo ir kompozitoriaus tandemai.

Kūrybinio bendradarbiavimo prielaidos ir aplinkybės

Vertinant iš istorinės perspektyvos, galima įžvelgti, kad kūrėjo ir atlikėjo sąveika faktiškai egzistavo visada, tačiau kito požiūris į atlikėjui priskiriamas funkcijas. Iki XIX a. muzikos kūrimas ir atlikimas buvo laikomi viena kitą papildančia veikla, todėl kompozitoriai ir atlikėjai bendradarbiavo daug glaudžiau. XIX a. abu vaidmenys peraugo į specializuotas profesijas, o santykiai tarp jų tapo pagrįsti hierarchija. Įvairių naujų muzikos mokymo įstaigų steigimas lėmė, kad atlikėjai (nors dažniausiai ir pasiekę aukštesnį meistriškumo lygį) prarasdavo nemažą dalį kūrybinės iniciatyvos dėl išaugusios pagarbos kompozicijų autoriams ir jų kuriamoms partitūroms kaip intelektinei nuosavybei. Pagrindine atlikėjų funkcija tapo kompozitoriaus idėjų atkartojimas, o ne bendra autorystė (Smith 2020: 12).

Vis dėlto nagrinėjant konkrečių muzikos žanrų kūrybos aplinkybes, matomas kompozitorių ir atlikėjų bendradarbiavimas. Pavyzdžiui, XIX–XX a. smuiko koncertų kūrybinė praktika suformavo ne vieną itin produktyvų kompozitoriaus ir atlikėjo tandemą, tarp kurių – Felixas Mendelssohnas ir Ferdinandas Davidas, Johannesas Brahmsas ir Josephas Joachim, Williamas Waltonas ir Jascha Heifetzas, Erichas Wolfgangas Korngoldas ir Bronisławas Hubermanas ir kiti. Lietuvių muzikos kontekste kaip pavyzdys minėtinas Eduardo Balsio ir Aleksandro Livonto kūrybinio bendradarbiavimo atvejis.

Vokiečių kilmės amerikiečių kompozitorius, pianistas ir dirigentas Lukas Fossas, tirdamas kūrybinio bendradarbiavimo procesą, išskėlė prielaidą, kad Romantizmo epochoje atlikėjo ir kompozitoriaus vaidmenų pasidalijimas buvo palanki sąlyga didžiausiems muzikiniams laimėjimams, tačiau XX a. šis atsiskyrimas kūrybai ėmė labiau trukdyti, nei teikti naudos. Muzikas teigė, kad kompozitoriams teko atsisakyti išdidžios Ludwigo van Beethoveno pozicijos: „Ar jis mano, kad turiu galvoje jo kvailą smuiką, kai dvasia kalba su manimi?“ (Foss 1963: 45–46). Reikėtų pažymėti, kad viena svarbiausių bendradarbiavimą

11 Andersson interviu su McDuffie, 2024 m. gegužės 14 d.

lemiančių aplinkybių – muzikos instrumento, kuriam kuriamas kūrinys, specifikos išmanymas. Jeigu kompozitorius negroja tuo muzikos instrumentu, kuriam skirtas kūrinys, parašyti opusą, adekvačiai atspindintį tokio instrumento technines galimybes, ypač jei kūrinio žanrui taikomi virtuoziškumo lūkesčiai, yra sudėtinga. Ši aplinkybė istorinėje praktikoje lėmė didžiąją dalį bendradarbiavimo atvejų, o pastaraisiais dešimtmečiais įgavo dar didesnę reikšmę. XX–XXI a. kūrinuose naudojant aktualias naujas garso raiškos priemonės, būtinas dar glaudesnis muzikų bendradarbiavimas, kompozitoriaus dėmesys atlikimo problemoms (ten pat: 46). Pasak violončelininkės Heather Roche, bendradarbiavimas, kaip kūrybinis veiksmas, šiuo metu yra madingas, ir naujai susikūrę ansambliai stengiasi glaudžiai bendradarbiauti su kompozitoriais (Roche 2011: 22).

Svarstant apie vis didėjančią atlikėjo įtaką kūrybiniam procesui, kyla klausimas: koks aplinkybės veikia kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimo kokybę? Verta pažymėti, kad *asmeninis ryšys* neretai gali būti faktorius, turintis didelės įtakos bendro kūrybinio darbo kokybei ir produktyvumui. Australų kompozitorius Nigelas Westlake'as yra pasakęs: „Kūrybiniame procese man labai svarbu, netgi būtina žinoti, kam rašau, tiek muzikiniu, tiek asmeniniu atžvilgiu“ (Westlake, cit. iš Graham 2000: 51). Kaip pavyzdį, kai asmeniniai nesutarimai neigiamai paveikia bendradarbiavimo produktyvumą, galima nurodyti istorinį Brahms'o ir Joachimo tandemą. Pripažintas virtuozas Joachim'as tapo Brahms'o mentoriumi, kai šiam buvo vos dvidešimt, ir net trisdešimt metų nuolat skatino kompozitoriaus kūrybą. Paveikti 1883 m. kilusių asmeninių nesutarimų, kolegą nesikalbėjo net ketverius metus, o kompozitorius tuo laikotarpiu neparašė nė vieno kūrinio smuikui. Po šios pertraukos Brahms'as (tikriausiai siekdamas susitaikyti) pasiūlė Joachimui sukurti Koncertą smuikui ir violončelei. Rašydami šį kūrinį kolegą vėl ėmė bendradarbiauti¹². Apskritai vertinant Joachim'o ir Brahms'o bendradarbiavimo atvejį, galima daryti išvadą, kad draugystė buvo jų bendros kūrybinės veiklos variklis.

Rosiakas, apžvelgdamas savo tyrimo *Mapping a Creative Symbiosis Between the Composer and the Performer* (2018) rezultatus, taip pat atkreipė dėmesį į kokybinį skirtumą, kuris atsiranda, kai kompoziciją kuria ir bendradarbiauja artimi draugai. Nors kiekvienas tandemas (nepriklausomai nuo ankstesnio ryšio tarp jo narių) prieš pradėdamas dirbti kartu turėtų suformuoti visiškai naują darbo aplinką, tarsi iš naujo užmegzti darbo santykius, autorius įžvelgė, kad tie bendradarbiavimo atvejai, kai pastangas suvienija dar iki kūrybinio darbo pradžios artimai bendravę kolegos, – efektyvesni. Be to, draugystė kolegoms padeda efektyviai, empatiškai bendrauti, atviriau reikšti savo nuomonę.

12 Plačiau apie Brahms'o ir Joachim'o kooperavimąsi žr. California Symphony. *The Friendship Redemption: Joachim, and Brahms' Double Concerto*. 2019–2020. Prieiga per internetą: <https://www.californiasymphony.org/2019-20-season/the-friendship-redemption/> [žiūrėta 2024 06 16].

Dar vienas ryškus artimo ryšio ir bendradarbiavimo pavyzdys – lietuvių kompozitoriaus Balsio ir smuikininko Livonto atvejis, praturtinęs lietuvių muziką ne viena puikia kompozicija. Pasak Onos Narbutienės, Livontas „ne kartą inspiravo naujų kūrinių gimimą, domėjosi kiekvienu sukurtu epizodu. Buvo temperamentingas ir turėjo savo požiūrį į smuiko faktūrą, atlikimą“ (Narbutienė 1999: 99). Balsio ir Livonto bendradarbiavimo būta intensyvaus ir atviro. Atlikėjas taip apibūdino kūrybinę atmosferą:

[...] kai su Eduardu susitinkame bendrai dirbti, kalbamės atvirai, negailime vienas kito. Kartais šie pokalbiai pasidaro gan *rimti*. Tokiais momentais, dažniausiai labai laiku, pasirodo Ada Balsienė ir pasiūlo puodelį kavos arba taurę vyno (ten pat).

Svarbu pažymėti, kad kai kolegos iki jūdviejų bendro kūrybinio darbo pradžios nebūna užmezgę asmeninio ryšio, jų kooperacijai būdinga abipusė profesinė pagarba, tačiau komunikacija – ne tokia atvira, o retkarčiais net kelianti tarpusavio nesusipratimų. Todėl atlikdamas savo tyrimą Rosiakas atkreipė dėmesį, kad artimą ryšį iki bendro darbo pradžios turėję kompozitoriai ir atlikėjai pirmenybę skiria kūrybai (vertinant kitų darbų kontekste), jaučia didesnę bendradarbiavimo atsakomybę (Rosiak 2018: 98, 101). Kaip straipsnyje minėta, 2020 m. smuikininkas Ticciati inicijavo latvių kompozitoriaus Vaskso Koncerto smuikui Nr. 2 sukūrimą. Reflektuodamas opuso kūrybinį procesą, atlikėjas teigė, kad kolegas sieja artimas ryšys ir puikus vienas kito supratimas:

Kai tik pirmą kartą susitikome Rygoje, iškart pajutau ne tik muzikinį, bet, mano manymu, svarbiausią – žmogiškąjį, dvasinį – ryšį, kurį jaučiu ir su jo muzika. Taigi, idėja [bendradarbiauti] gimė labai natūraliai.¹³

Pasak Ticciati, kūrybinis procesas buvo sklandus ir neilgas: nuo pirminės idėjos iki darbo pradžios praėjo maždaug pusė metų, o rašymo procesas truko maždaug aštuonis ar devynis mėnesius¹⁴. Šį atvejį galima palyginti su McDuffie ir amerikiečių kompozitoriaus Philipo Glasso bendradarbiavimu: prieš pradėdami dirbti kartu, jiedu vienas kito gerai nepažinojo, o jų kūrybinis procesas truko ilgiau nei šešerius metus. Taigi galima daryti prielaidą, kad artimas Ticciati ir Vaskso tarpusavio ryšys paskatino teikti pirmenybę jūdviejų bendram projektui.

Asmeniniam ryšiui tarp bendradarbiaujančių kolegų didelę įtaką gali daryti *socialinis statusas* ir jo *skirtumai*. Panašios karjeros aplinkybės gali lemti abipusį kolegų aktyvumą, kai jie įžvelgia bendro darbo naudą. Galios persvara neretai reiškia, kad bendradarbiai gali nesijausti laisvi išreikšti savo nuomonę ar pasidalyti savo ekspertizės išvadomis. Neigiamą pavyzdį galima įžvelgti britų kompozitoriaus Waltono Koncerto smuikui,

13 Andersson interviu su Ticciati, 2023 m. birželio 5 d.

14 Ten pat.

kurį užsakė muzikines aukštumas pasiekęs smuikininkas Heifetzas, kūrybiniame procese. Kompozitorius jautė didelį psichologinį spaudimą, nes smuikininko įtaka klasikinės muzikos industrijoje buvo itin didelė. Bendradarbiavimo su Heifetzu rezultatai galėjo lemti Waltono karjeros proveržį, tačiau jei opusas nebūtų atitikęs įnoringų atlikėjo reikalavimų, veikiausiai būtų tapęs dideliu smūgiu kompozitoriaus reputacijai. Waltonas abejojo, ar puikiai išmano smuiko instrumentines galimybes, todėl kurdamas kompoziciją nuolat konsultavosi su ispanų smuikininku Antonio Brosa. Galiausiai, peržiūrėjęs užbaigto opuso partitūrą, Heifetzas „entuziastingai sutiko“ jį atlikti (Chae 2019: 32–33). Taigi galima teigti, kad Heifetzo socialinis statusas paskatino Waltoną abejoti savo gebėjimais, tokiu būdu sunkindamas kūrybinį procesą.

Socialinio statuso skirtumas ryškus ir amerikiečių – McDuffie bei Glasso – kūrybinio bendradarbiavimo procese. Smuikininkas pripažino, kad viena priežasčių, paskatinusių jį įkalbėti Glassą parašyti Koncertą smuikui Nr. 2 (*The American Four Seasons*, 2009), – socialinė kompozitoriaus padėtis: „Iš pradžių man tai buvo intelektualinis sumanymas, siekiau galimybės dirbti“¹⁵. Pasiūlęs kompozitoriui idėją, atlikėjas susidūrė su problema – didžiulių kompozitoriaus užimtumu: nors Glassui kūrinio idėja patiko, jis jau buvo įsipareigojęs kitiems užsakovams kurti kūrinius kelerius metus į priekį. Nors smuikininkas nuolat primindavo Glassui apie bendro projekto galimybę, Koncertą smuikui Nr. 2 jis pradėjo rašyti praėjus net šešeriems metams po pirminės idėjos pristatymo. Remiantis šiuo pavyzdžiu, galima daryti prielaidą, kad skirtingas socialinis statusas turėjo įtakos sklandžiam kūrybiniam kolegų bendradarbiavimui.

Geografinis atstumas taip pat gali turėti įtakos kūrybinio proceso eigai. Šis aspektas buvo itin aktualus praityje, ypač tada, kai egzistavo vienintelis ir ilgai trunkantis komunikacijos būdas – susirašinėjimas laiškais. Dabar, XXI a., esant didžiulei komunikacijos priemonių pasiūlai, svarbu pasirinkti kūrybiškumo neribojančius bendravimo būdus. Atlikdamas tyrimą Rosiakas nustatė, kad efektyviausias informacijos perdavimo būdas – gyvi susitikimai arba skambučiai. Tačiau siekiant nuolat dalytis kylančiomis idėjomis, bendravimas žinutėmis socialinėse medijose taip pat gali būti patogus komunikacijos būdas. Nors nekūrybinio pobūdžio darbo santykiuose dažniausias informacijos perdavimo įrankis yra elektroniniai laišakai, Rosiakas tyrimo išvadose teigė, kad ši priemonė pasirodė netinkama kūrybiams pašnekesiams, diskusijoms, dalijimuisi idėjomis. Pasak Rosiako, susirašinėjant elektroniniais laiškais neretai įsiveldavo klaidų, kildavo nesusipratimų, likdavo neatsakytų klausimų, pritrūkdavo pokalbio sklandumo (Rosiak 2018: 96, 98).

15 Andersson interviu su McDuffie, 2024 m. gegužės 14 d.

Vertinant komunikacijos būdų įvairovę, galima teigti, kad geografinis atstumas bendradarbiaujant šiomis dienomis didelės įtakos neturi. McDuffie, paklaustas, koku būdu bendravo su Glassu jiedviem kuriant Koncertą smuikui Nr. 2, atsakė, kad nuolat kontaktavo telefonu, o ruošiantis kūrinio premjerai – kelis kartus dirbo su kompozitoriumi jo namuose: „Tai buvo tikrai labai draugiški, kolegiški, profesiniai santykiai“¹⁶. Pasak Gelgot, kurdamas Koncertą smuikui Nr. 1 jis nuolat bendraudavo telefonu su solistu Nebeliu: „Siekėme palaikyti aktyvų ryšį“¹⁷. Smuikininkas savo ruožtu teigė, kad vykstant kūrybiniam procesui jis kelis kartus su Gelgotu bendravo gyvai: „Susitikome [...], aptarėme kai kurias detales, geriau pažinome vienas kitą, kalbėjomės apie visas skirtingas idėjas ir koncerto atlikimą. [...] Net kartu pagrojome kai kurias ištraukas“¹⁸. Akivaizdu, kad šiuolaikinės technologijos ir patogesnis tarptautinis susisiekimasis padeda išvengti geografinio atstumo sukeltų nepatogumų ir pagerina kūrybinę komunikaciją.

Įtakos kūriniiui gali turėti ir jį užsakančios institucijos: jos nustato kūrinio premjeros datą (nulemiančią, kiek laiko kompozitorius gali skirti kūrybai), lemia pirmojo atlikėjo pasirinkimą ir finansinius faktorius, galinčius paveikti kompozitoriaus aplinką vykstant kūrybiniam procesui. Rosiakas nustatė, kad *finansinės sąlygos* turi įtakos kūrybiiniams procesams. Pasak tyrėjo, kūriniai, kurių užsakymas apmokamas, parašomi per trumpesnį laiką, nes kompozitoriai ir atlikėjai užtikrina pirmenybę šiems opusams ir jų premjeroms. Viena vertus, neapmokami projektai trunka ilgiau, nes menininkai pirmiausia turi vykdyti kitus įsipareigojimus. Kita vertus, jų komunikacija sklandesnė, labiau išplėtotą, be to, kompozitoriai ir atlikėjai atviresni eksperimentams ir naujoms idėjomis, jų profesinis įsitraukimas į kūrybinį procesą didesnis (Rosiak 2018: 101). McDuffie teigė, kad per Koncerto smuikui Nr. 2 kūrybinį procesą opuso užsakovai, bendraudami su smuikininku, vis paklausdavo: „Kada mes išgirsime naujienų? Ar ponas Glassas jau parašė kūrinį?“ Taip jie nuolat primindavo apie galutinį kompozicijos sukūrimo terminą. Neabejotina, kad toks spaudimas turėjo įtakos greitesniam opuso užbaigimui ir Glasso punktualumui, kurį pabrėžė ir McDuffie: „Jis labai disciplinuotas, kūrinį parašė per pažadėtą laiką“¹⁹. Pateiktas pavyzdys patvirtina, kad kūrinį užsakančių koncertų organizatorių dalyvavimas planuojant kūrybinį procesą gali gerokai paveikti galutinį rezultatą.

16 Ten pat.

17 Andersson interviu su Gelgotu, 2023 m. spalio 15 d.

18 Andersson interviu su Nebeliu, 2024 m. sausio 24 d.

19 Andersson interviu su McDuffie, 2024 m. gegužės 14 d.

Išvados

XIX–XXI a. atlikėjo vaidmuo kompozitoriaus kūrybiniame procese įgyja vis didesnę reikšmę. Tam įtakos turi bendradarbiauti skatinančios aplinkybės: nuolatinis naujų instrumentinių raiškos priemonių ieškojimas, notacijos tikslumo ribos bei atvejai, kai kompozitorius negroja tuo muzikos instrumentu, kuriam rašo kūrinį. Atliekant tyrimą buvo įžvelgti įvairūs atlikėjo vaidmenys: *kūrinio įkvėpėjas*, kuris suteikia kompozitoriui kūrybinę inspiraciją ir motyvacijos; *iniciatorius*, kuris išsirenka kompozitorių pagal savo muzikinį skonį ir paragina jį įsitraukti į naują kūrybinį procesą; *redaktorius*, kurio indėlis gali gerokai pakeisti ne tik kompozicijos meninius niuansus (dinamikos, tempo nuorodas), bet ir įvairius techninius aspektus (atlikimo patogumą, raiškos priemonių įvairovę); *interpretatorius*, kuris stengiasi išlaikyti pusiausvyrą tarp kompozitoriaus ir savo meninių idėjų įgyvendinimo.

Tiriant atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimo ryšį, nustatyta, kad jį paveikti gali asmeninės ir išorinės aplinkybės. Ankstesnis asmeninis jų tarpusavio ryšys formuoja bendravimo kokybę ir lemia darbo produktyvumą, o skirtingas socialinis statusas turi įtakos ne tik bendradarbiavimui, bet ir kūrybiniams sprendimams. Geografinis atstumas, nors aktualesnis istoriniams atvejams, lemia komunikacijos būdus ir jų efektyvumą, o finansinės kūrybinio bendradarbiavimo sąlygos gali turėti įtakos kompozicijos kūrimo spartai.

Įteikta 2024 12 03

Priimta 2024 12 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Budai, Izabela Bernadet. *The Flutist as Co-creator: Composer-Performer Collaborations in the Flute Music of Hungary*. Toronto: University of Toronto, 2014.
- California Symphony. *The Friendship Redemption: Joachim, and Brahms' Double Concerto*. 2019–2020. Prieiga per internetą: <https://www.californiasymphony.org/2019-20-season/the-friendship-redemption/> [žiūrėta 2024 06 16].
- Chae, Leah. *Collaboration Between a Composer and a Performer in the Creation of the Violin Concerto Κένωσις (Kenosis) By Elliott Bark*. Indiana: Indiana University, 2019. Prieiga per internetą: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/91fb9aef-0662-4eee-be83-2f6fc9282607> [žiūrėta 2024 09 12].
- Copland, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Foss, Lukas. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*. Vol. 1(2), Spring, 1963, p. 45–52.

- Graham, Jillian. Collaboration in Creation: An Interview with Nigel Westlake. *Context: Journal of Music Research*. Vol. 20, 2000, p. 51–56. Prieiga per internetą: https://bpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.unimelb.edu.au/dist/6/184/files/2016/11/20_Graham-Interview-1gn7wg2.pdf [žiūrėta 2024 09 12].
- Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- O'Dea, Jane. *Virtue or Virtuosity?: Explorations in the Ethics of Musical Performance*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Roche, Heather. *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*. PhD dissertation. Huddersfield: University of Huddersfield, 2011.
- Rosiak, Michał. *Mapping a Creative Symbiosis Between the Composer and the Performer*. Queensland: Queensland Conservatorium Griffith University, 2018.
- Smith, Jonathan. *The Dynamics of Composer-Performer Relationships: A Study of Long-Term Creative Collaboration*. Toronto: Music University of Toronto, 2020.
- Taylor, Alan. Collaboration in Contemporary Music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review*. Vol. 35, No. 6, 2016, p. 565–566.
- Taylor, Stephanie; Littleton, Karen. *Contemporary Identities of Creativity and Creative Work*. London: Routledge, 2016.
- Wood, Elizabeth J. *The Composer-Performer Relationship, the Musical Score, and Performance: Nelson Goodman's Account of Music as Applied to the Thought and Work of Glenn Gould*. Montreal: McGill University, 1997.

The influence of the performer on the creative process of the violin concerto

SUMMARY. There are various conceptual understandings of the collaboration between the performer and the composer. While some argue that interpretation can be viewed as a form of indirect communication with the composer, the majority of researchers agree that collaboration is a process in which both parties actively participate.

In the 20th century, the gap between the roles of performer and creator has noticeably diminished: composers increasingly engage in performance, work alongside performers toward a common goal, and often form enduring collaborations as performer-composer tandems. This is influenced by various circumstances, such as the constant search for new modes of instrumental expression, the limitations of notational precision, and situations where the composer does not play the instrument for which they are writing. Emotional aspects of the process are also evident: mutual support and the ability to address each other's emotional needs are particularly important.

Examining the potential contributions of performers to the creative process reveals several possible roles: the performer may act as an executor of the composer's intentions, a co-creator of the work, an inspirer and initiator, or an editor of the piece. The quality of collaboration between the performer and the composer can be influenced by various factors, such as personal relationships, differences in social status, geographical distance, and financial conditions. Empirical sources are used to support the insights: interviews were conducted with renowned violinists Ticcianti, McDuffie, Nebel and composer Gelgotas.

KEYWORDS:
creative collaboration,
composer, performer,
violin concerto.