



VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS
MUZIKOS AKADEMIJA

FORTEPIJONO KATEDRA

Motiejus Bazaras

Pianisto ir pedagogo Roberto Bekionio kūrybinės veiklos analizė
Magistro darbas

Studijų kryptis: MUZIKA (0111)

Muzikos pedagogika valstybinis kodas 621X14002

Vadovas: doc. dr. Saulius Gerulis
(moksl. laipsnis, vardas, pavardė)

(parašas) (data)

Apginta: prof. Rokas Zubovas

(parašas) (data)

Kaunas, 2013

SANTRAUKA

Lietuvos fortepijono menas – unikalią formavimosi raidą turinti sritis, kurios braižą nuolat keitė ir keičia skirtingų fortepijoninių mokyklų ir kultūrų principai. Viena vertus, nuolat įvairių politinių reiškinių trikdoma Lietuvos kultūra neturi sąlygų suformuoti savo tautinės kultūros bruožų. Kita vertus, susidariusi situacija leidžia neprisirišti prie vienos fortepijoninės mokyklos principų ir naudotis skirtingų patirčių geriausiomis savybėmis. Tokiomis sąlygomis susiformavo individualus fortepijono pedagogų braižas. Šis darbas skiriamas vieno tokių – LMTA docento R. Bekonio kūrybinei veiklai, kuriame atlikto **tyrimo tikslas** yra atskleisti R. Bekonio kūrybinės veiklos ypatumus bei sąlygas, turėjusias įtakos fenomeno susikūrimui

Nagrinėjant Lietuvos fortepijono pedagogikai skirtus veikalus, metodinę literatūrą, monografijas apie įžymius Lietuvos fortepijono meno veikėjus, darbo autorius pasigedo docento R. Bekonio veiklos įvertinimo. Iškilusi **problema** – tenka pripažinti, jog svarbesniuose naujesniuose veikaluose apie šio dėstytojo veiklą užsimenama labai mažai. Tai renkant medžiagą daugiausiai pasitarnavo R. Bekonio asmeninė ir docento pedagoginio vardo suteikimo bylos, taip pat jo aktyvios koncertinės veiklos aprašymas spaudoje. Norint aptarti R. Bekonio metodikos privalumus pasitelkta jo buvusių studentų prisiminimais apie mokymosi procesą. Visa tai sudaro darbo **naujumą ir aktualumą.**

Tyrimo objektas: pianisto ir pedagogo R. Bekonio kūrybinė veikla.

Darbo uždaviniai: išanalizuoti ir apibūdinti skirtingų fortepijoninių mokyklų įtaką R. Bekonio individualiam atlikimo ir pedagoginiam braižui, išanalizuoti R. Bekonio pedagoginės veiklos ypatumus bei išanalizuoti R. Bekonio koncertinę veiklą.

Tyrimo metodai: istorinis aprašomasis, palyginamasis, empirinis metodai, literatūros, periodinės spaudos ir dokumentų kritinė analizė, apklausos metodas

Tyrimo rezultatai ir išvados. Šaltinių kritinė analizė bei interviu su pačiu R. Bekioniu bei jo studentais atskleidė unikalią susiformavusią jo pedagoginių metodų visumą, įtakotą perimtos apibendrintos jo paties pedagogų patirties bei milžiniškos koncertinės praktikos tiek grojant solo, tiek akomponuojant solistams. Interviu metu buvo aptarta metodų visuma, apimanti kūrinio ruošimo procesą, technologinių problemų sprendimą, interpretacijos klausimus, repertuaro parinkimą, ruošimąsi pasirodymams ir konkursams, gebėjimą prisitaikyti prie skirtingų instrumentų ir akustikos. Docento metodikos veiksmingumą įrodo jo studentų pasiekti puikūs rezultatai, aukšti įvertinimai tarptautiniuose konkursuose. Tyrimo metu taip pat išryškėjo ir R. Bekonio talentas vadybinio ir organizacinio darbo srityje bei aktyvi visuomeninė bei mokslinė veikla.

SUMMARY

Lithuanian art of the piano is an area having unique formation development, which style constantly changed and still changes by different piano schools and cultural principles. On the one hand, constantly, a variety of political events disrupted culture of Lithuania and it does not have conditions to form their ethnic characteristics of self-awareness. On the other hand, at this juncture it is allowed not to tie up to one piano school principles and use the best features of different experiences. Under these conditions has formed an individual piano teachers' style. This work is dedicated to one of these teachers – LMTA Associate Professor Robertas Bekionis creative activity in which accomplished **research goal** is to reveal the features and conditions of R. Bekionis creative activity, which influenced the emergence of the phenomenon.

Analyzing works, intended to the Lithuanian piano pedagogy, methodological literature, monographs about famous Lithuanian art piano players, the author of this work found a lack of assessment of R. Bekionis activity. **The problem** arose – we have to admit that in more important and recent writings about his activities as the teacher are mentioned precious little. It was most useful for collecting material, R. Bekionis personal and Associate Professor's cases, as well as his active concert activity description in the press. To discuss R. Bekionis methodology benefits, his former students' reminiscences about the learning process were invoked. All this is the work's **novelty and relevance**.

The object of research is pianist and teacher R. Bekionis creative activity.

The goals of work: to analyze and characterize influence of different piano schools for R. Bekionis individual performance and teaching style, to analyze the peculiarities of R. Bekionis educational activity as well as to analyze the R. Bekionis performing.

The Research methods: historical descriptive, comparative, empirical methods, a critical analysis of literature, periodicals and documents, the survey method.

The research outcomes and conclusions. A critical analysis of sources and interview with R. Bekionis and his students revealed a unique totality of formed pedagogical methods influenced by inherited summarized his own teaching experience and a huge concert practice as playing solo as accompaniment by the soloists. The totality of methods, that work involving the preparation process of work, technological problem solving, interpretation issues, repertoire selection, preparing for performances and competitions, the ability to adapt to different instruments and acoustics were discussed during the interview. Associate Professor's effectiveness of methodology is demonstrated of his students achieved excellent results, with high ratings in the international competitions. The research also highlighted R. Bekionis managerial and organizational work talent and active social and scientific activities.

TURINYS

ĮVADAS.....	5
1. R. BEKIONIO VEIKLOS REIKŠMĖ LIETUVOS FORTEPIJONO MENO BEI PEDAGOGIKOS KONTEKSTE.....	7
1.1. R. Bekionio pedagogai ir skirtingų fortepijono mokyklų įtaka Lietuvos fortepijono menui.....	7
1.1.1. Skirtingų fortepijono mokyklų įtaka Lietuvos fortepijono menui.....	7
1.1.2. Pedagogai Roberto Bekionio fortepijoninio meistriškumo vystymosi kelyje.....	16
1.2. R. Bekionio kūrybinė veikla.....	22
1.2.1. R. Bekionio solinė koncertinė veikla.....	22
1.2.2. R. Bekionio koncertmeisterio veikla.....	32
1.2.3. R. Bekionio pedagoginė veikla.....	34
1.2.4. R. Bekionio mokslinė ir visuomeninė veikla.....	36
2. ROBERTO BEKIONIO PEDAGOGINĖS VEIKLOS BRUOŽAI.....	39
2.1. Tyrimo metodologija.....	39
2.2. Interviu atsakymų analizė.....	41
IŠVADOS.....	54
LITERATŪRA.....	55
PRIEDAI.....	59

ĮVADAS

Temos aktualumas: Lietuvos fortepijono menas ir pedagogika – sritys, turinčios galias tradicijas, patyrusios įtakingų užsienio fortepijoninių mokyklų įtaką, perėmusios daugelį jų bruožų, principų ir tradicijų, įgavusios savastį. Taip pat susiformavo profesionali pianistų rengimo bazė. Nenuostabu, kad Lietuvoje per visą XX a. iškilo daug profesionalių, ryškių, individualių pianistų ir pedagogų. Vienas tokių – docentas Robertas Bekionis – pianistas, kurio koncertinė veikla skleidėsi ne tik Lietuvoje ar tuometinėje Sovietų Sąjungoje, bet ir už jos ribų; pedagogas, išugdęs kelias dešimtis puikių pianistų, savo kūrybiškumu, idėjomis ir rezultatais daręs didelę įtaką Lietuvos Konservatorijos (dabar Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademijos) fortepijono katedrai. Tenka pripažinti, jog šio išskirtinio pianisto ir pedagogo veikla iki šiol nėra tinkamai įvertinta ar plačiau aptarta. Inspiracija imtis būtent šio pedagogo kūrybinės veiklos analizės, įvertinimo ir savotiško įprasminimo darbo autoriui kilo pirmiausia remiantis asmenine patirtimi – besiruošiant dalyvauti tarptautiniuose pianistų konkursuose ne kartą yra tekę konsultuotis su R. Bekioniu. Viena išsamiausių patirčių – pasirošimas VI tarptautiniam M. K. Čiurlionio pianistų konkursui 2011 metais, kuomet buvo dirbama su įvairiausia kūrybinių ir technologinių parametrų palete: nuo laikysenos įtakos garso formavimui iki proto ir apskaičiuoto konkurso programos pasirinkimo. Taip pat daug vertingų patarimų, gauta paties konkurso metu, R. Bekioniui stebint konkurso eigą ir darbo autoriaus pasirošimo procesą. Neabejotinai, šie patarimai turėjo teigiamos įtakos dalyvavimo konkurse rezultatams. O darbo autoriui susiformavo poreikis susisteminti ir apibūdinti sukauptą patirtį, kuri turėtų naudoti ir kitiems studijuojantiems fortepijono meno subtilybes ar dalyvaujantiems konkursuose.

Tyrimo objektas: Pianisto ir pedagogo R. Bekionio kūrybinė veikla.

Tyrimo programa:

- Literatūros ir šaltinių analize.
- Dokumentų analize.
- Interviu su R. Bekioniu ir jo mokiniais.

Tyrimo tikslas: išanalizuoti ir atskleisti R. Bekionio kūrybinės veiklos ypatumus.

Tyrimo uždaviniai:

- Išanalizuoti ir apibūdinti skirtingų fortepijoninių mokyklų įtaką R. Bekionio individualiam

kūrybiniam braižui.

- Analizuoti R. Bekionio pedagoginės veiklos ypatumus.
- Analizuoti R. Bekionio koncertinę veiklą.

Tyrimo metodai: istorinis aprašomasis, palyginamasis, empirinis metodai, literatūros, periodinės spaudos ir dokumentų kritinė analizė, apklausos metodas

Darbo naujumas: nagrinėjant literatūrą, skirtą fortepijono menui, pedagogikai ir su šia sritimi susijusiomis asmenybėmis, vertingos ir išsamios medžiagos apie R. Bekionio kūrybinę veiklą, karjerą ar išugdytus studentus aptikta labai nedaug. Iki šiol nebuvo paskelbta straipsnių, mokslinių darbų, apybraižų ar monografijų, kuriose būtų nagrinėjama R. Bekionio kūrybinė veikla, apžvelgti pedagoginės veiklos bruožai. Taigi, šis darbas yra pirmas tokio pobūdžio apimties veikalas apie R. Bekionio kūrybinę veiklą. Ypatinę vertę darbui suteikia ir galimybė analizuoti pirminius šaltinius – asmens ir mokslinas, audio įrašus, bendrauti su pačiu R. Bekioniu.

Literatūros ir šaltinių apžvalga: darbe remiamasi įvairiais literatūros šaltiniais siekiant atsekti R. Bekionio individualaus fortepijoninio stiliaus ištakas: M. Azizbekovos (1998, 1999), V. Gerulaičio (1994), R. Aleknaitės–Bieliauskienės (2003), S. Gerulio (1999), R. Kryžauskienės ir R. Rudvalytės (2004), E. Ignatonio (1997) knygomis. Norint įvardinti išskirtinius R. Bekionio fortepijono pedagogo bruožus remtasi L. Drąsutienės (2004), K. Grybausko (1983), E. Ignatonio (1984), taip pat žymių užsienio pianistų – pedagogų Walterio Giesekingo–Karlo Leimerio (1972), Josefo Lhevinne'o (1972), Josefo Hofmanno (2010), Heinricho Neuhauso (1993) metodiniais leidiniais. Tačiau didžiausią dalimi darbe remiamasi įvairių laikotarpių spaudoje skelbtais straipsniais apie R. Bekionį, jo atliktų koncertų ir rečitalių, dalyvautų konkursų recenzijomis. Išanalizuota apie 60 straipsnių spaudoje. Taip pat papildomos medžiagos bei faktų tikslumui pasitarnavo R. Bekionio asmeninė bei docento pedagoginio vardo suteikimo bylos, saugomos Lietuvos Literatūros ir Meno Muziejuje Vilniuje.

Darbo struktūra: darbas susideda iš įvado, dviejų dalių ir pabaigoje pateikiamų išvadų, taip pat literatūros sąrašo ir priedų. Pirmoje dalyje analizuojama skirtingų pianizmo mokyklų įtaka Lietuvos fortepijono menui ir pedagogikai, R. Bekionio pedagogų charakteristikos ir pedagogikos principai, R. Bekionio kūrybinė veikla. Antroje dalyje analizuojami atlikto tyrimo rezultatai, siekiant išsiaiškinti esminius ir specifinius R. Bekionio pedagogikos bruožus.

1. ROBERTO BEKIONIO VEIKLOS REIKŠMĖ LIETUVOS FORTEPIJONO MENO BEI PEDAGOGIKOS KONTEKSTE

1.1. Roberto Bekionio pedagogai ir skirtingų fortepijono mokyklų įtaka Lietuvos fortepijono menui

1.1.1. Skirtingų fortepijono mokyklų įtaka Lietuvos fortepijono menui

Įdomi Lietuvos valstybės geografinė – geopolitinė padėtis sąlygoja įvairių gyvenimo reiškinių raidą. Nuolatinė Rytų (Rusijos) ir Vakarų (Vakarų Europa ir JAV) kova dėl įtakos, neaplenkia ir meno bei kultūros sričių. Darbo autorių dominanti sritis – Rytų ir Vakarų poveikis mūsų šalies fortepijoninio menui, ypač fortepijono pedagogikai. Verta paminėti, jog įvairiais laikotarpiais susidariusi unikali situacija leido ir laisvai rinktis, kurios kultūros principai artimesni kiekvienam individui.

Geriausias kultūrų maišymosi pavyzdys – Lietuvai išsikovojus nepriklausomybę 1918 metais, laikinąją sostinę ir kultūros centrą tapęs Kaunas. Iš vargonininkų kursų išsivysčiusi, 1919 metais Juozo Naujalio įsteigta privati muzikos mokykla, kuri 1920 metais buvo suvalstybinta, o nuo 1933 metų išaugo į konservatoriją (Gaudrimas, 1964; Narbutienė, 1992; Blūšius, 2000), laikotarpiu nuo 1921 iki 1949 metų tapo fortepijono pedagogikos centru, kuriame savo žiniomis dalinosi pianistai pedagogai, kurių išsilavinimas ir atstovaujamų mokyklų tradicijos buvo skirtingos (Drąsutienė L. (1996) Rytų ir Vakarų įtaka Lietuvos pianizmo raidai // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje). 1920 – 1940 metais mokykloje pasireiškė šešios ryškios asmenybės, kurių atstovaujama fortepijono meno kultūra pasidalino į dvi dalis: Vladimiras Ružickis, Elena Laumenskienė, Lidija Dauguvietytė, Emilija Janickienė, Balys Dvarionas, Vytautas Bacevičius. Visų šių pedagogų įvairiuose kraštuose įgytas muzikinis išsilavinimas suteikė įvairovės Kauno muzikos mokyklai (ten pat).

1918 – 1940 metai. Su vaizdžiu ir pakankamai detaliu fortepijono pedagogikos paveikslu galima susipažinti žymios fortepijono pedagogės Liucijos Drąsutienės skelbtame straipsnyje „Apie Kauno muzikos mokyklos – konservatorijos pianistus (1920 – 1949)“, išspausdintame žurnale „Muzikos barai“ (Drąsutienė L. (2008) Apie Kauno muzikos mokyklos – konservatorijos pianistus (1920 - 1949) // Muzikos barai. Nr. 3 – 4). Jame pavaizduotas geneologinis pianistų medis (toliau – geneologinis medis) vaizduoja skirtingų fortepijono mokyklų sąsajas ir įtaką Lietuvos fortepijono pedagogikoje veikusioms asmenybėms.

Šiame geneologiniame medyje svarbi figūra yra Maskvos konservatorijos profesorius Konstantinas Igumnovas. Du Kauno konservatorijos dėstytojai yra jo mokiniai: Vladimiras Ružickis ir Elena Stanek - Laumenskienė. V. Ružickis (1890 – 1952, kai kuriuose šaltiniuose 1891 – 1952) – Maskvos konservatorijos auklėtinis, 1906 metais baigęs žymaus pianisto ir pedagogo Konstantino Igumnovo klasę. Tarp jo dėstytojų minimas ir pianistas, pedagogas, dirigentas bei kompozitorius Vasilijus Safonovas. Pagal geneologinį medį, sekant K. Igumnovo liniją, per jo dėstytojus Pavelą Pabstą ir, nors geneologiniame medyje nenurodyta, Aleksanderį Siloti pasiekiamas Ferencą Lisztą. Tiek P. Pabstas, tiek A. Siloti buvo Maskvos konservatorijos profesoriai. A. Siloti taip pat buvo Maskvos konservatorijos auklėtinis (N. Zverevio mokinys), tobulinęs pas F. Lisztą Veimare. O P. Pabstas atstovavo Vienos racionaliąją mokyklą, pasižymėjo puikia pirštų technika (Karaška R. (2009) Pedagoginių principų sintezė Kauno konservatorijos fortepijono skyriuje // Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje), taip pat sėmėsi patarimų iš F. Liszto. Pats F. Lisztas taip pat patyrė Vienos fortepijono mokyklos metodikos – jo dėstytojas Carlos Czerny. Tolesnė geneologinio medžio seka žemyn, nuveda iki pat Johanno Sebastiano Bacho: C. Czerny mokėsi iš L. van Beethoveno, taip pat Vienos mokyklos atstovo, pasižymėjusio kai kuriais aiškiais fortepijonės technikos lavinimo principais: pratimai legato lavinimui, tikslingi rankų judesiai, racionaliai naudojama rankų jėga ir svoris. Labai svarbi asmenybė yra Johannas Georgas Albrechtsbergeris, vargonininkas bei teoretikas – kompozitorius. Dirbdamas Vienoje jis buvo daugelio būsimųjų kompozitorių ir pianistų virtuozų, tarp jų L. Van Beethoveno, J. N. Hummel, I. Moscheles, mokytojas. O nuo J. G. Albrechtsbergerio pedagoginis saitas siekia ir J. S. Bachą. Taip pat iš J. G. Albrechtsberger per jo mokinį I. Moscheles, pianistą virtuozą, Vienos fortepijono mokyklos atstovą, kyla kita atšaka - per pastarojo mokinį Louis Brassiną, Leipcigo konservatorijos auklėtinį ir Briuselio konservatorijos pedagogą (1868 – 1878 metais), geneologiniame medyje pasiekiamas V. Safonovas, kuris tapo L. Brassino mokiniu, šiam perėmus fortepijono klasę iš Theodoro Leszetickio Sankt Peterburgo konservatorijoje (1878 metais). Per V. Safonovą vėl pasiekiamas V. Ružickį (Drąsutienė, 2008).

1926 metais Kaune dirbti pradėjęs V. Ružickis iš karto buvo paskirtas specialiojo fortepijono skyriaus vedėju. Virtuoziškas, milžiniškas repertuaras, didelė koncertinė ir pedagoginė patirtis padėjo greitai tapti autoritetu Kauno konservatorijoje, kurioje jis vedė aukštąjį fortepijono meistriškumo kursą. Šio pedagogo klasė buvo ir skaitlingiausia – 27 pedagoginės valandos per savaitę (Drąsutienė, 2008). Dirbo su dviem asistentėmis, kurios buvo baigusios jo klasę. Tai – Galina Juodakytė–Leonienė ir Aldona Smilgaitė–Dvarionienė, kurios nuo 1939 metų pradėjo dėstyti fortepijoną žemesniems kursams savarankiškai. V. Ružickio auklėtinės, ruošusios naują pianistų

kartą: Marija Alšlebonaitė, G. Juodakytė–Leonienė, A. Smilgaitė–Dvarionienė, Birutė Damijonaitytė–Strolienė, Eugenija Skrolytė–Matiukienė, Sofija Naujalytė–Didenkienė.

Taip pat išpūdinga atšaka susidaro nagrinėjant pedagogės Elenos Laumenskienės pedagoginį kelią ir papildant geneologiniame medyje nepaminėtomis asmenybėmis. E. Laumenskienė taip pat K. Igumnovo mokinė, Maskvos konservatorijos auklėtinė. Bet prieš tai Maskvos konservatorijoje ji mokėsi pas Aleksandrą Hubert. Sekant šia linija, jos dėstytoją per Carlą Klindworthą (Maskvos konservatorijos profesorius) vėl atsiduriame ties F. Lisztu. Kompoziciją E. Laumenskienė studijavo pas Aleksandrą Skriabiną. A. Skriabinas - V. Safonovo mokinys. Žymiausias E. Laumenskienės mokinys, pratęsęs pedagoginę tradiciją (neskaitant mokinių, vėliau tapusių kompozitoriais) – Jurgis (Georgijus) Bialobžeskis (Karaška, 2009)

Svarbu paminėti, jog dalis E. Laumenskienės pedagoginės biografijos susijusi su Rusų Muzikos Draugijos įsteigta muzikos mokykla. Šią mokyklą reikėtų laikyti pirmuoju žingsniu profesionalios fortepijono pedagogikos link. Iki tol įvairiose muzikos mokyklose (dvarų, privačiose) sukaupta patirtis buvo vertinga, bet nepakankama, kad būtų galima patenkinti išaugusių fortepijoninės kultūros poreikius (Kryžauskienė, Rudvalytė, 2004). Fortepijono pedagogikai šios įstaigos yra svarbios tuo, kad jose didžiąsą dalį besimokančiųjų sudarė būtent studijuojantys fortepijoną. Apie egzistavusius aukštus reikalavimus mokantis groti fortepijonu, galima spręsti kad ir iš šios M. Treskino muzikos mokyklos vieno iš mokinių egzamino programos: „J. S. Bacho Preludas ir fuga c-moll <...>, F.Chopino Etiudas f-moll (op ?), R. Schumanno Koncertas a-moll, A. Rubinšteino Trio B-dur, savarankiškas darbas – R. Schumanno „Polėkis“ (Azizbekova, 1998: 84 – 85). Su pertraukomis ši mokykla veikė iki 1915 metų, tuomet perkelta į Maskvą, o 1918 metais jos darbas nutrūko (Gaudrimas, 1958).

Taip pat Vilniuje veikė dar keletas mažesnių muzikos mokyklų. Tai buvo daugiausia privačios mokyklos ir pianistų kursai. Šiuo laikotarpiu muzikos atlikimą ir mokymą pradedama suvokti ne tik kaip laisvalaikio pramogą, bet ir kaip galimą profesiją. Taip pat įtakos fortepijoniniam menui ir ypač pedagoginio repertuaro kaitai turėjo intensyvūs ir aukšto lygio tuometis koncertiniai gyvenimai. Tarp žymiausių Vilniuje tuo metu koncertavusių pianistų - S. Rachmaninovas, A. Skriabinas, A. Rubinšteinas, A. Siloti, A. Jesipova, vakarietiškesni - E. Sauer, W. Backhaus, J. Hofmann (Kryžauskienė, Rudvalytė, 2004; Azizbekova, 1998).

Nors atstovavo Rytų pianistinei mokyklai, su tuo pačiu geneologinio medžio kamieniu sąryšį turi ir Emilija Janickienė. Iš pradžių mokėsi Kijevo muzikos mokykloje V. Puchalskio (V. Horowitzo mokytojas) klasėje. Vėliau studijas tęsė Sankt Peterburgo konservatorijoje, A. Jesipovos klasėje (1900 - 1903). Tiek V. Puchalski, tiek A. Jesipova buvo Theodoro Leszetickio mokiniai. O

T. Leszeticis mokėsi pas C. Czerny (Vienos fortepijoninė mokykla). Tarp jos mokinių Kauno konservatorijoje minima B. Damijonaitytė - Strolienė (Drąsutienė, 2008; Karaška, 2009)

Kita Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinė – Lidija Dauguvietytė. Šešerius metus nuo 1898 metų ji mokėsi pas A. Steiną, įžymų Vakarų pianistą, 1904 metais įstojo į aukštesnįjį kursą pas prof. N. Lavrovą. N. Lavrovas – Sankt Peterburgo profesoriaus Carlo Sieckės mokinys, o šis mokėsi pas Aleksandrą Villuaną (Villoing), taip pat Sankt Peterburgo profesorių, brolių A. ir N. Rubinšteinų mokytoją, racionalaus darbo prie fortepijono šalininką, teikusį pirmenybę darbo kokybei, o ne kiekybei, racionalaus rankų svorio panaudojimui, atsisakant vien „pirštinės“ technikos (Karaška, 2009). Privaćiai L. Dauguvietytė žinių sėmėsi pas S. Molozemovą (T. Leszeticio mokinė) ir E. Dluskį (A. Rubinšteino mokinys). Kaune L. Dauguvietytė dirbo nuo 1922 iki 1940 metų. Žymiausi mokiniai: Jurgis Karnavičius, Andrius Kuprevičius.

Kitokios, vakarietiškos mokyklos atstovas buvo 1926 metais pakviestas dėstyti Balys Dvarionas. Jis – Leipcigo ir Berlyno konservatorių auklėtinis. 1924 metais baigė Leipcigo konservatorią, Roberto Teichmuellerio klasę ir po to du metus stažavosi Berlyno konservatorijoje Egon Petri ir jo asistento A. Liebermanno klasėje. E. Petri buvo Ferruccio Busoni mokinys. Tiek R. Teichmuelleris, tiek F. Busoni Leipcigo konservatorijoje studijavo pas Carlą Reineckę. O pastarasis mokėsi ir pas F. Mendehlsoną, ir pas R. Schumanną, ir pas F. Lisztą. Taigi, ši linija yra vokiškos fortepijono mokyklos tradicijų tąsa. Geneologiniame medyje F. Busoni sąryšis su F. Lisztu, kaip jo tradicijų tęsėju, žymima punktyrine linija. Žymiausi B. Dvariono mokiniai: Rimas Geniušas, Gražina Ručytė–Landsbergienė (Karaška, 2009; Drąsutienė 2008; Grybauskas, 1984)

Lodzės ir Paryžiaus konservatorių auklėtinis Vytautas Bacevičius dar labiau pajavairino Kauno konservatorijos fortepijono pedagogiką naujomis idėjomis, ypač propaguojant tuo metu naują fortepijonį repertuarą – C. Debussy, M. Ravelio, M. de Fallos kūrybą. Kauno konservatorijoje dėstė su pertraukomis nuo 1928 iki 1938 metų. Nuo 14 metų Lodzės konservatorijoje studijavo pas J. Turczynskį (F. Busoni ir A. Jesipovos mokinys). 1927 – 1928 metais tobulinosi Paryžiaus konservatorijoje pas Simoną Rierą. Šis buvo Georges Mathias mokinys. O pastarojo mokytojas F. Chopinas. Pats V. Bacevičius save laikė „Chopino mokyklos ketvirtosios kartos atstovu“ (Gerulis, 1999: 31). Vienas žymiausių V. Bacevičiaus mokinių Kauno konservatorijoje – Chaimas Potašinskas.

Įdomių asmenybių fortepijono pedagogikoje buvo ir kituose miestuose veikusiose muzikos mokyklose. Išskirtinė asmenybė – Ignas Prielgauskas (1871 – 1956), dėstęs Klaipėdos muzikos mokykloje (1924 – 1939), vėliau Šiaulių muzikos mokykloje (1939 – 1954). Pats I. Prielgauskas fortepijono mokslus baigė Varšuvoje, paskui kurį laiką ten ir dėstė. Dirbdamas Klaipėdos muzikos

mokykloje pianistas turėjo savitą didaktinį braižą, mokyklos vardą garsino nauja muzikinio ugdymo metodika, ją skelbė to meto muzikinėje periodikoje. Ši metodika buvo susijusi su lietuvių klasikine pedagogikos filosofija bei su Tolimųjų Rytų medicina, joga (Pipikaitė N. (1996) Igno Prielgausko „Savęs pažinimo“ teorija // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje). Tiesa, I. Prielgausko veiklos laikmečiu, jo metodikos buvo mažai suprantamos, galimai per daug inovatyvios, todėl pasisekimo bei supratimo nesulaukė. I. Prielgauskui priklauso svarbi vieta Lietuvos muzikinėje kultūroje ne vien fortepijono dėstymo pedagogika, bet ryškia ir koncertine veikla, besitęsusia visą gyvenimą. Pas I. Prielgauską trumpai mokėsi Dainius Trinkūnas (Pipikaitė, 1996; Vitaitė, 1993).

Sovietų okupacijos laikotarpiu (1940 – 1990) įvyko daug pokyčių fortepijono kultūroje, pedagogikoje. Viena vertus – buvo sukurta nauja, daugiapakopė, visiems prieinama muzikinio ugdymo sistema. Tačiau dėl karo ir represijų Lietuvos fortepijoninė kultūra neteko daugelio įdomių asmenybių, suteikusių jai savitumo. Tarp reikšmingų netekčių galima paminėti V. Bacevičiaus išvykimą 1938 metais, kurio karjera tęsėsi JAV ir Vakarų Europoje. Taip pat belieka tik spėlioti kaip atrodytų įžymaus pianisto lietuvių išėivijoje JAV Andriaus Kuprevičiaus veikla Lietuvos fortepijoninės kultūros kontekste.

Pokario metais, Kaunas po truputį prarado kultūrinio centro pozicijas – viskas buvo perkeliama į Vilnių. 1940 – 1949 metais Kauno konservatorijai teko daug išbandymų - karo metu, 1943 – 1944 metais teko nutraukti veiklą. 1941 metais savo veiklą konservatorijoje nutraukė V. Ružickis, E. Laumenskienė persikėlė dirbti į Vilnių. Tačiau trumpai atvykdavo dėstyti S. Szpinalskis – vienas žymiausių to laikmečio pianistų. Į darbą įsijungė ir Kauno konservatorijos absolventės – Marija Alšlebonaitė, Birutė Strolienė, Eugenija Matiukienė, kurios tapo tolesnio pianistų ugdymo pagrindu (Drąsutienė, 2008).

1949 metais sujungus Kauno ir Vilniaus konservatorijas, įkuriama Lietuvos Konservatorija Vilniuje. Kaune vietoje konservatorijos lieka Juozo Gruodžio aukštesnioji muzikos mokykla ir dešimtmetė muzikos mokykla (Blūšius, 2000)

Į Vilnių persikėlė ir jau anksčiau aptarti fortepijono pedagogai – B. Dvarionas, E. Laumenskienė, S. Juodvalkienė, L. Dauguvietytė. Taip pat dirbti pradėjo būsimieji ilgamečiai Lietuvos Konservatorijos dėstytojai – Aldona Smilgaitė–Dvarionienė, Stasys Vainiūnas, Jurgis Karnavičius, Chaimas Potašinskas – pianistai, savo profesines žinias gilinę tiek Rytų, tiek Vakarų fortepijoninių mokyklų principais.

A. Smilgaitė–Dvarionienė (1907 – 1982) iš pradžių mokėsi Kauno konservatorijoje pas V. Ružickį, kurio klasę baigė 1934 metais. Tais pačiais metais išvyksta stažuotis į Zalcburgą, 1937

metais – į Berlyną, pas įžymų pianistą Walterį Gieseckingą. 1939 metais pradeda dėstyti Kauno konservatorijoje žemesniems kursams. Nuo 1949 metų dėstė Lietuvos konservatorijoje. Žymiausi mokiniai: Vytautas Landsbergis, Augustinas Maceina, Julius Andrejevas (Grybauskas, 1984).

Įvairus ir įdomus Stasio Vainiūno (1909 – 1982) fortepijoninio mokslo kelias. Pirmasis neformalus mokytojas – Juozas Karosas. 1923 - 1933 metais studijavo Rygos konservatorijoje profesoriaus A. Daugulo klasėje (A. Daugulas – Anos Jesipovos mokinys Sankt Peterburgo konservatorijoje, A. Jesipova – T. Leszetickio tradicijų tęsėja). 1935 metais išvyksta tobulintis į Vienos konservatoriją pas profesorių Emilį Sauerį, F. Liszto mokinį. Taip pat S. Vainiūnas yra pirmasis lietuvis tarptautinio konkurso laureatas: iš 252 pianistų Vienoje vykstančiame konkurse 1933 metais jis buvo aštuntas (Bekionis R. (1996) Lietuvos pianistai tarptautiniuose konkursuose // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje). Per savo ilgai trukusią pedagoginę karjerą išugdė daug pianistų, pedagogų, tarp kurių – Kęstutis Grybauskas, Eugenijus Ignatonis, Dainius Trinkūnas, Gytis Trinkūnas, Kazys Žiūraitis, Rymantė Šerkšnytė, Birutė Sakalauskaitė – Kumpikienė, I. Šakūraitė, Algis Žiūraitis, V. Karužaitė, J. Šleinytė (Grybauskas, 1984; Drąsutienė, 2008)

Vakarietiškesnę patirtį sukaupė Jurgis Karnavičius (1912 – 2001). Nors pati pradžia buvo pakankamai „rytietiška“. Pirmieji mokytojai: žymi pianistė Maria Judina (L. Nikolajevo ir A. Jesipovos mokinė, Sankt Peterburgo konservatorija), L. Lindė. Persikėlus į Kauną, konservatorijoje mokėsi pas L. Dauguvietytę. 1933 metais išvažiuoja mokytis į Berlyno konservatoriją pas A. Liebermanną, E. Petri asistentą. Po metų, dėl nacių režimo, A. Liebermannas persikelia į Paryžių, o su juo kartu ir J. Karnavičius. Paryžiuje studijos tęsiasi dar keturis metus. Nuo 1941 metų pradėjo dirbti Kauno konservatorijoje. 1949 metais tampa sujungtos konservatorijos rektoriumi (Grybauskas, 1984). Mokiniai: J. Karnavičius (jaunesnysis), Mūza Rubackytė, Petras Geniušas, Rūta Rikterė, Rokas Zubovas ir kt.

Labai įvairių fortepijoninių mokyklų savo tobulėjimo kelyje patyrė pianistas, legendinis koncertmeisteris Chaimas Potašinskas (1924 – 2009). Savo studijas pradėjęs tarpukario Kaune pas privačią studiją turėjusią Else Herbeck–Hansen (Leopoldo Godowskio mokinė), 1935 metais išvažiuoja tobulintis į Milano konservatoriją pas profesorių A. Tamburinį. Grįžęs tęsė studijas pas V. Bacevičių ir V. Ružickį. Ch. Potašinskas daugiausiai reiškėsi kaip koncertmeisteris ir šios disciplinos dėstytojas (Grybauskas, 1984).

Sovietų okupacijos periodu 1940 – 1990 metais, Lietuvos fortepijono menui neabejotinai didžiausią įtaką darė Rytų pianistinės mokyklos. Žvelgiant į šiuo periodu fortepijono pedagogikoje besireiškusias ir susiformavusias asmenybes, matome neabejotiną Maskvos konservatorijos įtaką.

Nagrinėjant jaunesnės kartos pianistų ir pedagogų lavinimosi ir tobulėjimo kelią, atsiremiamie į kertines Maskvos konservatorijos fortepijono pedagogikos asmenybes. Taigi, galime pratęsti L. Drąsutienės geneologinį medį.

Medis prasitęstų remiantis trimis pavardėmis: V. Safonovo, K. Igumnovo ir H. Neuhauso. V. Safonovo šaką pratęskime jo mokiniu A. Goldenveizeriu. Čia susiduriame su dviem svarbiomis asmenybėmis Lietuvos pianizmui – broliais Jakovu ir Grigorijumi Ginzburgais. J. Ginzburgas (1900 – 1963) 15 metų dirbęs Maskvos konservatorijoje, 1945 metais atvyksta dirbti į Vilnių. Iš pradžių buvo Vilniaus konservatorijos profesorius, fortepijono katedros vedėjas. Nuo 1949 metų, sujungus Vilniaus ir Kauno konservatorijas, dirbo Konservatorijoje. Tarp jo mokinių – Vladimiras Majorovas, Sonata Bielionytė, Leonas Povilaitis (Grybauskas, 1984)

Kalbant apie J. Ginzburgą, negalima nepaminėti ir jo jaunesniojo brolio, įžymaus pianisto Grigorijaus Ginzburgo, kuris taip pat glaudžiai susijęs su Lietuvos pianistine kultūra. Pirmieji koncertai surengti Lietuvoje surengti 1927 metais, po sėkmės pirmajame tarptautiniame F. Chopin pianistų konkurse Varšuvoje. Dirbdamas Maskvos konservatorijoje, dėstė ir dviem studentams iš Lietuvos: Leopoldui Digriui ir Sulamitai Aranofsky–Žiūraitienei.

Sekantis svarbi šios atšakos figūra – A. Goldenveizerio mokinys S. Feinbergas. Pas pastarąjį mokėsi Mariam Azizbekova (1919 – 2012), dėščiusi LMTA nuo 1950 metų ir išugdžiusi daug Lietuvos pianistų. M. Azizbekovos veikla buvo labai produktyvi ir rezultatyvi. Taip pat profesorė daug nuveikė muzikinėje – mokslinėje veikloje (metodinė literatūra, istorinės fortepijono kultūros Lietuvoje apžvalgos, pranešimai). Keletas mokinių: Ričardas Biveinis, Saulius Bazaras, Leonidas Dorfmanas, Aldona Dvarionaitė, Gintaras Gediminas, Laima Jakniūnienė, Justinas Krėpšta, Sergejus Okruško, Zacharijus Plavinas, Tatjana Radovič, Saulius Šiaučiulis, Arūnas Šlaustas, Balys Vaitkus, Aleksandras Vizbaras (Grybauskas, 1984; Azizbekova 1999).

Keletas lietuvių pianistų susiję su S. Feinbergo mokiniais – V. Meržanovu ir Nina Jemeljanova. Tai S. Okruško, stažavėsis Maskvos konservatorijoje profesoriaus V. Meržanovo klasėje bei Aldona ir Halina Radvilaitės, išvažiavusios mokyti į Maskvą pas N. Jemeljanovą dar būdamos Kauno dešimtmetės muzikos mokyklos mokinėmis (Vitaitė, 1993).

Nagrinėjant K. Igumnovo šaką, Lietuvos fortepijono menui svarbi jo mokinio J. Milšteino veikla. Kazys Žiūraitis (1930 – 1964) buvo vienas pirmųjų lietuvių, baigusį aspirantūrą Maskvos konservatorijoje, profesoriaus J. Milšteino klasėje (Grybauskas, 1984). Taip pat J. Milšteino klasėje studijavo Povilas Stravinskas bei Birutė Vainiūnaitė.

Birutės Vainiūnaitės mokymosi kelias – išimtinis atvejis, kuomet pianistei teko pasisemti žinių ir iš Vakarų muzikos pasaulio. 1975 – 1976 metais B. Vainiūnaitė stažavosi Paryžiaus

konservatorijoje profesoriaus Vlodo Perlemuter klasėje (V. Perlemuter gimė Kaune, vėliau Paryžiaus konservatorijoje mokėsi pas Alfredą Cortot. Cortot dėstytojas Paryžiaus konservatorijoje Emile Descombes galimai buvo vienas paskutinių F. Chopin mokinių.) (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras. Prieiga per internetą: www.musicperformers.lt [žiūrėta 2013 03 15])

Kitas svarbus K. Igumnovo mokinys – J. Flieras, pas kurį studijuoti teko Mūzai Rubackytei. 1976 – 1978 metais (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras). Po profesoriaus mirties ji studijas pratęsė pas M. Voskresenskį, L. Oborino mokinį. O L. Oborinas – taip pat K. Igumnovo mokinys (Lev Oborin. Prieiga per internetą: http://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Oborin [žiūrėta 2013 04 01]). Pas M. Voskresenskį studijavo ir Edouardas Oganessianas, Lietuvos konservatorijoje (dabar LMTA) dirbęs dešimtmetį nuo 1980 iki 1990 metų.

Šiai atšakai priklauso ir J. Fliero mokinys Lev Vlasenko, pas kurį savo įgūdžius 1983 – 1989 metais tobulino ir R. Bekionis.

Kita ryški linija, svarbi Lietuvos fortepijono menui – H. Neuhausas ir jo mokiniai. Jo mokinės profesorės Veros Gornostajevos auklėtinis buvo 1981 – 1985 metais buvo Petras Geniušas (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras). Pas kitą mokinį – L. Naumovą 1981 – 1985 metais stažavosi Jurgis Karnavičius Jaunesnysis (ten pat). O Aldona Dvarionaitė (1939 – 2000) Maskvoje studijavo H. Neuhauso sūnaus Stanislavo Neuhauso klasėje (ten pat).

Pas H. Neuhauso mokinį J. Zaką studijavo ir ilgametė LMTA profesorė Olga Šteinberg (1920 – 2005) bei jos studentė Aleksandra Juozapėnaitė – Eesmaa (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras).

Aleksandrai Juozapėnaitei šalia studijų Maskvos konservatorijoje teko studijuoti ir Vakaruose. 1976 – 1977 metais tobulinosi Paryžiaus konservatorijoje pas Yvonne Loriod - Messiaen (Olivier Messiaen žmona, Isidor Philipp mokinė, šis – G. Mathias auklėtinis) ir Claude Helffer (Robert Casadesus mokinys). Taip pat privačiai mokėsi pas Arthurą Rubinšteiną (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras)

Keletas lietuvių pianistų studijavo ir Sankt Peterburgo (tuomet Leningrado) konservatorijoje. Tarp jų – Jurgis Bialobžeskis (1938 - 2008), studijavęs profesoriaus Pavelo Serebriakovo klasėje bei Dainius Trinkūnas, mokėsis N. Golubovskajos klasėje (Vitaitė, 1993).

Maskvoje, Gnesinų muzikos pedagoginiame institute stažavosi ir Veronika Vitaitė (1939). Kartu su pianistu Andriumi Povilaičiu brolių Adolfo ir Michailo Gotlibų klasėje gilino fortepijoninio dueto meno žinias (Vitaitė 1993).

Kaip matome, 1940 – 1990 metų laikotarpiu dominuojanti įtaka visgi priklausė Rytų fortepijono mokykloms. Tačiau po 1990 metų, atgavus Nepriklausomybę, Lietuvos pianistams vėl

atsirado galimybių studijuoti Vakaruose. Vienas pirmųjų išvažiavusiųjų studijuoti ir savo įgytas žinias taikantis Lietuvoje – Daumantas Kirilauskas (1972), 1994 – 2000 metų laikotarpiu studijavęs Zalcburgo Universitete „Mozarteum“, kurį jis baigė aukščiausiu įvertinimu, įgydamas Menų Magistro laipsnį. Jo dėstytojas buvo legendinis Karl Heinz Kaemmerling (Leipcigo konservatorijos auklėtinis) (Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras)

Darbo autorius įžvelgia, jog Lietuvos fortepijono mokykla ir toliau išliks stilistiškai įvairi - po Nepriklausomybės atgavimo pastebima tendencija „vakarietiškti“ – daug fortepijono muzikos mokinių tolesnes studijas renkasi Vakarų Europos ugdymo įstaigose, taip pat JAV. Belieka tik stebėti kaip keisis Lietuvos fortepijono mokyklos veidas, jauniems pianistams grįžus į tėvynę ir išbandžius save fortepijono pedagogikos srityje. Vertinga patirtimi iš JAV universitetų jau dalinasi Aidas Puodžiukas, Gabrielius Alekna, Edvinas Minkštimas ir Andrius Žlabys.

Apibendrinant, galima teigti, jog priklausomai nuo laikmečio ir santvarkos, Rytų ir Vakarų fortepijoninių kultūrų įtakų Lietuvos fortepijono menui pusiausvyra visada kito. Sovietmečiu 1940 – 1990 metais, Rytų fortepijoninės mokyklos įtaka buvo absoliuti tiek formuojant Lietuvos vidaus pianizmo vystymąsi, tiek siunčiant pedagoginį pastiprinimą (J. Ginzburgo, M. Azizbekovas, O. Šteinberg atveju), o galimybės stažuotis už Lietuvos teritorijos ribų, apsiribojo Maskva ir Sankt Peterburgu (Leningradu). Retomis išimtimis galima laikyti keleto pianistų stažuotes už Sovietų Sąjungos ribų (Vainiūnaitė, Juozapėnaitė) ir vis dar dirbusius specialistus, išsilavinimą įgijusius Vakaruose prieškarinio metu.

1.1.2. Pedagogai Roberto Bekionio fortepijoninio meistriškumo vystymosi kelyje

Taip pat nemažą reikšmę fortepijoninės pedagogikos vystymuisi tarpukario Kaune turėjo ir privačia veikla vertęsi fortepijono pedagogai bei privačios studijos. Viena tokių, nuo 1919 metų Kaune savo privačią fortepijono studiją turėjusi Else Herbeck - Hansen. Jos privačioje studijoje savo muzikinį kelią pradėjo Kęstutis Grybauskas, Chaimas Potašinskas, bei R. Bekionio pirmoji mokytoja Nadežda Dukstulskaitė. Beje, šaltiniuose minima, jog E. Herbeck–Hansen studijavo Vienoje pas iš Vilniaus kilusį legendinį fortepijono virtuozą Leopoldą Godowskį (Melnikas L. (2006) Broliai Ginzburgai ir jų įtaka Lietuvos fortepijono menui // Menotyra. Nr.1(42)).

Nadežda Dukstulskaitė (1912 – 1978) gimė muzikų šeimoje Daugpilio srityje, Latvijoje. Pirmuoju jos mokytoju tapo tėvas, kuris pats buvo fortepijono mokytojas. Trumpai pagyvenusi Vilniuje, Dukstulskių šeimyna 1918 metais persikelia į Kauną, kur N. Dukstulskaitės fortepijono studijos įgavo rimtą ir profesionalų pagreitį būtent E. Herbeck–Hansen privačioje fortepijono

studijoje. Šios pedagogės veikla buvo rimta ir ambicinga, kadangi gagesnius savo mokinius ji rekomenduodavo studijuoti Peterbugo, Berlyno Šterno konservatorijoje bei Berlyno Aukštojoje Muzikos Mokykloje. 1924 metais būdama tik 12 metų amžiaus N. Dukstulskaitė sėkmingai išlaikė egzaminus ir įstojo į Berlyno Aukštąją Muzikos mokyklą pas profesorių Leonidą Kreicerį. N. Dukstulskaitės jaunas amžius ir patirtis dar neleido jai pilnavertiškai suprasti ir įsisavinti L. Kreicerio pastabų. Be to, profesorius dažnai koncertuodavo, išvykdavo į gastroles ir šiaip buvo nelabai praręs dirbti su vaikais. Todėl nuspręsta, jog N. Dukstulskaitė laikinai turėtų pasitobulinti pas L. Kreicerio asistentą profesorių R. Roslerį Šterno konservatorijoje. Pasimokiusi 2 metus ir pabaigus konservatoriją, ji grįžo į L. Kreicerio klasę ir joje tobulinosi dar 2 metus iki 1928 metų (Bekionis R. (1997) Nemokėjusi būti garsi // 7 meno dienos. Nr. 10 (265), P. 2)

Sekant N. Dukstulskaitės kūrybinį kelią, reikia pabrėžti, jog tobulinimasis Berlyne buvo išties vienas vertingiausių epizodų profesine prasme. To meto Berlyno Auštojoje Muzikos Mokykloje dirbo žymiausi ir autoritetingiausi muzikai, kompozitoriai ir atlikėjai. Pavyzdžiui, kompozicijos katedroje dirbo Arnoldas Schönbergas, Paulis Hindemithas, o fortepijono katedroje minėtinos pavardės – Arthuras Schnabelis, Egon Petri ir Leonidas Kreutzeris. Intesyvias ir vertingas muzikos studijas papildė ir aukšto lygio miesto muzikinė kultūra, kurioje vyko svarbiausi pasaulinio masto renginiai ir premjeros – Berlynas tuo metu buvo tikra pasaulio muzikos sostinė. Čia koncertavo žymiausi solistai ir dirigentai, veikė du operos teatrai, kuriuose buvo statomos žymiausios operos su geriausiais to meto dainininkais. Taip pat skambėjo ir daug naujos muzikos, penkiose veikusiose koncertų salėse pasirodymus rengė patys žymiausi to meto muzikai: V. Horowitzas, A. Schnabelis, E. Ysaÿe, J. Thibaud, F. Kreisleris, P. Casalsas ir t.t. Ši muzikinė patirtis buvo ne ką mažiau svarbi nei studijos. Pati N. Dukstulskaitė prisimindavo: „Taip ir lakstydavau iš filharmonijos salės į Beethoveno salę ar į operą, kartais po kelis kartus per dieną. Viską norėjosi pamatyti, viską išgirsti. Ir profesorius L. Kreiceris labai ragindavo“ (Vitaitė, 1993: 8).

Taip pat didelį įspūdį jaunajai pianistei paliko ir jos profesoriaus L. Kreutzerio namuose rengiami muzikos vakarai, į kuriuos buvo ir kviečiami ir jo studentai, ir žymūs muzikantai, kompozitoriai.

N. Dukstulskaitės muzikinę – profesinę patirtį padėjo sukaupti ne tik aukštos kokybės studijos Berlyne, bet ir gyvenimo negandos – po studijų užsienyje, sugrįžus 1928 metais numirė jos tėvas. Teko ieškotis pragyvenimo šaltinio, o norint rasti darbą pagal specialybę, Kaunas tuo metu nebuvo pati tinkamiausia vieta. Kadangi dėstančių fortepijoną netrūko, o besimokančiųjų buvo mažai, teko tenkintis darbu kino teatre, dirbant filmo taperiu arba muzikiniu apipavidalintoju. Čia N. Dukstulskaitė teko prisiminti tokius sugebėjimus kaip improvizaciją, skaitymą iš lapo.

Turiningesnę darbą pianistė gavo 1929 metais, pradėjusi dirbti suvalstybintame Kauno radiofone. Šis gyvenimo tarpsnis truko iki 1954 metų bei pasižymėjo skaitlingumu, kadangi radiofone muzika skambėjo dažnai – pianistei teko ir groti solo, ir akomponuoti solistams, ir groti kameriniuose ansambliuose, ir atlikti trūkstamas orkestro partijas orkestre. Vien 1929 metais iš viso įvyko 218 simfoninių, 22 kamerinės muzikos, 83 soliniai, 18 solinių instrumentalistų koncertų. (Vitaitė, 1993) N. Dukstulskaitė šiame darbe puikiai atskleidė visus savo muzikinius gebėjimus ir toliau kaupė patirtį. Šio darbo specifika – gausus bendradarbiavimas su įvairiausiais muzikantais, tiek solistais vokalistais, tiek instrumentalistais. Daug prisidėta populiarinant lietuvišką repertuarą – per radiją, šalia daugiausiai skambėjusių klasicizmo ir romantizmo opusų, buvo atlikta daug naujos lietuviškos muzikos. Nepriekaištingai atliekant darbą, augo ir pianistės autoritetas muzikiniame pasaulyje. Lietuvių kompozitoriai įsiklausydavo į pianistės nuomonę, jeigu ši pasiūlydavo kūrinuose ką nors patobulinti pianistiniu atžvilgiu.

Radiofonas išgyveno pakilimą, kai nuo 1935 metų jam ėmė vadovauti Balys Dvarionas. Pradėtos rengti rimtesnės meninės programos, nustatytos pastovesnės kamerinių ansamblių grupės. 1937 – 1938 metais N. Dukstulskaitė kartu su eile žymiausių Lietuvos pianistų dalyvavo gastrolėse Helsinkyje, Stokholme, Taline ir Rygoje, kuriose buvo populiarinama ir lietuviška muzika. Radiofonas taip pat transliuodavo laidas ir į tarptautinę erdvę: 1939 metų sausio 10 dieną N. Dukstulskaitės atliekamus M. K. Čiurlionio kūrinius išgirdo Italija. (Vitaitė, 1993). 1940 metais sausio mėnesį radiofonas persikėlė į atgautą Vilnių. Čia veikla tęsėsi iki karo pradžios. Pianistės karjeros laikotarpį nuo 1929 iki 1941 metų labai išsamiai apibendrina R. Bekionis: „Galima sakyti, kad jis skirtas lietuvių kompozitorių muzikos populiarinimui. Susiformavo pagrindiniai kūrybiniai principai, išaugo jos pianistinis meistriškumas, įgyta milžiniška darbo su muzikais – atlikėjais praktika, sukauptas didžiulis repertuaras. Pažinoję N. Dukstulskaitę tuo metu prisimena, jog muzika jai nebuvo darbas, muzika – natūralus jos asmenybės pasireiškimas, gyvenimo sudėtinė dalis“ (Vitaitė, 1993: 12).

Neišvengiamai pianistės kūrybinę veiklą sutrikdė karas, kuomet teko išgyventi daug negandų – vos kelerių metų amžiaus dukrelės taip pat draugų ir kolegų mirtį, kalinimą, gyvenimą gete. Tačiau praslinkus negandoms, N. Dukstulskaitė nuo 1944 metų rudens toliau dirbo savo mėgiamą darbą radijuje. Šis etapas taip pat buvo labai produktyvus – komunikabilios ir gabios pianistės reikėjo visiems. Būtent šiuo laikotarpiu išryškėjo ir pianistės pedagoginis talentas, kadangi tekdavo dirbti su daugeliu jaunų atlikėjų, dar tik pradedančių karjerą. Ypač to daug reikėjo dirbant su dainininkais, kuomet jos kaip koncertmeisterės darbas buvo analizuoti tekstą, atkreipti solisto dėmesį į trūkumus, detales, tobulinti interpretaciją arba įsiklausyti į solistų pasiūlymus.

Šalia visos šios veiklos, pianistė sugebėdavo rasti laiko ir solinei veiklai. Jos repertuare visada puikuodavosi M. K. Čiurlionio, Schumanno, Chopino kūriniai, taip pat Liszto Antrasis fortepijoninis koncertas.

1954 – 1959 metais N. Dukstulskaitės gyvenime praėjo dar vienas produktyvus ir įdomus laikotarpis – darbas valstybinėje filharmonijoje. Akompanuodama filharmonijos solistams daug gastroliavo po Sovietų Sąjungą. Taip pat jos paslaugų dažnai prireikdavo atvažiuojantiems koncertuoti į filharmoniją.

1959 metais N. Dukstulskaitės gyvenime prasidėjo kitoks etapas. Nors dėl sušlubavusios sveikatos teko sumažinti darbo krūvį, pianistė pasineria į pedagoginį darbą – pradeda vadovauti naujai susikūrusio berniukų choro „Ažuoliukas“ fortepijono klasei, kuriai vadovavo iki pat mirties 1978 metais. Pirmą kartą savo karjeroje ji susidūrė su nauja veikla – fortepijono pedagogika bei darbu su vaikais. Šiam darbui ji, kaip įprasta, skyrė visą savo energiją ir laiką. Apibendrinant visą pianistės kūrybinę veiklą galime teigti, jog į pedagogikos sritį žengta turint labai solidžią ir įvairią muzikavimo patirtį. Būtent šiame laikotarpyje susikerta N. Dukstulskaitės ir jaunojo R. Bekionio keliai. Ji tapo pirmąja jo mokytoja, perdavusia neįkainojamą įgytą patirtį ir ugdžiusia iki pat Akademijos (tuomet Konservatorijos), bei paruošusią pianistą Sąjunginiam pianistų konkursui Krasnodare 1967 metais (Robertas Bekionis. Prieiga per internetą: http://lt.wikipedia.org/wiki/Robertas_Bekionis [žiūrėta 2013 04 20])

Savo ugdymosi etapą Lietuvos Konservatorijoje 1969 – 1974 metais R. Bekioniui teko susieti su viena geriausių tuo metu dirbusių pedagogių – profesore Olga Šteinberg (1920 – 2005). Šios pedagogės lavinimosi kelias ir patirtis taip pat neeiliniai. Pirmieji muzikiniai gabumai ir muzikos meno supratimas buvo vystomi Odesoje, Piotro Stoliarskio mokykloje. Sekant pačios dėstytojos mintis, ši mokykla ugdė pilnavertį muzikinį ir profesinį supratimą bei pareigingumą. Pasak jos, Odesa buvo muzikinės kultūros miestas: „Odesa – muzikos miestas. Visi vaikai ten mokosi muzikos. P. Stoliarskis nebuvo baigęs aukštojo muzikos mokslo, tačiau pasižymėjo kaip talentingas pedagogas. Mokykloje viskas buvo skirta muzikai, ja gyveno pedagogai, vaikai, tėvai. Buvo skiepijama meilė jai, mokėjimas daug ką dėl jos aukoti“ (Grybauskas, 1984: 95). Stoliarskio mokykla išties buvo būsimųjų muzikos žvaigždžių kalvė. Tarp šios mokyklos absolventų minėtini smuikininkai Davidas Oistrachas, Natanas Milšteinas, Elizaveta Gilels ir kt.

II – ojo pasaulinio karo metais pasitraukus į Iževską, pianistei teko ir mažiau malonių, tačiau su muzika susijusių darbų. Šiuo laikotarpiu buvo išstobulinti skaitymo iš lapo ir akompanavimo įgūdžiai, kadangi teko dirbti Muzikinės komedijos teatre ir nuolat akomponuoti solistams, chorui ir baletui tiek repetacijų, tiek pasirodymų metu (Žvirblytė, 2011).

1943 metais O. Šteinberg įstojo į Maskvos konservatoriją pas Heinricho Neuhauso mokinį, tarptautinio F. Chopino konkurso I premijos laureatą, profesorių Jakovą Zaką. Iš J. Zako būsimoji pedagogė pasisėmė daug vertingų žinių, kurios vėliau tapo jos savotiškos mokyklos bruožais. J. Zako darbo stiliui buvo būdingi reiklumas, kruopštumas, studento individualumo paieška, mokėjimas įskaityti, suvokti ir analizuoti muzikinį tekstą: „Vien bendravimas su juo labai praturtindavo. Jis buvo įdomus žmogus, labai reiklus, užkrečiantis. Gerbė kuklumą, nemėgo tų, kas galvojo vien apie naudą. Pamokose jam buvo svarbiausia, kad studentas turėtų ką pasakyti, kad kūrinys jį jaudintų, kad jis suvoktų pagrindinę kūrinio mintį, idėją. <...> Atidus buvo muzikos audiniui <...> Dievino atlikimo išbaigtumą. Daug dėmesio skyrė garsui. Garsas jam – tai tiksli intonacija. Kaip gyvoje kalboje“ (Grybauskas, 1984: 95). Taip pat didelės įtakos pianistės asmenybės formavimuisi turėjo ir pati Maskvos konservatorijos atmosfera – daug vykstančių įžymių muzikų koncertų, galimybė laisvai stebėti legendinių pedagogų tokių kaip H. Neuhauso, K. Igumnovo, A. Goldenveizerio, J. Fliero pamokas (Žvirblytė, 2011)

Dirbti į Vilnių O. Šteinberg atvyko 1947 metais. Savo įgytą didelę muzikinę, artistinę patirtį pianistė demonstruodavo daug koncertuodama solo ir su orkestru. Jos kuriama interpretacija visada pasižymėjo rimtumu, didelis dėmesys buvo skiriamas turiniui ir formai: „Amžininkai pabrėžia puikų Olgos Aleksandrovnos pianizmą, atliekamų kūrinių turinio ir formos vienovę, aukštus meninius kriterijus, kuriuos sau kėlė atlikėja. Jos grojimas visada imponuodavo rimtumu ir gilumu. <...> Jausmų išraiškos santūrumas, visumos pojūtis leisdavo artistei logiškai rutuliuoti kūrinio mintį. O Šteinberg atlikimas išsiskyrė didele pagarba kompozitoriaus tekstui, nepriekaištingu skoniu, saiko pojūčiu“ (Žvirblytė, 2011: 12).

Taip pat svarbi kūrybinės veiklos dalis – duetas kartu su jos vyru smuikininku Aleksandru Livontu. Šis ansamblis be pasaulinės reikšmės šedevrų atlikimo daug prisidėjo prie lietuviškų kūrinių populiarinimo, daug bendradarbiavo su lietuvių kompozitoriais, kurie dažnai kūrė būtent šiam duetui. Juozas Gruodis buvo sužavėtas savo sonatos smuikui ir fortepijonui atlikimu: „Aš laimingas, kad jums artima mano muzika. Ir nors kurdamas sonatą kai kurias vietas įsivaizdavau kitaip, jūsų atlikimas mane įtikino. Dabar jau galiu ramiai numirti“ (Žvirblytė, 2011: 12).

O. Šteinberg pedagoginė veikla taip pat buvo labai skaitlinga ir rezultatyvi. Per daugiau kaip 50 metų pedagoginio darbo išugdyta apie 130 atlikėjų, pedagogų ir visuomenės veikėjų: 84 fortepijono specialybės studentai, 17 bendrojo fortepijono studentų, 41 koncertmeisterio klasės studentas (Žvirblytė, 2011: 132). Apie O. Šteinberg pedagoginio darbo pranašumą byloja ir studentų pasiekimai – vien M. K. Čiurlionio konkurso laureatų ir prizininkų kiekis įspūdingas: Aleksandra Juozapėnaitė Eesmaa tapo II – ojo M. K. Čiurlionio konkurso nugalėtoja, Robertas Bekionis –

Trečiojo konkurso nugalėtoju. Taip pat II ir III premijas šiame konkurse laimėjo du kartus dalyvavusi Aleksandra Žvirblytė, III premiją taip pat laimėjo Živilė Karkauskaitė.

Savo mokiniams O. Šteinberg stengėsi įskiepyti kertinių vertybių kompleksą, kuriuo ateityje, dirbdami muzikinį, kūrybinį ar pedagoginį darbą jie galėtų sėkmingai naudotis ir perduoti vertybes sekančioms kartoms. Egzistavo suformuotas hierarchinis bei filosofinis požiūris į tam tikrus darbo ir kūrybinius procesus. Ypač tai buvo susiję su darbo elementais, nuo ko reikėtų pradėti mokintis kūrinį bei kūrinio išpildymo begalinį tobulinimą ir sąlygotumą: „Darbo pradžia yra, o pabaigos nėra... Pradėti reikia nuo reakcijos, suvokimo. Po to – mokėjimas, meistriškumas. Paskutinis darbo etapas – atlikimas. Mokėjimas, meistriškumas turi nuolat augti, atlikimo periodai gali būti įvairūs – daugiau ar mažiau sėkmingi“ (Grybauskas, 1984: 96). Svarbiausia pedagogei buvo suformuoti muzikinę asmenybę, kuri turėtų ką pasakyti, taip pat studentų individualumo paieškos, kūrinio esmės ir formos suvokimas, detalių išbaigimas, teisingas repertuaro parinkimas. Tačiau visiems išvardintiems veiksniams ir faktoriams, asmenybės formavimuisi bei atlikimo sėkmingumui didžiausią įtaką turi proto darbas ir mąstymas. Apie pirmuosius nelengvus žingsnius profesionalumo link ir proto darbo reikšmę prisimena ir O. Šteinberg studentė, profesorė Veronika Vitaitė: „Kai įstojau į aštuntą klasę, ėmė aiškėti, koks sunkus kelias į profesionalumą. Pasirodo, nelabai ką girdžiu <...> , rankos įveržtos, groju nesirinkdama pirštuotės, neką ir tekste įžvelgiu... Mane ištiko šokas. Buvo labai sunku viską analizuoti, suprasti, pajauti, atrasti racionalių judesius. Mokytoja sakydavo: ko nori Autorius – štai pagrindinis klausimas, į kurį reikia rasti atsakymą. Kaip įgyvendinti – tai jau technikos plačiąja šio žodžio prasme dalykas. Pirštai turi būti ant klaviatūros, o „ausis ant stygų“, iš kur vibruojantis garsas pakyla ir eina į klausytojų širdis. Būtina teisingai sudėlioti visus taškus, kablelius, klaustukus, šauktukus“ (Žvirblytė, 2011: 95). Apie pedagogės darbo specifiką – formos ir turinio suvokimą, detalių išbaigimą ir begalinį tobulinimo procesą kalba buvęs jos studentas, LMTA lektorius Arūnas Staškus, kuris taip pat teigia, jog apžvelgiant O. Šteinberg metodų visumą, galima įžvelgti susiformavusią personalinę jos fortepijoninę mokyklą: „Drįstu teigti, kad egzistuoja O. Šteinberg pianizmo mokykla, jos metodas panašus į pasaulio pažinimą, kai atrodo, kad važiuojant traukiniu neįmanoma pamatyti visų vabzdžių, skruzdėlių, bet tvirtai žinai, kad jie ten yra, ir įsivaizduoji, ką jie veikia. Taip ir po profesorės pamokų – tampa žinoma kiekviena detalė, kiekvienas posūkis, kiekviena frazė, nata, pedalo paspaudimas, todėl gali vėliau tobulintis iki begalybės, ir niekada negana laiko“ (Žvirblytė, 2011: 93).

Trečioji išskirtinė asmenybė, lydėjusi R. Bekionį profesinio tobulumo link – Maskvos konservatorijos profesorius Lev Vlasenko (1928 – 1996), pas kurį pianistas stažavosi 1983 – 1989 metų laikotarpiu (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos), jau

būdamas brandžiu menininku. L. Vlasenko – pasaulinio lygio pianistas bei įžymus pedagogas, 39 metus dėstęs Maskvos konservatorijoje. Gimęs ir augęs Tbilisyje (Gruzijoje) pianistas nuo mažens garsėjo išskirtiniais muzikiniais gabumais. Pirmasis profesionalus muzikinis ugdymas vyko gabiems vaikams skirtoje muzikos mokykloje, kur jo mokytoja buvo Anastasia Virsaladze, Anos Jesipovos mokinė. Dešimtmetis L. Vlasenko jau skambino L. van Beethoveno Pirmąjį fortepijoninį koncertą.

1948 metais L. Vlasenko įstojo į Maskvos konservatoriją, kur visą studijų laiką jo profesorius buvo Jakovas Flieras. Tarptautinį pripažinimą pianistui pelnė ir jo laimėjimai rimtuose tarptautiniuose konkursuose: 1956 metais laimėta I vieta ir aukso medalis tarptautiniame F. Liszto pianistų konkurse Budapešte bei 1958 metais iškovota II vieta Pirmajame tarptautiniame P. Čaikovskio pianistų konkurse Maskvoje (Григорьев, Платек, 1990)

Jo studentais buvo daug įžymiais tapusių pianistų, tokių kaip Michailas Pletniovas, Nataša Vlasenko, Olegas Stepanovas, Borisas Petrovas, Teofilis Biķis, Duncan Gifford. Profesorius buvo kviečiamas į svarbiausių konkursų vertinimo komisijas: tarptautinį P. Čaikovskio konkursą Maskvoje, Sidnėjaus tarptautinį pianistų konkursą, Lydso tarptautinį pianistų konkursą, tarptautinį F. Chopino pianistų konkursą Varšuvoje, F. Liszto konkursą Budapešte, Arthuro Rubinšteino pianistų konkursą Tel Avive ir t.t. 1994 metais jis buvo tarptautinio Čaikovskio pianistų konkurso žiuri pirmininkas. Taip pat priklausė Tarptautinei Čaikovskio konkurso laureatų asociacijai. Po 1990 metų L. Vlasenko dirbo ir Indianos universitete bei Naujosios Anglijos konservatorijoje Bostone JAV. Paskutinius gyvenimo metus jis dėstė Australijoje, Queensland'e, Griffith'o universiteto konservatorijoje. 1996 metais jam suteiktas garbės daktaro vardas už nuopelnus tobulinant Australijos pianizmo tradiciją.

L. Vlasenko interpretaciniai užmojai ir platus repertuaras užfiksuoti įrašuose: išleista 22 plokštelės bei 6 kompaktiniai diskai. Pianisto atminimas įamžintas dviejuose pianistų konkursuose: pianistų konkursu vaikams Maskvoje bei tarptautiniu Lev Vlasenko pianistų konkursu Brisbane, Australijoje. Taip pat pianisto vardu pavadinta ir viena muzikos mokykla Maskvoje.

Apie įstabų L. Vlasenko skambinimą geru žodžiu atsiliepė ne vienas žymus pianistas. H. Neuhausas ir S. Richteris vertino L. Vlasenko atliekamą F. Liszto sonatą h-moll, intelektualumą, formos ir vienovės suvokimą, techninį meistriškumą bei orkestrinių spalvų išgavimą fortepijonu. E. Gilelsą žavėjo pianisto ilgos frazės, nuoširdumas, aiškumas, skaidrumas ir gilumas. J. Flieras sakė: „Jo nepretenzingas temperamentas ir natūralus virtuoziškumas visada tarnauja kilniam tikslui – vidinės kūrinio esmės atskleidimui. Nepaprastas formos suvokimas, kartu su giliu nuoširdumu yra svarbiausios Lev Vlasenko meninio profilio ypatybės“ (Lev Vlassenko. Prieiga per internetą: <http://www.lev-vlassenko.com/content/view/12/32/> [žiūrėta: 2013 04 25])

Išanalizavus R. Bekonio dėstytojų biografijų faktus bei amžininkų, kolegų ir mokinių atsiliepimus, galima teigti, jog R. Bekionį į profesionalumo viršūnę vedė aukščiausios klasės fortepijono meno specialistai, turėję labai daug koncertinės praktikos, taip pat ir pedagoginės praktikos. Tai buvo išskirtinės asmenybės, savo gyvenimą pašventusios profesijai, turėjusios pareigos jausmą, pasižymėjusios disciplinuotumu. Taip pat svarbus faktas – N. Dukstulskaitė atstovavo Vakarų mokyklos principus, o O. Šteinberg bei L. Vlasenko – Rytų pianizmo tradijas. R. Bekionis turėjo galimybę suprasti ir palyginti mokyklų skirtumus ir naudotis visais jų privalumais.

1.2. R. Bekonio kūrybinė veikla

1.2.1. R. Bekonio solinė koncertinė veikla

Fortepijono pedagogikos pagrindas – solidi pedagogo, ruošiančio moksleivį ar studentą, koncertinė praktika. Su retomis išimtimis, tačiau tik pedagogo koncertinė praktika gali padėti įveikti sudėtingiausias studentui kylančias problemas, susijusias su scena, didelės apimties programų ruošimu ir jų išpildymu. R. Bekonio solinė koncertinė veikla buvo labai intensyvi, įvairi, konceptuali. Pianistas rengdavo sudėtingas ir didelės apimties solines programas, stengdavosi kuo giliau pažinti stilių ar atsikirą kompozitorių, todėl surengta nemažai koncertų – monografijų.

Atskiro aptarimo reikalauja ir specifinė sceninė sritis – dalyvavimas konkursuose, sėkmės atveju dažnai suteikdavęs didelį postūmį pianistų karjere. Deja, Sovietų Sąjungoje, menininkų ir apskritai žmonių migravimas už sovietų sąjungos ribų buvo išimtis, tačiau ir sąjungos viduje buvo rengiama daug aukšto lygio pianistų konkursų. R. Bekionis per savo karjerą dalyvavo trijuose tarprespublikiniuose konkursuose: 1967 m. visasąjunginiame jaunųjų pianistų konkurse (Krasnodaro sritis, Rusija, II premija), antrasis tarprespublikinis M. K. Čiurlionio pianistų konkursas 1973 metais Vilniuje (II premija), visasąjunginis pianistų konkursas Sankt Peterburge (tuometiniam Leningrade) 1977 metais (duomenys iš R. Bekonio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos. Lietuvos literatūros ir meno archyvas).

Vienas ryškesnių ir svarbesnių įvykių R. Bekonio karjere – dalyvavimas antrajame tuomet tarprespublikiniame Mikalojaus Konstantino Čiurlionio pianistų konkurse 1973 metais, kuriame R. Bekionis tapo faktiniu nugalėtoju, laimėjęs II – ają premiją. Pirmoji premija tą kartą, žiuri sprendimu, liko nepaskirta (Tarptautiniai profesionaliosios muzikos konkursai (2013). M. K. Čiurlionio konkurso laureatai. Prieiga per internetą: <http://ipmc.lt/?id=34&lang=lt> [žiūrėta 2013 04 25]). M. K. Čiurlionio konkursas nuo pat atsiradimo pradžios tapo lietuviška pianistinio

meistriškumo viršūne, aukščiausiu laipteliu. Daugeliui pianistų sėkmingas jo įveikimas galimai buvo raktas į naujas karjeros aukštumas, statusą, galimybes.

Pirmasis konkursas, surengtas 1965 metais, buvo respublikinis. Antrasis konkursas įvykęs 1968 metais jau tapo tarprespublikiniu, o nuo 1991 metų, atgavus Nepriklausomybę, šis konkursas tapo tarptautiniu. 1994 metais Ženevoje, lietuvių pianistės Mūzos Rubackytės rūpesčiu, tarptautinis M. K. Čiurlionio konkursas buvo priimtas į Pasaulinę muzikos konkursų federaciją (World Federation of International Music Competitions). Narystė šioje prestižinėje organizacijoje – tai aukštas konkurso meniškumo, profesionalumo, ilgametės tradicijos ir puikios organizacijos įvertinimas (Bekionis, 1996). Antrasis tarptautinis M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkursas vyko 1995 – jubiliejiniais 120-aisiais kompozitoriaus gimimo metais. Pagerbdamas kūrėją ir jo nuopelnus, Lietuvos Respublikos Seimas 1995 metus paskelbė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio metais, o UNESCO šią datą įtraukė į minėtinių sukakčių kalendorių. Tarptautinis M. K. Čiurlionio pripažinimas padidino kompozitoriaus kūrybos sklaidos galimybes ir paties konkurso aktualumą (Tarptautiniai profesionaliosios muzikos konkursai).

Trečiasis M. K. Čiurlionio pianistų konkursas, kuriame dalyvavo R. Bekionis, buvo išskirtinis savo programa ir sudėtingumu. Įprasta, kad trijų turų konkurso finalas – t.y. trečiasis turas, būna dalyvio pasirodymas su orkestru. Tačiau, dėl organizacinių nesklandumų pasirodymas su orkestru buvo pakeistas į mažą kiekvieno finalininko rečitalį: „Trečiajame ture vietoj įprasto koncerto fortepijonui ir orkestrui kiekvienas dalyvis atliks mažą rečitalį, kurio programą pasirinks savo nuožiūra“ (Baltrimas E (1973) Po dviejų turų: trečiasis tarprespublikinis M. K. Čiurlionio vardo pianistų konkursas // Pergalė. Nr. 8, P. 182).

Programos reikalavimuose palikta daug laisvės dalyviams modeliuojant pasirodymo programą. Tačiau tokie konkurso sąlygų pakeitimai kaip pasirodymo su orkestru atsisakymas bei tam tikras pagal sąlygas susiformavęs kūrinų pasirinkimas sulaukė kritikos iš konkurso apžvalgininkų. Vienas tokių – muzikologas Edmundas Baltrimas, kuris, aprašydamas konkurso dalyvių pasirodymus įvardino ir programinių nuostatų netobulumą ir taip pat pateikė pasiūlymų, kaip ją reikėtų tobulinti ateičiai. Viena iš jo apibūdintų problemų yra pirmojo turo reikalavimuose, kuomet į vieną turą buvo sudedami du stambūs polifoniniai kūriniai – J. S. Bacho siuitos ir M. K. Čiurlionio fuga b-moll. Pastebėdamas, kad dalyviai sunkiai tvarkosi su šia užduotimi, samprotauja, jog geriausiai būtų panašaus pobūdžio kūrinius išskirstyti po skirtingus turus: „Nemaža problemų iškėlė ir I ture atliekami M. K. Čiurlionio kūriniai. Visų pirma, nuvylė šio turo programos kertinio akmens – Fugos b-moll – aiškus neįvertinimas ir nesupratimas. Jos monumentalumą, granitinį monolitiškumą ir gilumą, man rodos, įtikinamai perteikė tik V. Korys. Tiesa, dar girdėjome dar keletą neblogų šios

fugos interpretacijų, tačiau dauguma konkursantų genialią M. K. Čiurlionio drobę skambino nesusikaupe, smulkindami jos gilią mintį, puošdami jos liniją bereikalingais „atodūsiiais“ ir agoginiais niuansais. Štai ir kilo mintis – o gal tikslingiau būtų jos klausytis trečiame ar bent jau antrame ture?“ (ten pat) . Vis dėlto ši programinė nuostata ateityje buvo apsvarstyta, nes sekančiame konkurse 1978 metai, Čiurlionio fuga b-moll buvo perkelta į antrąjį turą. Taip pat E. Baltrimas pastebi ir kitą programinę ydą – į konkurso programą įtraukti M. K. Čiurlionio opusai neatspindi visos kompozitoriaus kūrybinės charakteristikos, suformuoja gana epizodišką vaizdą apie Čiurlionio kūrybos esmę ir, svarbiausia, neatspindi pianistinių kūrybos charakteristikų: „Kodėl konkurso reikalavimuose apsiribota tik „vėlyvuojų“ M. K. Čiurlioniu – op. 19? Argi ankstesnieji <...> opusai nepilneverčiai? O gal tokių M. K. Čiurlionio šedevrų, kaip op. 17 Nr. 1, op. 16 Nr. 3, op. 13 Nr. 2, op. 12 Nr. 1 arba op. 8 Nr. 2, menkos atlikimo galimybės? Manau, kad būtent juos atliekant I ture, geriau išryškėtų M. K. Čiurlionio lyrinio prado suvokimas, atlikėjo vidinė kultūra, meninio saiko pajautimas. Ir galiausiai – ar ne per kukli M. K. Čiurlionio muzikos doze palikta III turui? Ar nereikėtų jame atlikti jau visa kurį opusą – tuo labiau, kad likusi programa čia laisva?“ (Baltrimas E (1973) M. K. Čiurlionio trečiasis // Literatūra ir menas. Birželio 23, P. 5).

Darbo autorius norėtų trumpai pakomentuoti, jog būtent Čiurlionio kūrinų kiekis ir opusų parinkimas buvo ir yra vienas iš labiausiai organizatorių svarstomų klausimų, neretai keliantis diskusijas Lietuvos fortepijoniniame gyvenime ir su juo susijusiose grupėse. Natūralu, jog vienas iš pagrindinių organizatorių uždavinių yra dalyvių pritraukimas, ypač po 1990 metų, kai Lietuva atgavo Nepriklausomybę. Programa, taip pat ir turų skaičius nuolatinis organizatorių persvarstomas klausimas, sąlygos keitėsi ir keičiasi nuolatos. Pavyzdžiui, 1978 metais kevirtajame Čiurlionio konkurse apsieita su dviem solo programos turais. Ilgainiui nusistovėjo trijų turų modelis, kurio finalas yra koncertas su orkestru. Tačiau galime pastebėti, jog Čiurlionio kūrinų kiekis sumažėjo iki minimumo – 2011 metais pirmame ture buvo apsiribota vienu M. K. Čiurlionio preliudu vietoj trijų, o antrame ture nebeliko privalomos M. K. Čiurlionio fugos b-moll – už ją buvo įsteigtas papildomas prizas, dėl kurio rungtis tapo neprivaloma.

Taigi, įvertinę konkurso programos metamorfozes per visa jo rengimo istoriją, galime teigti, jog dar visai jaunas Trečiasis konkursas buvo sudėtingesnis nei prieš tai rengti konkursai ir, be abejonės, didelis iššūkis dalyviams.

Nors atsiuntusiųjų paraiškas buvo daugiau, dalyvavo 18 jaunųjų pianistų iš 5 respublikų: 8 iš Lietuvos, 3 iš Latvijos, 2 iš Estijos, 4 iš Baltarusijos ir 1 iš Moldavijos. Lietuvai atstovavę pianistai: A. Šlaustas, B. Memėnaitė, J. Šleinytė, J. Karosaitė, V. Blauberis, L. Bagdonavičiūtė, V. Korys ir R. Bekionis (M. K. Čiurlionio Trečiasis (1973) // Literatūra ir menas. Birželio 16 d. P. 9)

Sekant spaudoje konkurso eigą ir dalyvių pasirodymus aprašiusių autorių samprotavimus ir nuomones, ėmė ryškėti neginčijamas R. Bekionio pranašumas prieš savo varžovus. Lietuvos konservatorijos profesorius Kęstutis Grybauskas pastebėjo: „Beveik visiems, išskyrus R. Bekionį, stokojo sceninės laisvės bei ištvermės, o neretai ir apmąstyto meninio plano, ryškesnio muzikinių vaizdų suvokimo“ (Grybauskas K. (1973). Išvados ir perspektyvos: pasvarstymai apie trečiąjį tarprespublikinį M. K. Čiurlionio pianistų konkursą // Tarybų Lietuva. Liepos 4 d.). Straipsnio autorius charakterizavo visų konkurso dalyvių pasirodymus, darydamas išvadą, jog jaunesnių konkurso dalyvių pasirodymas techniškai buvo tobulesnis nei vyresnių kolegų, tačiau stokojo muzikinės brandos, įdomių interpretacijų. To netrūko vyresnių konkursantų tarpe, tačiau, kaip teigia K. Grybauskas, dauguma vyresniųjų dalyvių stokojo būtent techninio pasiruošimo. R. Bekionio muzikavimą straipsnio autorius apibūdino kaip labiausiai subalansuotą – tiek technine, tiek muzikine prasme, įvertina R. Bekionio kūrybišką mąstymą ir meninį braižą bei giria už įtikinamiausią M. K. Čiurlionio kūrinių atlikimą: „II – aja premija apdovanotas savitai ir kūrybiškai pasirodęs Lietuvos TSR Valst. Konservatorijos IV k. studentas R. Bekionis (doc. O. Šteinbergaitės kl.). Pianistui būdingas nuoširdumas, sugebėjimas apgalvotai, sumaniai tvardant emocijas, vystyti kūrinio formą, įtikinančiai parengti kūrinio esmingiausius kulminacinius momentus, muzikuoti įkvėptai, atsidavus kūrybiniam procesui. Jo skambinti kūriniai paliko gilų įspūdį. R. Bekioniui įtikinamiausiai pavyko atlikti ir M. K. Čiurlionio kūrinius. Už tai jis buvo apdovanotas specialiu prizu“ (ten pat).

Aprašydamas konkursantų pasirodymus, E. Baltrimas, griežtai nusiteikęs dalyvių atžvilgiu, aptardamas pirmame ture atliktas J. S. Bacho siuitas pastebi, jog dalyviai sunkiai tvarkosi su šios muzikos atlikimu, tačiau išryškina favoritus: „Grodamas J. S. Bacho siuitas, atlikėjas turi ne tik perteikti jų polifoniškumą, pajusti formą, stilių, atskleisti nuotaiką, bet ir spręsti rečiau tradicinėse polifoninėse formose (preliuduose ir fugose) pasitaikančias ritmikos, ornamentikos, koloristikos problemas. Būtent jos reikalauja iš pianisto ne tik aukšto techninio meistriškumo, bet ir gero skonio, kūrybiškumo. Konkursantų atliekamos siuitos, deja, pernelyg dažnai skambėjo blankiai, suvaržytai, mokykliškai. Maloni išimtis tebuvo profesionaliai stiprių R. Bekionio, A. Šlausto ir S. Okolovos <...> atlikimas“ (Baltrimas E (1973) Po dviejų turų: trečiasis tarprespublikinis M. K. Čiurlionio vardo pianistų konkursas // Pergalė. Nr. 8, P. 182).

E. Baltrimas taipogi išvelgė spragą konkurso I turo programos sudaryme, kuomet dalyviai turėjo skambinti tarybinio kompozitoriaus sonata. Pastebėta, jog konkursantai galėjo rinktis tiek iš labai populiarių S. Prokofievo ar D. Šostakovičiaus opusų, tiek iš mažiau žinomų kompozitorių kūrinių. Būtent šios pasirinkimo galimybės ir sukėlė klausimų – ar naują ir mažai žinomą sonatą

pasirinkęs dalyvis taip pat gerai pasirodė ir grodamas visiems gerai žinomus Prokofjevo ar Šostakovičiaus opusus. Apžvalgininkas išlieka gana kritiškas vertindamas šią atlikimo dalį: „Pavyzdžiui, nė vienas S. Prokofjevo sonatų atlikėjas (gal būt, tik išskyrus, R. Bekionį) I ture nepaliko gilesnio įspūdžio“ (ten pat).

Išklausęs ir charakterizavęs antrojo turo dalyvių pasirodymus, E. Baltrimas įžvelgė R. Bekionio pranašumą prieš savo konkurentus: „IV kurso studentas R. Bekionis (doc. O. Šteinbergaitės kl.) antruoju savo pasirodymu išsikovojo tvirtas klausytojų simpatijas ir pirmaujančią padėtį konkurse. Ryškūs gabumai, stipri mokykla įgalina jį sėkmingai įveikti įvairius meninius uždavinius. Jam būdingas polinkis į sudėtingesnę muzikinę kalbą, konfliktiškumą, įtampos sklidiną muziką. <...> Greta minėtų teigiamų bruožų kartais norėtusi garsinėje pianisto paletėje išgirsti ir šiltesnių lyriškų tonų, laisvesnių frazuotės niuansų“ (ten pat). Taip pat džiaugiamasi griežta ir teisinga konkurso žiuri veikla – į finalinį turą pateko tik keturi dalyviai, tačiau, kaip teigia E. Baltrimas, „norisi tikėti, kad kiekybės nuostolius konkurso finaliniame etape atpirks kokybė“ (ten pat).

Taip pat spaudoje galima rasti ir Aleksandro Jurgelionio vykdytą konkurso apžvalgą. Straipsnio autorius apibūdina tvyrojusią didelę įtampą ir konkurso metu vykusias karštas diskusijas, lydėjusias dalyvių pasirodymus. Po antrojo turo perklausos, A. Jurgelionis taip pat pripažįsta R. Bekionio pranašumą bei giria jo interpretaciją: „Džiugu, kad antrame ture naujais bruožais pasipildė mūsų jaunojo pianisto Roberto Bekionio grojimas. Vėl jis skambino nuoširdžiai, daugiau išskeldamas kūrinio dramatinės kolizijas“ (Jurgelionis A. (1973) Antram turui pasibaigus // Komjaunimo tiesa. Birželio 22 d.)

Po trečiojo turo perklausos A. Jurgelionis dalyvius įvertino gana kritiškai, samprotaudamas, jog konkurso programos sąlygose palikta didelė laisvė renkantis repertuarą iš vienos pusės galėjo padėti visapusiškai atsiskleisti pianistų talentui ir individualiam kūrybiniam braižui, tačiau tai išryškino kitą problemą – dauguma dalyvių būtent ir neapskaičiavo savo galimybių rinkdamiesi ir modeliuodami savo repertuarą. Ši kritika ir atsispindi konkurso apžvalgose. Tačiau, A. Jurgelionio nuomone, lyderis yra aiškus: „Ir vis tik ryškiausias buvo R. Bekionis, išsirinkęs nelengvą programą stiliaus atžvilgiu (Haidnas, Listas, Debiusi). R. Bekionis neabejotinai ryškių muzikinių duomenų pianistas. Gera mokykla, apgalvotas planas, jautrumas ir savitas požiūris verčia klausytis, įtikina savo tiesa. Jam dar nelengva išreikšti visus savo sumanymus, jis dar turi daug grynai techniškų pianistinių problemų, bet sugeba išvesti muzikinę mintį, įprasminti ją“ (Jurgelionis A. (1973) Konkursui pasibaigus // Komjaunimo tiesa. Birželio 26 d.).

O pianistas Gintautas Želvys, apibūdinęs ir apžvelgęs ryškiausias konkurso pasirodymų

momentus, konstatavo ir išvelgė, jog R. Bekionio pianistinis talentas ateityje tikrai neliks nepastebėtas: „Robertas Bekionis <...> visų trijų turų metu pasirodė ryškiai, įdomiai, demonstravo gerą muzikanto skonį, kokybišką pianizmą. <...> R. Bekionis gali tapti ryškiu koncertuojančiu pianistu“ (Želvys G. (1973) Trečiojo tarprespublikinio M. K. Čiurlionio pianistų konkurso laureatai // Komjaunimo tiesa. Birželio 26 d.).

Po sėkmingo pasirodymo M. K. Čiurlionio pianistų konkurse, suintensyvėjo ir koncertinė R. Bekionio veikla. Remiantis statistiniais duomenimis ir dokumentais, sukauptais docento pedagoginio vardo suteikimo byloje, darbo autorius suskaičiavo, jog bendras koncertų skaičius per laikotarpį nuo 1973 metų iki 1998 metų siekia apie 900. Iš jų surengtų solo – daugiau nei 120 koncertų (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos). Į šį skaičių neįeina pianisto atlikti soliniai intarpai koncertuose, kuriuose jis akomponuodavo scenos partneriams. Tokie epizodai koncertuose tapdavo svarbiu akcentu, atskleidavusiu R. Bekionio universalumą – puikiai išmanydamas vokalo ir kitų instrumentų subtilybes, meistriškas koncertmeisteris pademonstruodavo ir fortepijono galimybes.

Remiantis docento pedagoginio vardo suteikimo bylos duomenimis, suskaičiuota apie 20 skirtingų solo programų. Apie tai byloja ir sukauptas milžiniškas repertuaras nuo baroko iki šiuolaikinės muzikos, Vakarų Europos, rusų, lietuvių kompozitorių kūrinius. Visas solo kūrinių sąrašas pateikiamas priede nr. 5.

Daug informacijos atrasta sovietmečio periodinėje spaudoje, kurioje muzikinio gyvenimo įvykiai buvo gana charakteringai aprašomi. Šiame skyriuje bus aptarta keletas ryškiausių recenzijų, kurios puikiai apibūdina tolesnį R. Bekionio tobulėjimo, meninio brandimo kelią, pianizmo raidą.

1974 metų gegužės 11 dieną Vilniaus filharmonijoje R. Bekionis kartus su Lietuvos konservatorijos studentų orkestru, diriguojant Juozui Domarkui atliko S. Prokofjevo Pirmąjį koncertą fortepijonui ir orkestrui. Koncertą aprašiusi muzikologė Virginija Kligytė pastebėjo, kad pats faktas, jog studentai groja su simfoniniu orkestru yra retas reiškinys. Recenzentė gyrė pianistą už gerą techninį pasiruošimą, muzikalumą: „R. Bekionis pademonstravo gerą techninį pasiruošimą, ansamblišumą. Pianistas muzikalus, artistiškas. Jis skambino temperamentingai, su jaunatvišku polėkiu“ (Kligytė V. (1974) Jaunųjų žingsniai // Literatūra ir menas. Gegužės 25 d. P. 15). Tačiau V. Kligytė atrado, jos manymu, trūkumų, kuriuos vietomis įvardina kaip per didelį sentimentalumą, o kai kur atvirksčiai – per didelį dramatiškumą: „Bet kartu jo grojimas buvo šiek tiek inertiškas, pasigedome gilesnio minties įprasminimo. Be to, kūrinio II dallies poezija neturėtų virsti sentimentalumu, o IV dallies fortepijono solo (kadencija) – energijos, valingumo prisodrintų garsinių kompleksų – rekėtų pernelyg dramatiizuoti“ (ten pat). Taip pat atkreiptas dėmesys, jog

studentų orkestras visai neblogai susitvarkė su išties sudėtinga koncerto partija, kuri neretai kelia sunkumų ir žymiai daugiau patirties turintiems orkestrams.

„Literatūroje ir mene“ smuikininkas Gediminas Dalinkevičius aprašė rečitalį, vykusį 1977 metų vasario 28 dieną Vilniaus filharmonijos mažojoje salėje. Recenzijos autorius labai gražiai apibūdina pianisto braižą bei pabrėžia, kad tokie pasirodymai yra retas reiškinys koncertinėje panoramoje: „Tai, be abejonės, savita meninė individualybė, jungianti artisto ir interpretatoriaus savybes. Tokį betarpišką bendravimą su publika retai teišgirsi koncertų salėse. Trumpai apibūdinant jo grojimą, galima būtų pasakyti, kad tai pianistas, dainuojąs fortepijonu“ (Dalinkevičius G. (1977) Į brandos amžių: groja Robertas Bekionis // Literatūra ir menas. Kovo 5 d., P. 14). Rečitalyje tąsyk skambėjo V. Barkausko 5 dalių ciklas „Poezija“, F. Poulenco ciklas „Išvykos“, C. Debussy ciklas „Estampai“ ir F. Chopino sonata nr. 3 op. 58 h-moll. G. Dalinkevičius giria patį programos pasirinkimą ir įdomų, laiko linijos prasme, atvirkštinį kūrinį sustatymą: „Tai tarsi žmogaus pažinimo kelias, ieškant reiškinų ištakų, pastangos suvokti šiandieną per dialektišką ryšį su milžinišku kultūros palikimu. Nuo V. Barkausko „Poezijos“ į F. Poulenco kūrybą, nuo pastarojo kompozitoriaus mąstysenos į K. Debiusi atradimus, o nuo čia į F. Šopeno Sonatą h-moll, tą romantinės minties viršūnę, kuri davė nemažai prielaidų naujiems ieškojimams – iki pat mūsų dienų“ (ten pat). Recenzentas žavisi R. Bekionio gebėjimu suvaldyti bei persikūnyti į skirtingo stiliaus fortepijoninius opusus. Tačiau koncerto vinimi tapo F. Chopino sonatos nr. 3 h-moll atlikimas. G. Dalinkevičius charakterizuoja pianisto natūrą ir polinkį į romantinę muzikos kalbą: „R. Bekionis – romantikas, vietomis nepaprastai ekspresyvus, o vietomis – subtilus lyrikas (prisiminkime I dalies šalutinę partiją!). Formos požiūriu pavyko tiek atskiros dalys (ypač I, II, IV), tiek visas ciklas išties. Atliekant Sonatos finalą, žavėjo puikiai valdomas temperamentas, aiškiai išsakoma mintis“ (ten pat). Apie koncerto sėkmę liudija ir publikos prašymu atlikti papildomi kūriniai bisui iš F. Chopino, A. Skriabino ir M. K. Čiurlionio kūrybos ir recenzento išvalga: „Nuoširdus publikos reagavimas <...> liudijo visų bendrą džiaugsmą, pasitinkant pianisto brandos amžių su jam būdingomis viltimis bei perspektyvomis“ (ten pat).

Apie tai, jog šalia intensyvaus koncertinio gyvenimo vyko intensyvi muzikinė – kritinė veikla, galime spręsti ir iš recenzijų kiekio. Apie tokios pačios programos rečitalį, kurį aprašė G. Dalinkevičius, darbo autorius atrado ir Kaune vykusio koncerto recenziją, išspausdintą 1977 metų kovo 5 dieną laikraštyje „Kauno tiesa“. Jos autorė T. Bardolim atrodė kritiškiau nusiteikusi pianisto atžvilgiu. Autorė detaliai išnagrinėjo atliekamą programą. Pagyros žodžio kaip ir G. Dalinkevičiaus recenzijoje sulaukė programos pasirinkimas. Svarbus faktas – recenzentė akcentavo, jog F. Poulenco ciklas „Išvykos“ Lietuvoje būtų R. Bekionio dėka, buvo atliktas pirmą kartą. Pastebimas

pianisto polinkis į cikliškumą ir programiškumą. Bet tuo pačiu būtent dėl šios savybių ir programos pasirinkimo, buvo konstatuota, jog visas repertuaras skambėjo vienoda tembrine spalva bei trūko dinaminių kontrastų. Kaip koncerte įtikinamiausiai išpildyti numeriai išskirti būtent prancūzų kompozitorių kūriniai. Daug pagyrų sulaukė ir premjeriniu tapes F. Poulenco ciklas „Išvykos“: „Atlikėjo dėka ciklas skambėjo įtaigiai, įprasmintai, nuotaikingai. „Išvykose“ pianistas pilnai atskleidė savo virtuoziskumą, sudėtingos metrinės – ritminės kaitos pajautimą. Visą kūrinį lydėjo nepaprasta „aksovinė“ skambėjimo spalva. Tembros atžvilgiu visam ciklui būdingos minkštos, permatomos, akvarelinės spalvos. Tai labai suartina „Išvykas“ su impresionistų kūryba“ (Bardolim T. (1977) Pianisto rečitalyje // Kauno tiesa. Kovo 5 d.). Būtent ši įžvalga apie tembrinį raktą tarp skirtingų prancūzų kompozitorių kūrinių, patvirtina apie aukšto lygio R. Bekionio conceptualų muzikinį mąstymą bei puikų specifinio stiliaus, šiuo atveju prancūzų fortepijonio, pajautimą. T. Bardolim nuomone, atlikėjui pavyko puikiai perteikti ir C. Debussy „Estampų“ subtilų poetiškumą ir grakštumą. Subtilumas, grakštumas, poetiškumas, aksominis garsas – šiuos epitetus galima priskirti R. Bekionio skambėjimo koncepcijai. Tačiau straipsnio autorei šių garso formavimo priemonių buvo maža V. Barkausko cikle „Poezija“, kuris, jos manymu skambėjo per minkštai: „Ypač pavyko R. Bekioniui perteikti lyrines vietas, tačiau visoje „Poezijos“ sekoje ryškiai jaučiama dramatismo ir jėgos stoka, todėl kūrinys nuskambėjo pernelyg sulyrintai. Gal tokį lyrinį traktavimą atlikėjui padiktavo pats pavadinimas – „Poezija“. Tačiau reikia manyti, kad kompozitorius turėjo galvoje būtent šiuolaikinę poeziją su visais jai būdingais aspektais“ (ten pat). O F. Chopino sonatoje h-moll recenzentė pasigedo „didesnio filosofiskumo, gilesnės minties ir daugiau vidinio emocionalumo perteikiant kūrinį“ (ten pat). Nepaisant pažertos kritikos, T. Bardolim pripažįsta, jog R. Bekionis auga ir augs kaip interpretatorius aukščiausia to žodžio prasme.

Darbo autorius apžvelgė ir vėlesnių koncertų recenzijų. Štai R. Bekionio kolega, pianistas ir muzikologas Eugenijus Ignatonis straipsnyje „Skambina Robertas Bekionis“ aprašė 1984 metų kovo 4 dieną Vilniaus filharmonijoje įvykusį R. Bekionio rečitalį sudarytą vien tik iš F. Chopino kūrinių. Recenzijos autorius pastebi, kad toks pianisto pasirinkimas yra retas ir sudėtingas reiškinys Lietuvos scenoje: „Rečitaliai – monografijos šių dienų atlikėjui ir klausytojų itin mėgstami, tačiau pas mus tai retokas reiškinys. Ryžtis Šopeno muzikos vakarui galima tik pasitikint savo jėgomis, subrandinus profesinį meistriškumą, artistinę drąsą“ (Ignatonis E. (1984) Groja Robertas Bekionis // Literatūra ir menas. Kovo 24 d., P. 7). Rečitalio programą sudarė trys polonezai op. 71, „Lopšinė“, Polonezas – fantazija op. 61 ir sonata nr. 3 op. 58 h-moll. E. Ignatonis atkreipė dėmesį į įdomų programos pasirinkimą – skambinami opusai buvo parinkti iš ankstyvosios ir iš vėlyvosios kūrybos, bei į pačią skambinimo koncepciją: „Pianistas grojo įžymiojo klasiko jaunystės ir vėlyvojo laikotarpio kūrinius

nesistengdamas ryškinti jų skirtumą – į ankstyvuosius kompozitoriaus opusus žvelgė per kūrybinių aukštumų prizmę, o vėlyvąjį Šopeną spalvino neblėstančios jaunystės atšvaitais. Atrodė, jog pianistui ypač artima jaunojo Šopeno dvasia, nors solisto amžius prilygo „senam“ Šopenui“ (ten pat). E. Ignatonis išskyrė pianisto virtuoziskumą, spalvingumą ir ypač garso daidingumą: „Belkantiški skambesiai siejosi su klasikine opera <...> pianistas pasinėrė į skaidrias instrumentines bangas“ (ten pat). Recenzijos autorius pastebėjo ir pianisto kuriamo dramaturginio kūrinio plano originalumą, naujų prasmų paieškas tiek Poloneze – fantazijoje, tiek jau ne kartą aprašytoje sonatoje nr. 3 h-moll, kuri tapo tikra R. Bekionio programos pažiba ir vizitine kortele: „Sonatos h-moll dramaturgijoje pianistas iškėlė antrosios dalies reikšmę, suteikdamas Scherzo romantinio lengvumo ir nepastovumo iliuziją, o kūrinio herojaus charakteristiką užbaigdamas trečiosios dalies lyrika“ (ten pat). E. Ignatonis pastebėjo, jog R. Bekionio interpretacijoje puikiai dera F. Chopino kūrybos dvasia ir credo ir šiuolaikinis racionalumas.

Apie polinkį į romantizmo kompozitorių kūrybą ir paties pianisto kūrybinę brandą liudija ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos, pianistės, R. Bekionio kolegės Halinos Radvilaitės 1986 metų lapkričio 25 dieną Vilniaus filharmonijoje vykusio rečitalio, sudaryto iš F. Schuberto ir F. Liszto kūrinų, recenzija „Ištikimas romantikams“, išspausdinta laikraštyje „Literatūra ir menas“. H. Radvilaitė ypač teigiamai atsiliepia apie R. Bekionio pasirinktą pusiau monografinę rečitalio koncepciją bei pabrėžia pianisto polinkį į romantizmo muzikos šedevrus: „Jau pats programų sudarymo principas rodo išrankų, išpuoselėtą pianisto skonį. Jose nėra vietos atsitiktiniams kūriniais, įvairių epochų ir stilių samplaikai. Neatsitiktinis ir R. Bekionio dėmesys romantinei muzikai: ji artima pianisto meninei prigimčiai, čia tikrosios jo „valdos““ (Radvilaitė H. (1986) Ištikimas romantikams // Literatūra ir menas. Gruodžio 13 d. P. 11). Pirmoje koncerto dalyje skambėjo dvi F. Schuberto sonatos fortepijonui: „Nebaigtoji“ C-dur DV 279 ir a-moll op. 164 DV 537. Recenzentė pastebėjo, jog koncerto pradžioje atlikėją galimai kaustė įtampa, atsiliepusi kontrastams ir minties laisvei, tačiau tai truko neilgai. Antrosios dalies programoje skambėjo brandaus ir vėlyvojo laikotarpio F. Liszto kūriniai: G. Verdi – F. Liszt koncertinė parafrazė „Miserere“, paremta Verdi operos „Trubadūras“ temomis, 3 pjesės iš „Klajonių metų“ – „Sužieduotuvės“, „Mąstytojas“ bei „Petrarkos sonetas nr. 104“ ir Mefisto valsas nr. 1. H. Radvilaitei įspūdį paliko R. Bekionio gebėjimas kūriniais tapybiškai perteikti paties F. Liszto brandaus kūrybos laikotarpio charakterį ir mąstymą, įsijausti į asmenybę. Taip pat atkreiptas dėmesys į pianisto sugebėjimus fortepijonu išgauti orkestrinių spalvų: „Antroje koncerto dalyje susitikome su Listu – ne jaunystės audrų blaškumu, o įžengusiu į brandos amžių. Tarsi regėjome jį jau vilkintį vienuolio sutaną. Klausantis Miserere <...> jau patys pirmieji garsai prikaustė dėmesį orkestriniu instrumentu

skambėjimu, dramatinių kolizijų aštrumu, griežta mąstymo logika. R. Bekionis meistriškai organizavo kūrinio medžiagą, tiksliai seikėjo kiekvieną detalę. Žavėjo šviesos ir šešėlių žaismas, raiškus frazavimas. Jokio stichiškumo, nepamatuoto jausmingumo“ (ten pat). Koncerto pabaigoje R. Bekionis paskambino dar viena savo repertuaro „vizitine kortele“ laikytiną F. Liszto Mefisto valsą nr. 1, kuris, straipsnio autorės nuomone, buvo kone vienintelis populiarus F. Liszto kūrinys, to rečitalio programoje. H. Radvilaitė truputį suabejojo kūrinio tempų plano pasirinkimu, tačiau pabrėžė, jog atlikdamas šį kūrinį, pianistas pateikė daug įtikinančių ir skirtingų charakterių: „R. Bekionis pažėrė ir pianistinių „blizgučių“: galėjai gėrėtis skaidriomis fioritūromis arba galingu tutti, nestokojo ir „mefistiškų“ grimasų. Beje, kai kurios detalės padvelkė estetizmu“ (ten pat). Publika neliko abejinga puikiams pasirodymui ir koncerte dar išgirdo du kūrinius bisui: F. Schuberto – F. Liszto „Litaniją“ ir F. Liszto „Valsą – ekspromtą“. Apibendrinama, H. Radvilaitė teigia, jog R. Bekionis yra brandi, artistiška, intelektualiai ir kūrybiška asmenybė, suformavusi savitą atlikimo braižą.

Taip pat darbo autorius aptiko muzikologės Daivos Kšanienės koncerto aprašymą, kuriame R. Bekionis pasirodė dvigubame amplua – ir kaip solistas, ir kaip koncertmeisteris. Koncertas įvyko 1979 metų rugsėjo 5 dieną Klaipėdos filharmonijoje. Tąkart pianisto scenos partneris buvo tenoras Algirdas Čiplys. Tačiau visą koncerto pirmąją dalį R. Bekionis skambino sudėtingą ir konceptualiai apgalvotą solo programą: F. Schuberto sonatą a-moll op. 164, F. Schuberto – S. Prokofievo „Valsų siuitą“, bei S. Prokofievo sonatą nr. 5. Recenzijos autorė gyrė pianistą, jog šiam pavyko puikiai atskleisti Prokofievo penktosios sonatos rafinuotą stilių, išskiriantį ją iš kitų Prokofievo sonatų. Taip pat pastebima, jog pianistas puikiai atskyrė tiek Schuberto, tiek Prokofievo stiliaus niansus. D. Kšanienė atkreipė dėmesį ir į pianisto santūrumą, vengimą naudotis išoriniais efektais: „Nepiktnaudžiaudamas energingais temperamento protrūkiais, pianistas ypač žavėjo santūrumu, spinduliuojančiu aktyviu vidinių išgyvenimų pulsą. Tai ypač pastebėjome S. Prokofjevo sonatoje, kur preciziška, tiksli ritminė disciplina, valia ir žaismingumas derinosi su lyrine spalva“ (Kšanienė D. (1979) Pirmieji sezono akordai // Tarybinė Klaipėda. Rugsėjo 12 d.)

Apibendrinant pasitaikiusias recenzijas, koncertuose, kuriuose R. Bekionis įterpdavo, savo solo pasirodymą, spaudoje visada bent keliomis eilutėmis būdavo teigiamai, o kartais ir labiau išsiplečiant charakterizuojamas pianisto pasirodymas.

Didelį pianisto meistriškumą geriausiai atskleidžia išlikę kūrinių įrašai. Keletas kūrinių, kuriuos darbo autorius pateikė recenzijose yra išleisti audio bei video įrašų pavidalu. Juose užfiksuoti F. Liszto „Mefisto valsas“ nr. 1, G. Verdi – F. Liszto koncertinė parafrazė „Miserere“ operos „Trubadūro“ temomis, F. Liszto „Petrarkos sonetas nr. 104“ iš „Klajonių metų“, F. Chopino

sonata h-moll, F. Chopino trys polonezai op. 71, M. K. Čiurlionio fuga b-moll, S. Prokofievo koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 1, F. Schuberto – S. Prokofievo „Valsų siuita“ ir t.t. 2012 metais buvo išleistas dvigubas kompaktinis diskas „In Memoriam Nadezhda Dukstulskaitė“, kuriame surinkti ryškiausi R. Bekionio koncertiniai numeriai. Visas įrašų sąrašas pateikiamas priede nr. 6.

Apibendrinant R. Bekionio koncertinę veiklą, iš pateiktų konkursų apžvalgų, galime matyti pianisto pranašumą lyginant su konkurentais. Apie tai byloja tiek konkurso rezultatai, tiek atsiliepimai apžvalgose. Išanalizavus koncertų recenzijas, matosi, jog R. Bekionio meistriškumas nuolat augo, buvo rengiami konceptualūs, didelės apimties pasirodymai, koncertai – monografijos. Pastarąjį koncerto tipą jis galimai perėmė iš savo dėstytojo L. Vlasenko, kuris dažnai paskirdavo rečitalius tam tikro kompozitoriaus kūrybai. Taip pat matome, jog R. Bekioniui romantizmo epochos muzika buvo labai artima.

1.2.2. R. Bekionio koncertmeisterio veikla

R. Bekionis dirbti koncertmeisteriu pradėjo dar studijuodamas Lietuvos konservatorijoje 1970 metais (duomenys iš R. Bekionio asmens ir docento pedagoginio vardo suteikimo bylą). Ši veiklos sritis netruko peraugti į vieną rimčiausių kūrybinės ir profesinės veiklos sričių. Koncertmeisterio ir solinė veikla papildė viena kitą – nuolatinis buvimas scenoje, koncertinė parengtis, darbo su dainininkais ir kitais instrumentininkais specifikos žinojimas, be abejonės, buvo pritaikomas ir solo fortepijono srityje, ypač tobulinant frazuotę, ieškant natūralesnių, dainingesnių garso išgavimo būdų, kitaip tariant priešinantis fortepijono mechinei prigimčiai. Ir atvirkščiai – didelė patirtis grojant solo, stilių išmanymas, gebėjimas orkestruoti fortepijono tembrą, gebėjimas įsijausti į vaidmenį labai padėdavo solistams, norintiems išpildyti savo meninius sumanymus bei siekti muzikinės vienovės.

Žymiausi scenos partneriai: dainininkai Vaclovas Daunoras, Gražina Apanavičiūtė, Nijolė Ambrazaitytė, Algirdas Čiplys. Daug repertuaro ir koncertų surengta su violončelininku Rimantu Armonu, smuikininku Gediminu Dalinkevičiumi, fleitininku Algirdu Vizgirda. Grotą ansamblyje kartu su obojininku Juozu Rimu, Gediminu Dalinkevičiumi, V.Šivickiu. Taip pat bendradarbiauta su smuikininku Raimundu Katiliumi, klarnetininku Algirdu Budriu, dainininkėmis Giedre Kaukaite ir Regina Maciūte.

Atskiro aptarimo reikia 20 metų trukusiam V. Daunoro ir R. Bekionio bendradarbiavimui. Kartu surengtų koncertų skaičius iškalbingas – kai kurie koncertiniai sezonai būdavo labai

produktyvūs – būdavo surengiama po 80 koncertų per sezoną. Pats V. Daunoras spaudoje interviu yra patvirtinęs šio pianisto nepakeičiamumą ir išskirtines kūrybines savybes: „Šiandien koncertmeisteris Nr. 1 – Robertas Bekionis. Jis dalyvauja ir mano dainavimo pamokose. Sunku rasti pianistą, kuris taip mylėtų dainininko ruošimo procesą. Tai visapusiškai išsilavinęs menininkas: labai tikslaus mąstymo, žaibiškos orientacijos“ (Daunoras V. (1986) Mažiau džiaugsmo, daugiau liūdesio... // Komjaunimo tiesa. Gruodžio 12 d.)

Bendradarbiaujant su V. Daunoru, prasiplėtė ir koncertų geografija, kuri išsiveržė ir toli už Sovietų sąjungos ribų. Menininkai sovietiniu laikotarpiu tris kartus buvo išvykę koncertuoti į Jungtines Amerikos Valstijas. Pirmoji vizitas įvyko 1979 metų spalio – lapkričio mėnesiais, kurios metu buvo surengti trys koncertai – po vieną Niujorke, Bostone ir Čikagoje. Antrasis koncertinis turas, kurio metu vėl buvo aplankytas Niujorkas ir Čikaga 1982 metais. Trečiasis apsilankymas JAV įvyko 1989 metų lapkričio – gruodžio mėnesiais, kuomet buvo surengti 5 koncertai. Aukštas menininkų meistriškumo lygis neliko nepastebėtas ir JAV muzikos kritikų. Vieno iš koncertų klausėsi žymus ir įtakingas koncertinio gyvenimo apžvalgininkas, Joseph Horowitz. Šiam menininkų duetui ne kartą atsivėrė ir Berlyno Siena – surengta pasirodymų Vakarų Vokietijoje (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos).

R. Bekionis talkino ir sopranui Gražinai Apanavičiūtei. Su ja vyko intensyvi koncertinė veikla Sovietų Sąjungos šalyse, jų sostinėse, daug dalyvauta rengiamuose festivaliuose (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos).

Analizuojant šaltinius spaudoje, galima pastebėti, jog įtaigus R. Bekionio akompanavimas dažnai nelikdavo nepastebėtas: „Pažymėtinas taip pat jautrus pianisto R. Bekionio akompanavimas“ (Vaidžiūnaitė S (1983) J. Kepenienės rečitalis // Literatūra ir menas. Balandžio 23 d. P. 14). Lietuvos operos primadona Aleksandra Staškevičiūtė, recenzuodama V. Daunoro rečitalį teigia, jog būti geru pianistu dar nebūtinai garantuoja gerą akomponavimą ir pabrėžia, jog R. Bekionis yra būtent geras koncertmeisteris: „Prie V. Daunoro pasirodymo sėkmės daug prisidėjo koncertmeisteris Robertas Bekionis. Būdamas puikus pianistas <...> jis turi ir akompanatoriaus talentą, kuriuo anaiptol ne kiekvienas pianistas profesionalas gali pasididžiuoti. Svarbu ir tai, kad R. Bekionis mėgsta dirbti su vokalistais. Jis puikiai girdi frazuotę, pasižymi geru skoniu, saiko jausmu, akompanuoja delikačiai ir dėmesingai. Pianistas tarsi gyvena su dainininku, kvėpuoja kartu su juo“ (Staškevičiūtė A. (1980) Tai – meistriškumas // Literatūra ir menas. Vasario 16 d. P. 13).

Dainininkė Nijolė Ambrazaitytė R. Bekionį apibūdina kaip puikų specialistą bei nepamainomą partnerį, kuris aktyviai dalyvauja kūrinį ruošimo procese: „Robertas Bekionis – labai griežtas ir reiklus koncertmeisteris. Jis tiesiog pedantiškai reikalauja tiksliai atlikti kiekvieną frazę, surasti

muzikos ir žodžio glaudesnę, prasmingesnę sąryšį“ (Litvinaitė I. (1979) Šimtąjį kartą // Tiesa. Gegužės 19 d.)

Apie veiklos aktyvumą byloja ir įspūdinga statistika: per laikotarpį nuo 1973 iki 1998 metų surengta virš 900 koncertų iš kurių apie 800 akomponuota dainininkams ir instrumentalistams. Taip pat sukauptas ir milžiniškas vokalinės ir instrumentinės muzikos repertuaras (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos). Visas koncertmeisterio repertuaras pateikiamas priede nr. 5.

Apibendrinant galima teigti, jog perimti principai iš dėstytojų bei įsigilinimas į akompanavimo meną, davė labai aukštų meninių rezultatų. Ši veiklos sritis išsiskyrė tiek skaitlingumu, tiek aukštu meniniu lygiu. V. Daunoro – R. Bekionio dueto muzikavimui atsiverdavo ir Sovietų Sąjungos sienos. R. Bekionio muzikavimo partneriai prisimena pianisto atsidavimą koncertmeisterio sričiai, reiklumą, jautrumą, muzikinį lankstumą, įsigilinimą į specifiką.

1.2.3. R. Bekionio pedagoginė veikla

Nuo 1978 metų pradėjęs dirbti dėstytoju Lietuvos Konservatorijoje sukaupė koncertinę ir pedagoginę patirtį R. Bekionis perdavė eilei studentų, dėstydamas tiek solo fortepijoną, tiek koncertmeisterio discipliną. Atsižvelgiant į darbo rezultatus 1983 metais nuspręsta pianistą paaugštinti iki vyresniojo dėstytojo pareigų. 1988 metų spalio 14 dieną pianistui suteikatas docento pedagoginis vardas bei nusipelnusio artisto vardas. (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos). Iki 1990 metų R. Bekionio fortepijono klasę baigė 15 pianistų, koncertmeisterio klasę 36 pianistai (ten pat).

1990 metais Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir atsivėrus sienoms su pasauliu, lietuvių pianistams buvo svarbu suvokti, iš naujo identifikuoti savo vietą ir vaidmenį pasauliniame fortepijono meno kontekste, siūsti žinią pasauliui apie lietuvišką muzikos meną. Vienas iš būdų tai padaryti – dalyvavimas tarptautiniuose konkursuose. Docento R. Bekionio mokiniai buvo vieni iš pirmųjų lietuvių pianistų, dalyvavusių tarptautiniuose konkursuose po Lietuvos Nepriklausomybės paskelbimo.

Pirmąją patirtį tarptautiniuose konkursuose įgijo Vaida Kirvelytė, dalyvavusi tarptautiniame F. Chopino konkurse Varšuvoje 1990 metais ir tarptautiniame pianistų konkurse Brėmene 1991 metais (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos).

1991 metais jėgas pirmajame tarptautiniame pianistų ir vargonininkų M. K. Čiurlionio konkurse išbandė Ieva Panomariovaitė, pelniusi garbės diplomą. 1995 metais I. Panomariovaitė

dalyvavo P. Barbizet pianistų konkurse Marselyje, kuriame iškovojo IV vietą bei specialų publikos prizą ir 1996 metais „Auksiniai fortepijono raktai“ Paryžiuje tapo I vietos laimėtoja. I. Panomariovaitės konkursų sąrašas dar pasipildė dviem II – osiomis vietomis tarptautiniuose konkursuose „Jaén“ ir „Citada de Ferrol“ Ispanijoje (ten pat).

I. Panomariovaitės jaunesnioji sesuo Vita Panomariovaitė, taip pat studijavusi pas docentą R. Bekionį, 1995 metais vykusiam antrajame tarptautiniame pianistų ir vargonininkų M. K. Čiurlionio konkurse laimėjo III vietą. Jos laimėtų konkursų sąrašas taip pat pasipildė dviem solidžiais laimėjimais: 1996 metais konkurse „Flame“ Paryžiuje laimėta I vieta ir 1997 metais konkurse „Citta di Sulmona“ taip pat iškovota I vieta (ten pat).

Dalyvavimo konkursuose patirties turi ir vienas perspektyviausių R. Bekionio mokinių Jonas Janulevičius, savo tolesnę muzikinę kelią susiejęs su dirigavimu. 1993 metais J. Janulevičius dalyvavo Jazepo Vitolio vardo pianistų konkurse bei 1997 metais tapo tarptautinio Dinu Lipatti konkurso Bukarešte garbės diplomantu (ten pat).

Puikių rezultatų pasiekė ir vienas geriausių R. Bekionio studentų, Rudolfas Budginas, kuris 1991 metais dalyvavo pirmajame tarptautiniame M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkurse ir pelnė garbės diplomą. Tais pačiais metais dalyvavo tarptautiniame konkurse Paryžiuje, kuriame taip pat buvo apdovanotas garbės diplomu bei specialiu žiuri prizu. Garbės diplomą R. Budginas taip pat pelnė ir Maria Canales konkurse Barselonoje. Laureatu pianistas tapo 1992 metais Rygoje vykusiam Jazepo Vitolio tarptautiniame pianistų konkurse, iškovojęs II vietą. 1993 metais R. Budginas laimėjo Yamahos Europos fondo stipendiją, o 1994 metais F. Liszto konkurse Los Andžele iškovojo I vietą (ten pat).

Darbo autorius pabrėžia, jog išanalizavus informaciją apie minėtus konkursus ir jų reikalavimus, galima teigti, kad šie paminėti konkursai buvo aukšto meninio lygio, programiniai reikalavimai buvo labai sudėtingi, dalyvių geografija bei pasirengimas – išpūdingi. Todėl pagal rezultatus galima spręsti apie puikų R. Bekionio studentų pasirengimo ir meninį lygį. Taip pat darbo autorius mano, jog pačioje pradžioje po Nepriklausomybės atgavimo, vyravo rimtesnis požiūris į dalyvavimą konkursuose. Dėl to laikmečio informacijos sklaidos specifiškumo, dažnai informacija pasiekdavo tik apie gerai žinomus ir aukštą reitingą turinčius konkursus.

Taip pat R. Bekionis stengėsi suteikti savo studentams kuo daugiau praktikos. Viena iš tokių svarbesnių sričių praktika grojant solo koncertus su orkestru. Apie tai byloja gana didelis atlikto tokio repertuaro skaičius (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos):

- Iboja Kiš (M. Ravel Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 2)
- Rudolfas Budginas (L. van Beethoven Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 1 ir F. Liszt

Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 1 Es-dur)

- Vita Panomariovaitė (M. Ravel Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 2, F. Liszt Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 2 A-dur, W. A. Mozart Koncertas fortepijonui ir orkestrui Es-dur, L. van Beethoven Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 5, F. Chopin Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 1 e-moll),
- Vilma Didaitė (W. A. Mozart Koncertas fortepijonui ir orkestrui A-dur),
- Daumantas Slipkus (G. Gershwin Koncertas fortepijonui ir orkestrui F-dur),
- Jonas Janulevičius (F. Liszt Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr. 1, J. Brahms Koncertas fortepijonui ir orkestrui nr.1)

R. Bekionio fortepijono klasė buvo viena iš aktyviausiai koncertuojančių, dalyvaudavo tiek Vilniuje, tiek kituose Europos miestuose vykstančiuose meistriskumo kursuose: V. Margulis meistriskumo kursai Rostocke (Vokietija) 1994 metais, L. Bermano meistriskumo kursai Veimare (Vokietija) ir Slovakijoje 1996 metais. Taip pat dalyvauta meistriskumo kursuose Romoje, Maskvoje (ten pat).

Apžvelgiant R. Bekionio pedagoginę veiklą, matosi aktyvus dėstytojo studentų dalyvavimas koncertinėje veikloje ir konkursuose, dažnai vainikuojamas aukštų įvertinimų. Pedagoginės veiklos pasiekimai buvo greitai įvertinti suteikiant vis aukštesnius pedagoginius vardus.

1.2.4. R. Bekionio mokslinė ir visuomeninė veikla

Docentas R. Bekionis negalėjo likti nuošalėje sprendžiant, pasisakant klausimais, susijusiais su fortepijono menu, pedagogika. Apie tai liudija ir paskelbti straipsniai įvairiais su fortepijono menu bei studijomis susijusiais klausimais.

Gerai išmanydamas fortepijono ir vokalo specifiką R. Bekionis ėmėsi ir muzikinio teksto redagavimo darbų – V. Jurgučio „Kareivio laišakai“, A. Bražinsko simfonijos „Homo sum“ fortepijono partijas (duomenys iš R. Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo bylos).

Taip pat dalyvaudavo mokslinėse konferencijose, skaitė pranešimus: „Konzertmeisterio disciplinos dėstyto problemos“ (1988 metai respublikinė pianistų konferencija), „Lietuvos pianistai tarptautiniuose konkursuose“ (Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje, LMTA 1996 m.), „Doktorantūra tik protingiesiems“ (1998 metai mokslinė praktinė konferencija) (ten pat).

Straipsnyje „Doktorantūra tik protingiesiems“ R. Bekionis atskleidė opią spragą Lietuvos aukštojo muzikos mokslo sferoje – meniškumo ir moksliskumo sampratos problemą. Problemos esmė – ydingų sovietmečio tradicijų tąsa ir tuometinės LMTA vadovybės nenoras eiti pažangos

keliu, kuomet atlikėjiškų specialybių studentams nebuvo galimybių baigusiems magistro studijas, toliau tęsti mokslus aukštesnėje pakopoje ir įgyti daktaro laipsnį. R. Bekionis atkreipė dėmesį, jog reikia tobulinti studijų nuostatas ir sukurti alternatyvų doktorantūros tipą, atsižvelgiant į vakarietiško aukštojo mokslo įstaigų patirtį. Jau tada, 1998 metais, R. Bekionis ragino sukurti menų daktaro (DMA, D mus) studijas, o ne tik remtis humanitarinių mokslų daktaro (phd), kuris buvo suteikiamas tik muzikologijos specialybės studentams. Remdamasis pavyzdžiais iš keleto Vakarų aukštųjų muzikos mokyklų, dėstytojas tvirtino, jog tarp didesnio kiekio besimokančiųjų atlikimo meno bei kompozicijos specialybes, potencialių doktorantų skaičius yra didesnis. R. Bekionis įžvelgė būtinybę integruotis į Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos aukštojo muzikos mokslo erdvę, kad Lietuvos aukštasis muzikos mokslas taip pat taptų konkurencingu ir pajėgiu tarptautiniu mastu, o meno doktorantūros sukūrimas būtų vienas iš tokių žingsnių: „Pagaliau nebe už kalnų ir tas laikas, kuomet Lietuva taps pilnateise Europos Sąjungos nare, ir doktorantūros atlikėjams nebuvimas vienintelėje valstybės aukštojoje muzikos mokykloje atrodys mažų mažiausiai keistu. Juo labiau, kad prasidėjo Europos šalių diplomą ir mokslinių laipsnių tarpusavio pripažinimo procesas. Pagalvokime ir apie tai, kad integracija nėra žaidimas į vienus vartus. Tai ne tik mūsų studentų išvykimas studijuoti į užsienį, bet ir užsienio studentų atvykimas mokytis mūsų Akademijoje“ (Bekionis R. (1998) Doktorantūra tik protingiesiems? // Muzikos barai. Nr.2. P. 24). Tačiau iki tokios doktorantūros sukūrimo dar prabėgo nemažas laiko tarpas – meno doktorantai LMTA pradėti rengti tik 2011 metais.

Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje R. Bekionio veikla pasipildė ir seminarų rengimu bei skaitymu studentams specifiniais klausimais, tokiais kaip F. Liszto fortepijoninė stilistika ir muzikinė kalba.

Taip pat parengta publikacijų spaudai: parengta apybraižą apie pianistę ir pedagogę Nadeždą Dukstulskaitę, išspausdintą leidinyje „Lietuvos pianistai – atlikėjai ir pedagogai“ Taip pat išspausdinta serija straipsnių, skirtų N. Dukstulskaitės 85 – osioms gimimo metinėms 1997 metų kovo mėnesio periodinėje spaudoje (duomenys iš R. Bekionio pedagoginio vardo suteikimo docento bylos)

Didelis indėlis į Lietuvos fortepijono kultūrą – pirmojo tarptautinio M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkurso 1991 metais organizavimo klausimai. Docentas buvo organizacinio komiteto nariu, atsakinguoju sekretoriumi, rengė šio konkurso sąlygas ir programos reikalavimus, rūpinosi informacijos apie konkursą sklaida užsienyje (ten pat).

Taip pat ne kartą užsiėmė organizaciniais klausimais, rėmėjų paieška ir lėšų rinkimu naujam fortepijonui „Steinway & Sons“ pirkti. Kalbant apie fortepijonus, docentui R. Bekioniui visada buvo

svarbus LMTA esančių fortepijonų kokybės ir priežiūros klausimas, kuris labai didele dalimi įtakoja studento pasiruošimo lygį ir galimybes. Ne kartą yra tekę kovoti, įrodinėti LMTA vadovybei, kad šis klausimas būtų sprendžiamas iš esmės, neatidėliojant ir neieškant abejotinių ir lengvesnių kelių (ten pat).

Apibendrinant R. Bekonio mokslinę veiklą, galima įvertinti aukštą dėstytojo žinių lygį, puikų žodžio meno valdymą, išvalgumą aptariant problemas, susijusias su Lietuvos fortepijono menu. Kalbant apie visuomeninę veiklą, negalima nepaminėti R. Bekonio pilietiškumo, aktyvaus rūpinimosi kasdieniais su fortepijono menu susijusiais reikalais bei organizacinės veiklos.

2. ROBERTO BEKIONIO PEDAGOGINĖS VEIKLOS BRUOŽAI

2.1. Tyrimo metodologija

Siekiant plačiau ir detaliau išanalizuoti R. Bekionio pedagoginės veiklos ypatumus, buvo atliekamas tyrimas, taikant kokybinius tyrimo metodus. Atsižvelgiant į anksčiau šiame darbe aprašytus R. Bekionio studentų pasiekimus, jo paties kūrybinę veiklą, tyrimo tikslas yra konkretizuoti tam tikrus metodus, sudaryti jų visumą. Kita, darbo autoriaus nuomone, svarbi detalė – paties darbo autoriaus patirtis ir gautos naudingos meistriškumo pamokos dirbant su R. Bekioniu. Darbo autorius yra ne kartą konsultavęsis su dėstytoju, ypač ruošimosi dalyvauti tarptautiniuose konkursuose metu. Imtis tyrimo tokia tema paskatino darbas su R. Bekioniu, ruošiantis VI Tarptautiniam M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkursui 2011 metų rugsėjo mėnesį. Ši sukaupta patirtis padėjo aiškiau išvelgti būsimo tyrimo turinį ir formą, suformuluoti interviu klausimus.

Siekiant išsiaiškinti, atskleisti R. Bekionio pedagoginės veiklos sėkmės fenomeną, buvo atliktas empirinis tyrimas, kurio metu siekta išsiaiškinti specifinius R. Bekionio pedagoginės veiklos bruožus. Tam buvo pasirinkta apklausti buvusius R. Bekionio studentus ir patį dėstytoją. Tyrimui buvo pasirinktas apklausos metodas, pusiau struktūruotas interviu (Kardelis, 2002:196), tikintis, jog apklausos dalyviai prisimins daugiau vertingos informacijos, kuri neįtraukta į klausimus, tačiau galėtų būti naudinga ar atskleidžianti daugiau kūrybinės veiklos ypatumų. Tai pat tokį apklausos formos pasirinkimą lėmė tai, jog klausimai tarpusavyje yra labai susiję, kartais išplaukia vienas iš kito.

Taip pat šiuo tyrimu nebuvo siekiama ieškoti prieštaravimų ar neatitikimų tarp tyrimo dalyvių nuomonių ir patirčių. Priešingai, visų atsakymų tikslas – papildyti informaciją, taip sudarant kuo platesnę ir visapusiškesnę R. Bekionio pedagogikos paveikslą, iš kurio apibendrinus ir būtų galima išskirti pedagogikos bruožus.

Tyrimo laikas. Interviu su tyrimo dalyviais ir R. Bekioniu buvo atliktas 2012 metų balandžio – gegužės mėnesiais.

Tyrimo dalyvių imtis ir instrumentas. Tyrime buvo apklaustas pats R. Bekionis ir 7 jo buvę studentai. Stengtasi, jog būtų apklausti tie studentai, kurie ir tolesnį savo gyvenimą po studijų profesiskai susiejo su muzika. Vertės tyrimui suteikia ir tai, jog dauguma buvusių studentų mokėsi 1989 – 1999 metų laikotarpiu, kuomet Lietuvos muzikinė kultūra patyrė daug virsmų – buvo pereinama iš senosios sovietinės sistemos supratimo ir įpročių, atsiveriama Vakarų kultūroms.

Kadangi informacijos rinkimo sklandumui daug komplikacijų kėlė ir Tyrimo dalyvių užimtumas, ir geografinė situacija, buvo naudojami įvairūs būdai informacijai išgauti: interviu buvo įrašomas susitikus tiesiogiai su respondentu, bendraujama ir įrašinėjama naudojantis interneto ryšiu bei Skype programa, taip pat klausimai buvo pateikti raštu. Konfidencialumo pagrindais respondentų pavardžių nutarta neviešinti. Tyrimo dalyvių charakteristika pateikiama priede nr. 2.

Iš viso suformuoti 6 pagrindiniai klausimai, kurių dauguma buvo sudaryti iš kelių konkretesnių klausimų. Darbo autorių tenkino, kad iš klausimo sudėtinių dalių bus suformuotas vienas apibendrintas atsakymas.

Pirmuoju klausimu *Kiek metų mokėtės pas Robertą Bekionį?* norėta sužinoti apie patirtį, laiko kiekį įsisavint dėstytojo metodinius principus.

Kadangi R. Bekionis garsėjo kaip fenomenalus technologas fortepijono srityje, puikiai sprendžiantis iškilusias su techniniu išpildymu susijusias problemas, tai antrasis klausimas ir buvo skirtas apibūdinti ir sužinoti kuo daugiau reikšmingų detalių apie studentų techninį parengimą. Darbo autorius klausimą išskaidė į tokias dalis:

- *Kiek dėmesio buvo skiriama studento techniniam pasiruošimui?*
- *Kokie metodai buvo taikomi?*
- *Kiek dėmesio buvo skiriama laikysenai prie fortepijono?*
- *Kokius pastebėjote metodų ypatumus?*

Ne mažiau svarbus aspektas fortepijono mene – kūrybiškumas ir interpretacija. Kadangi R. Bekionis pasižymėjo kaip labai jautrus, savitas ir originalus interpretatorius, savo patirtį perduodavęs savo studentams, šis klausimas buvo suformuotas taip:

- *Kiek Robertas Bekionis kūrinio ruošimo procese palikdavo vietos interpretacijos laisvei?*
- *Kaip skatindavo studento kūrybiškumą?*

Kaip anksčiau buvo galima įsitikinti nagrinėjant R. Bekionio koncertų recenzijas, viena iš stipriųjų pianisto pusių buvo repertuaro pasirinkimas ir strategija jį sudarant. Todėl norėta paklausti, kaip programos suformavimo klausimas buvo sprendžiamas su kiekvienu studentu:

- *Kaip Robertas Bekionis sudarydavo (parinkdavo) repertuarą studentui?*
- *Kokia kūryba vyraudavo?*
- *Kokie buvo mėgstamiausi / nemėgstamiausi autoriai? Kodėl?*

Didelę įtaką studento kūrybiškumui ir sėkmingumui turi pats darbo procesas. Ypatingai tai svarbu kalbant apie studento ir dėstytojo tarpusavio supratimą, kūrybišką ir darbingą atmosferą:

- *Kokią pamokos atmosferą Robertas Bekionis stengėsi sukurti?*

- *Kokią pamokos struktūrą stengėsi išlaikyti?*

Atskiras klausimas skirtas būtent dalyvavimui konkursuose, grojimui scenoje bei pasirengimo procesui. Atsižvelgiant į paties R. Bekionio solidžią patirtį dalyvaujant konkursuose, ypatingai skaitlingą ir įvairią koncertinę veiklą, taip pat jo studentų pasiekimus konkursuose bei aktyvų koncertinį gyvenimą, šiuo klausimu tikėtasi sužinoti daug svarbių dalykų:

- *Kaip vyko pasiruošimas konkursams?*
- *Ar tai skyrėsi nuo įprasto sceninio ruošimosi?*
- *Kokių patarimų Robertas Bekionis duodavo?*
- *Kokias priemones rekomenduodavo?*
- *Kiek dėmesio buvo kreipiama į artistiško vystymą?*

2.2. Interviu atsakymų analizė

1. Kiek metų mokėtės pas Robertą Bekionį?

Pirmajame interviu klausime respondentų buvo paprašyta nurodyti savo mokymosi pas RB trukmę. Matome, jog mokymosi trukmė yra skirtinga. Amplitudė – nuo vienerių iki septynerių metų. Tyrimo dalyvė nr. 1 mokėsi 5 metus, Tyrimo dalyvė nr. 2 – vienerius metus, Tyrimo dalyvis nr. 3 – 5 metus, Tyrimo dalyvė nr. 4 – 6 metus (nurodomas laikotarpis: 1990 – 1996 metai), Tyrimo dalyvis nr. 5 – 7 metus (6 metai stacionariai ir metai konsultacijų prieš stojant, taip pat nurodomas ir laikotarpis: 1993 – 1999 metai), Tyrimo dalyvė nr. 6 studijavo 6 metus (nurodomas ir jos amžius: nuo 16 iki 22 metų amžiaus) ir Tyrimo dalyvis nr. 7 – vienerius metus (nurodomas mokymasis magistrantūroje).

2. Kiek dėmesio buvo skiriama studento techniniam pasiruošimui? Kokie metodai buvo taikomi? Kiek dėmesio buvo skiriama laikysenai prie fortepijono? Kokius pastebėjote metodų ypatumus?

Paprašyta pakomentuoti R. Bekionio taikytus techninio pasiruošimo metodus, Tyrimo dalyvė nr. 1 prisimena, kad techniniam pasiruošimui buvo skiriamas didelis dėmesys, dirbama su problematiškomis kūrinų vietomis. Kalbant apie laikyseną, Tyrimo dalyvė nr. 1 taip pat pažymi, jog visada buvo ieškoma patogios rankų ir kūno padėties sėdint prie fortepijono.

Tyrimo dalyvės nr. 2 atsakymas nebuvo informatyvus, techninio darbo specifika ar laikysenos problemos niekaip nebuvo specialiau įvardintos. Iš darbo specifikos Tyrimo dalyvė nr. 2 paminėjo dėstytojo pasiūlymus dėl aplikatūros bei štrichų, artikuliacijos.

Tyrimo dalyvis nr. 3 pastebėjo techninio ruošimosi metodų įvairovę, kūrybiškumą ir

individualų pritaikymą, priklausomai nuo studento poreikių. Taip pat pamini, kad laikysenos klausimas buvo labai svarbus, tačiau nebuvo vieningos formulės – viskas priklausė nuo studento individualių duomenų: „Laikysena turėjo būti natūrali ir tuo pačiu metu tokia, kurios reikalavo pati muzika arba technika“ (priedas nr. 3: T3).

Būtent R. Bekionio studentų laikysenos individualumą, pritaikomų formulių įvairovę pagal situaciją akcentuoja ir Tyrimo dalyvė nr. 4. Pastaroji išryškina vieną iš pagrindinių R. Bekionio taikomų laikysenos principų ir pagalbinių priemonių – laikysena taip pat susijusi su gebėjimu grojant girdėti save iš šalies. Atsitraukimas nuo fortepijono padeda geriau įsivaizduoti garso sklidimą ir kiekį erdvėje. Tyrimo dalyvė nr. 4 tvirtina, kad bazinių techninių dalykų ar generalinių spragų po mokyklos, R. Bekioniui su juo dirbti ar taisyti nereikėjo. Bet buvusią studentę stebino techninių problemų sprendimo aiškumas, technologija: „Su Robertu Bekioniu aš pirmąkart supratau, ką reiškia eiti tiesiu keliu sprendžiant technines problemas, ką tiksliai reikia daryti, kad išeitų.“ (priedas nr. 3: T4) Lavintinos technikos buvo tobulinamos parenkant ir atitinkamą repertuarą. Studentė pamini, kad tobulinti techniką buvo galima įvairiais būdais – grojant gamas, ar sudėtingas vietas iš kūrinų, susikonstruojant pratimus: „Roberto Bekionio klasėje, nebuvo griežto principo – ar groti gamas, ar pasažus iš Listo, bet techninis pasiruošimas niekada nėjo atskirai nuo muzikos. Viskas priklausė nuo repertuaro pasirinkimo. Repertuaras dažnai priklausydavo nuo konkursų, pakeliui buvo sprendžiami techniniai sunkumai“ (ten pat). Tyrimo dalyvė nr. 4 taip pat aiškiai įvardino ir savo lūkesčius, besimokant pas R. Bekionį: „Vienas iš mano tikslų mokantis buvo praplėsti repertuarą, didinti ištvėrę – sugebėti aprėpti dideles programas, groti valandos trukmės programas, sugebėti išlaikyti koncentraciją, kad viskas būtų kuo labiau tobula, kuo mažiau nubyrėtų tiek technine, tiek menine prasme“ (ten pat).

Daug informacijos apie techninį pasiruošimą pateikė Tyrimo dalyvis nr. 5. Kaip ir Tyrimo dalyvei nr. 4, jam didelį įspūdį padarė R. Bekionio fortepijoninių technologijų išmanymas. Jo darbe buvęs studentas atrado analogijų su aktorinių Stanislavskio ir Čechovo mokyklų tarpusavio skirtumu: „Stanislavskio mokykla pasižymi tuo, kad kiekvienai detalei, uždaviniui aktorius vaidyboje spręsti, yra priėjimas iš paprastos, materialios, techninės pusės. Ir būtent, kas man padarė įspūdį pas Robertą Bekionį – jeigu yra dalykai, kurie tau neišeina arba pats supranti, kad juos atlieki ne iki galo gerai, staiga paaiškėja, kad visiems tokiems dalykams yra paprasti, aiškūs, logiški sprendimai, kuriuos galima elementariai padaryti: pagal rankos poziciją, pagal pirštuotės pakeitimą ir paties Roberto Bekionio pademonstravimą“ (priedas nr. 3: T5). Tyrimo dalyvis nr. 5 taip pat akcentuoja, kad R. Bekionis pats buvo labai geroje pianistinėje formoje, daug koncertuodavo, todėl tobulai iliustruodavo kūrinų detales, atkarpas. Kaip sėkmingo ir rezultatyvaus darbo vienas iš

svarbių elementų paminėtas ir reguliarus darbas – specialybės paskaitos vykdavo du kartus per savaitę. Tyrimo dalyvis nr. 5 pažymėjo, kad R. Bekionis puikiai sprendė studentų mokykloje įgytas technines ir laikysenos problemas. Pats prisipažįsta turėjęs problemų su laikysena – įveržtą nugarą. Buvo atliktas ilgas ir sunkus darbas taisant šias spragas. Todėl studentas puikiai atsimenta paties RB vaizdžius palyginimus ir apibūdinimus: „Jis pats alkūnės, peties įsiveržimą vadindavo santechniniu mazgu, kuris, kad pro jį eitų vanduo, energija, turi būti laisvas. Labai vaizdus energijos ir muzikinės minties ėjimas nuo smegenų į piršto galą per laisvą, nesuveržtą ranką. <...> Visa tai turi būti laisva, tuomet yra lengvas, vaikus informacijos tekėjimas į pirštą, kuris paklusniai vykdo tą smegenų užmanymą.“ (ten pat) Taip pat Tyrimo dalyvis nr. 5 prisimena ir pagrindinį R. Bekionio sėdėsenos taisyklę – atsistoti nuo kėdės nekeičiant kojų pozicijos. Kalbant apie kūno judėjimą prie instrumento užsifiksavo kitas vaizdus palyginimas – skėtis apverstas smaigaliu žemyn, kuris, judinamas už rankenos juda į visas puses, o smaigalys, šiuo atveju žemas svorio centras, lieka vietoje. Taip pat buvo svarbus tvarkymasis su stresu ir nuo jo atsirandančia fizine įtampa. Vienas iš Roberto Bekionio patarimų – stengtis koncentruoti įtampą į kokią nors mažiausiai grojimui reikalingą kūno dalį ar organą, pavyzdžiui geriau į kojas, o ne į nugarą. Tyrimo dalyvis nr. 5 taip pat paminėjo, kad R. Bekionis labai daug technologinių žinių ir gudrybių parsivežė iš studijų Maskvos konservatorijoje. Jos ypač gelbėdavo grojant F. Liszto kūrinis. Vienas iš pagrindinių principų - neįsiverti dogmatiškai į tekste siūlomą faktūros išdėstymą tarp rankų, o ieškoti patogesnių, gudresnių variantų, kad ranka padėtų rankai. Apie šias technologijas Tyrimo dalyvis nr. 5 prisimena vieną kuriozišką atvejį: „Atsimenu, kai Rudolfas Budginas grojo Mefisto valsą - taip sukeitė ką kuri ranka turi groti, taip „supatogino“ visus šuolius, kad vienų meistriškumo kursų metu, Rudolfui pagrojus kažkokiam profesoriui, šis po pamokos visai bandė išgauti ir prašė parodyt, kas ir kaip yra padaryta!“ (ten pat). Studento teigimu, R. Bekionis remdavosi pasauliniais fortepijono meno meistrais: dirbant F. Chopino kūrybą – I. Paderewskiu, F. Lisztą – nepamainomu V. Horowitzo pavyzdžiu. Taip pat savo muzikavimu ir geru tonu dėstytoją žavėjo Arthuras Rubinšteinas.

Tyrimo dalyvė nr. 6 taip pat labai išsamiai apibūdino techninio darbo ir laikysenos principus R. Bekionio metodikoje. Ji pabrėžė, kad techninis pasiruošimas arba problemų sprendimas niekada nebuvo savitiksliis – viskas buvo surištas su muzikiniu turiniu. Techninių užduočių sprendimui daug laiko buvo skiriama kūrinio mokymosi pradžioje. Pirmos pamokos metu kūrinys buvo išanalizuojamas, aptariamoms muzikinėms idėjom ir potencialioms techninėms problemoms: „Daugumos techninių – t.y. tinkamo garso išgavimo, rankų laisvumo, kokybiško natų atlikimo bei smulkios ir stambios technikos – užduočių sprendimui daug laiko buvo skiriama kiekvieno kūrinio mokymosi pradžioje“ (priedas nr. 3: T6). Kaip ir Tyrimo dalyvis nr. 5, vienu iš stipriausių R. Bekionio dėstymo

metodikos ypatumų įvardino kryptingumą ir aiškumą, gebėjimą aiškiai suformuluoti uždavinius studentui: „Išėjusi po tokios pirmos pamokos dažnai susidarydavau labai aiškų planą, kokias užduotis man reikės išpręsti per artimiausias keleta savaitių ar mėnesių – priklausomai nuo kūrinio apimties. Visose kitose pamokose R. Bekionis stumtelėdavo teisinga linkme, bet pirmos pamokos idėjos buvo tik stiprinamos ir papildomos, retai keisdavosi iš pagrindų. Vyravo aiškumas. Manau, kad tai yra viena iš stipriausių R. Bekionio dėstyto metodikos ypatumų.“ (ten pat) Aptariant laikysenos ypatumus, Tyrimo dalyvė nr. 6 pabrėžė sėdėsenos įvairovę, priklausomai nuo atliekamų techninių ir muzikinių užmanymų. Kaip ir Tyrimo dalyvė nr. 4, atsakovė paminėjo garso klausymosi iš šalies ir sėdėsenos sąsają. Tyrimo dalyvė nr. 6 apibūdino ir paties R. Bekionio sėdėseną, kurią kopijuodavo ir jo studentai: laisva nugara, šiek tiek suapvalinta pečių linija – galimybė lengviau perduoti svorį iš nugaros į klaviatūrą. Studentė pripažįsta, kad šitokia sėdėseną pačiam fiziologiškai ilgainiui sukelia nuovargį žemutinei nugaros daliai, reikia ieškoti būdų pailsinti nugarą.

Tyrimo dalyvis nr. 7 paminėjo, kad su juo buvo daugiau dirbama interpretacijos klausimais, tad nieko konkrečiau apie techninį pasiruošimą papasakoti negalėjo.

Pats R. Bekionis teigia, kad techninis pasiruošimas niekada nebuvo savitiksliis: „Techninis pasiruošimas visada buvo kaip tarnas įgyvendinant meninius uždavinius“ (priedas nr. 3: R. Bekionis). Dėstytojas pabrėžė pasiruošimo pamokai – apšilimo reikšmę. Tam buvo skiriama apie 10 minučių, paliekant studentą tai daryti savarankiškai arba dalyvaujant dėstytojui – priklausomai nuo studento sugebėjimų: „Dauguma iš mano geresnių studentų elementarių techninių įgūdžių nestokojo“ (ten pat). Apšilimui buvo grojamos gamos (kartais įdomesniais pirštuotės sprendimais, pavyzdžiui, visi penki pirštais iš eilės: 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5 ir t.t.), arpedžio, taip pat Hanono pratimai – jų grojimas visose tonacijose. R. Bekionis taip pat skyrė didelį dėmesį studentų laikysenai ir jos tobulinimui. Pasak jo, nuo laikysenos priklausė laisvė prie instrumento ir prisitaikymas prie jo. Nuo laikysenos priklauso ir garso kultūra. Viena dažniausiai minimų R. Bekionio frazių – „laisvė ir alsavimas“. Dėstytojas per savo praktiką pastebėjo ir atkreipė dėmesį vieną esminį laikysenos trūkumą, kurį turi stojantieji po mokyklų į akademiją – sėdėjimas per arti fortepijono. Taip pat nustatė to priežastį: sėdėseną prie pianino skiriasi nuo sėdėsenos prie rojalio. Tai ir formuoja ne itin gerą laikyseną, per didelį pritraukimą prie instrumento. Tai savo ruožtu formuoja ir forsuoją garsą („hard touch“), kurio reiktų stengtis vengti. Pagrindinė R. Bekionio taisyklė formuojant laikyseną - šiek tiek atsitraukti ir aprėpti visą klaviatūrą, kad grojant kraštutiniuose registruose nereikėtų drastiškai permetinėti viso kūno svorio. Kalbant apie virtuozinių kūrinių ruošimą, R. Bekionis kaip ir Tyrimo dalyvis nr. 5 paminėjęs faktūros paskirstymą tarp rankų esant galimybei. Tai buvo plačiai naudojama ruošiant F. Liszto kūrinius. Prie techninių triukų taip pat paminima jo itin

propaguojama protingos („sophisticated“) pedalizacijos reikšmė (įvairūs paspaudimo ir atleidimo lygiai), ypač naudota F. Chopino etiuduose, prisidėdavusi prie dinamikos plano. Esmė - atlikimo rezultatas, patogumo ieškojimas: „Iš mano pusės viska buvo leistina, tik kad liktų tekstas, aišku. O klausimas, kuria ranka ką groji, neturi turėti jokios reikšmės“ (ten pat).

Trumpai apibendrinant atsakymus, galima išskirti keletą technologinio darbo bruožų. Buvusių mokinių nuomone, sprendžiant technologinius kliuvinius, R. Bekionio darbo stilius ir metodai pasižymėjo aiškumu. Dėstytojas daug dėmesio skirdavo studentų laikysenos prie fortepijono tobulinimui ir kūno atpalaidavimui grojant. Daugelis technologinių aspektų buvo siejami su meniniais ir garsiniais uždaviniais: technikos lavinimas – ne atskiras dalykas, o tik priemonė spręsti meninius uždavinius. Laikysena ir sėdėjimo pozicija prie fortepijono buvo susieta su savės girdėjimu iš šalies. Taip pat akcentuojamas greitas mokymasis mintinai. Tai padėdavo įsisavinti daugiau repertuaro, kurio mokymosi procesas pagreitėdavo ir pats išmokimas tapdavo stabilesniu.

3. Kiek Robertas Bekionis kūrinio ruošimo procese palikdavo vietos interpretacijos laisvei? Kaip skatindavo studento kūrybiškumą?

Kalbant apie interpretacijos laisvę ir savarankiškumo kiekį interpretuojant Tyrimo dalyvė nr. 1 tai apibūdino kaip leidimą laisvai reikštis, subtiliai kontroliuojant ar koreguojant tokio darbo eigą: „Dėst. R. Bekionis ruošdamas kūrinį visuomet leisdavo studentui savaip interpretuoti, laisvai perskaityti tekstą, bet tuo pačiu, lyg nematoma ranka, vedavo į pageidautiną kūrinio interpretaciją“ (priedas nr. 3: T1).

Tyrimo dalyvė nr. 2 prisimena, kad R. Bekionis pasiūlydavo interpretacinių variantų, pats iliustruodamas kūrinius ar jų epizodus. Bet tuo pačiu ir buvo galima siūlyti ir savo variantų, kurie buvo priimi ir į juos atsižvelgiama: „Bet tuo pačiu aš visiškai nejutau kategoriško spaudimo dėl interpretacijos. Kažkodėl jaučiausi laisva“ (priedas nr. 3: T2).

Tyrimo dalyvis nr. 3 teigia, jog vyravo kūrybinės studentų laisvė, su sąlyga, kad jų siūlomas meninis planas bus įtikinamas ir argumentuotas. Jeigu šios sąlygos nebūdavo išpildomos, pasiūlymus teikdavo dėstytojas, kiekvienam pagal asmenines galimybes.

Tyrimo dalyvė nr. 4 išskiria R. Bekionį iš kitų tuo metu Lietuvos konservatorijoje (dabar LMTA) dirbusių dėstytojų, lygindama tam tikrus darbo bruožus. Kai kurių dėstytojų darbo metodikoje pasitaikydavo diktato požymių. R. Bekionis šito principo vengdavo. Tyrimo dalyvė nr. 4 akcentavo, kad būtent dėstytojo metodikoje į pirmą planą buvo keliami meniniai uždaviniai ir jų įgyvendinimas, pakeliui sprendžiant iškilusius techninius sunkumus. Tuo tarpu, kai kurie dėstytojai tiesiog per ilgai dirbdavo su techninėmis smulkmenomis, pamiršdami pagrindinį uždavinį - galutinį

meninį rezultatą. Pasak studentės, smulkmeniškumas kartais yra stabdis. Tyrimo dalyvė nr. 4 daug konkrečiau apibrėžia studento interpretacinę laisvę arba jos kiekį, individualumą. Studentė tvirtina, kad R. Bekioniui svarbiausia buvo kūrinio formos supratimas. Dėstytojas prisimenamas kaip puikus formos sustatymo meistras. Tuomet, kai forma aiški ir žinomi atraminiai kūrinio formos taškai, pasak Tyrimo dalyvės nr. 4, tuose rėmuose buvo skatinama studento muzikinio suvokimo individualybė: „Buvo labai svarbu, kaip tu konstruoji kūrinį, kaip suvoki vedimą, kokia logika. Kai yra aiški forma, galima ir laisvė“ (priedas nr. 3: T4).

Tyrimo dalyvis nr. 5 teigia turėjęs mažai muzikinio suvokimo problemų ir daugiau detalizuoja darbą prie meninių dalykų. Pažymima, kad R. Bekionis yra puikus F. Chopino kūrybos žinovas ir puikus jos atlikėjas. Daug dėmesio buvo skiriama fortepijoninės faktūros daugiaplaniškumo vystymui, konkrečiai paaiškinant, kokiais metodais siekti rezultato, ko šis studentas pasigesdavo ankstesnių savo mokytojų metodikose. Teigiama, kad per F. Chopino kūrybos pavyzdžius buvo padarytas didelis darbas formuojant teisingą meninį skonį ir vėliau buvo pasiektas savarankiškumas bei teisingas pajautimas: „Galų gale tai perėjo į labai aiškius pojūčius grojant“ (priedas nr. 3: T5).

Tyrimo dalyvė nr. 6 konkretizavo R. Bekionio išsakytas sąlygas, kurias išpildžius galima siekti laisvės interpretuojant. Tai - įsiskaitymas į kūrinio tekstą. O išmokti teisingai skaityti tekste esančius prasminius ženklus, reikalingas nuodugnus gilinimasis į epochą, stilių, kompozitorių. Tik atlikus šį darbą galima pasiekti interpretacijos laisvę. Atlikėjiškas savanaudiškumas taip pat buvo vengtinas reiškinys: „Interpretacijos laisvė ateina vėliau, su tam tikra branda. Tai visuomet buvo pabrėžiama R. Bekionio. Interpretacija, kuri paneigia kompozitoriaus norus vien tik tam, kad patenkintų atlikėjo asmenini suvokimą (arba parodo jo nemokšišumą), nebuvo skatinama“ (priedas nr. 3: T6). Pasak Tyrimo dalyvės nr. 6, visada buvo siekiama pusiausvyros tarp atlikėjo natūralaus stiliaus ir kompozitoriaus užmanymo. Todėl studentė pastebėjo nemenkus skirtumus tarp R. Bekionio klasės studentų grojant tuos pačius kūrinius. Tai buvo skatintinas dalykas. Taip pat buvo pastebėtas esminis dėstytojo išskirtinumas dirbant melodines linijas, frazuotę bei jo patirties vokalo srityje persidavimas fortepijono sričiai: „R. Bekionio patirtis vokaliniam repertuare atsispindėjo jo frazavimo dėstyje. Kantilenos ir frazės logika užėmė didelę dalį pamokų laiko“ (ten pat). Pastebimas dar vienas svarbus metodikos bruožas, lavinantis interpretacijos supratimą – lavinimas repertuaro, kuris studento natūrai yra mažiau suprantamas ar ne itin mėgstamas: „Net ir kūriniuose, kurie man nepatiko, buvau priversta ieškoti raktų į to kūrinio idėjas. Tokiu būdu sužinojau daugiau apie interpretaciją ir apie muziką, nei grodama man naturaliai tinkančius ir patinkančius kūrinius“ (ten pat).

Tyrimo dalyvis nr. 7 į klausimą atsakė lakoniškai, pažymėdamas, jog interpretacijos laisvė

turėjo būti pagrįsta. Taip pat pažymėta, kad darbo procesas visada būdavo kūrybiškas.

Pats R. Bekionis mano, kad interpretacijos laisvė egzistuoja jau savaime, todėl, kad atlikėjas yra studentas, o ne pats dėstytojas. Pasak paties dėstytojo, jis vengdavo iliustruoti visą kūrinį studentui. Jo manymu, geras viso kūrinio iliustravimas - atlikimas gali padaryti daugiau žalos – studentas gali pradėti nepasitikėti savo jėgomis, pulti į neviltį, dėl nepavykstančių įgyvendinti sumanymų. Principas – išklausti studento atliekamą versiją iki galo ir tada aptarti detales, atskiras vietas. Panašiai kaip ir Tyrimo dalyvė nr. 4 įvardino, vienas pagrindinių principų - aprėpti visą kūrinį, matyti visumą, nesmulkinti į detales. Pats R. Bekionis interpretacijos laisvę apibūdina taip: „Maksimaliai atskleistas autoriaus tekstas per emocijas, fizinį ir dvasinį studento stovį“ (ten pat). Interpretacijos laisvė priklausydavo nuo studento kūrybiškumo. Jeigu jo trūkdavo, R. Bekionis pasiūlydavo keletą interpretacijos variantų.

Apibendrinant, galima teigti, jog R. Bekionio darbo principai interpretacijos klausimu niekada nebuvo diktatoriški, dėstytojas mokėjo išklausti studento nuomonę. Tačiau, jam buvo svarbu, kad studentas logiškai suvoktų kūrinį, kad jo interpretacija būtų įtikinama. Vienas svarbiausių momentų – teisingas kūrinio teksto perskaitymas. R. Bekionio studentai pasižymėjo įdomių interpretacijų kūrimu ir, kaip pastebi tyrimo dalyviai, vienas į kitą nepanašiu grojimo stiliumi.

4. Kaip Robertas Bekionis sudarydavo (parinkdavo) repertuarą studentui? Kokia kūryba vyraudavo? Kokie buvo mėgstamiausi / nemėgstamiausi autoriai? Kodėl?

Pasak Tyrimo dalyvės nr. 1, repertuaras studentui buvo parenkamas pagal jo galimybes, kad studentas jaustųsi užtikrintas. Taip pat prisimena, jog daugiausiai vyraudavo kompozitorių romantikų kūriniai.

Tyrimo dalyvė nr. 2 atveju, repertuaras nebuvo renkamas - dirbama su jau turimu. Buvo daugiau konsultuojamasi. Apklaustoji taip pat pastebėjo, kad R. Bekioniui „subtiliai natūrai labai artimas romantizmas, ir ypač artimas F.Chopin'as“ (priedas nr. 3: T2).

Tyrimo dalyvis nr. 3 pastebi, jog parenkant repertuarą R. Bekionis atsižvelgdavo į studento asmenybės bruožus: „Mėgiamiausia buvo tai, kas nevaržydavo studento asmenybės“ (priedas nr. 3: T3). Kaip ir Tyrimo dalyvė nr. 1, studentas pamini, kad R. Bekioniui labiausiai artima buvo romantinė muzika. Paminimi keli kompozitoriai: F. Lisztas, F. Chopinas, F. Schubertas, A. Skriabinas.

Tyrimo dalyvė nr. 4 kaip ir ankstesni apklausiamieji, taip pat nurodė romantizmo laikų muziką kaip mėgstamiausią R. Bekionio laikotarpį: „Vyko visų epochų apžvalga, bet pagrinde vyravo tas „aukso amžius“: Listas, Chopin, Brahms. Kitaip tariant, ir menas, ir sportas“ (priedas nr. 3: T4). Kaip svarbus repertuaras paminėti Vienos klasikų - Haydno, Mozarto, Beethoveno sonatos.

Jas grojant buvo stengiamasi muzikuoti kuo natūraliau, nesivaikant muziejiško autentiškumo: „Su Haidno ir Mocarto sonatomis Bekionis mane atpalaidavo - laisvas frazavimas, prašydavo negroti „kaip peruką užsidėjus ir su trumpom kelnaitėm“ (ten pat). Kai kurių kompozitorių, pavyzdžiui J. S. Bacho, kūrybos grojimas buvo susijęs su konkursų programų reikalavimais. Bet buvo stengiamasi apžvelgti visas epochas.

Tyrimo dalyvis nr. 5 studijų pas R. Bekionį metu grojo daug F. Liszto kūrybos. Taip pat prisimenamos dvi programos sudarymo kryptys bei koncertinio gyvenimo ir koncertinės formos palaikymo principas: iš gabių buvo reikalaujama per metus surengti bent vieną rečitalį ir sudalyvauti bent viename konkurse, o silpnesniems programa buvo renkama pagal akademinius reikalavimus, tačiau parenkama ir suderinama ir paruošiama nepriekaištingai. Čia Tyrimo dalyvis nr. 5 pamini ir dėstytojo labai platų repertuaro žinojimą: „Roberto Bekionio repertuaro žinojimas yra fenomenalus“ (priedas nr. 3: T5).

Tyrimo dalyvė nr. 6 studijų pas R. Bekionį metu dalyvavo daugelyje konkursų, tad programos buvo parenkamos pagal konkursų reikalavimus. Kaip teigia studentė, tai lėmė įvairiapusiško repertuaro grojimą. Tyrimo dalyvė nr. 6 taip pat pamini dėstytojo mėgstamiausią - romantizmo epochos muziką, tačiau pabrėžia, kad ir kitų epochų ir stilių muzika buvo dėstoma aukščiausiu lygiu. Tyrimo dalyvė nr. 6 nepastebėjo, kad R. Bekioniui nepatiktų vieno ar kito kompozitoriaus kūryba: „Budavo aptarinėjamos kūrinių stiprios ir silpnos pusės, bet tai visada būdavo interpretacijos kontekste. Kažką interpretuoti lengviau, kažką sunkiau...“ (priedas nr. 3: T6).

Tyrimo dalyvis nr. 7 teigia, kad mokantis pas R. Bekionį repertuaras nebuvo parenkamas, motyvuodamas trumpu mokymosi laikotarpiu.

Pasak R. Bekionio, pirmiausiai jis siekdavo išsiaiškinti, kokį repertuarą studentas jau buvo grojęs prieš tai, kokie vyravo stiliai, autoriai, kūriniai. Remdamasis savo patirtimi, dėstytojas apibendrina, kad dažniausiai tas repertuaras stokodavo didesnės apimties kūrinių: „Tokie kūriniai kaip Chopino baladės ar vėlyvesnės Beethoveno sonatos pasitaikydavo retai. <...> nekalbant apie Brahmsio kūrybą - jeigu pasitakydavo rapsodija, tai geriausiu atveju.“ (priedas nr. 3: R. Bekionis) Pastebėta, kad su F. Liszto muzika mokyklose buvo susipažįstama labai paviršutiniškai, tik kai kurių etiudų ir, geriausiu atveju, rapsodijų pagalba, neatskleidžiant kompozitoriaus tikrojo veido. Taip pat buvo pasigendama impresionistų – C. Debussy, M. Ravelio kūrybos. Apskritai, R. Bekionis pastebėjo menką pasiruošimą F. Chopino muzikai. Taigi, vienas iš pirmųjų uždavinių, pasak jo, užpildyti repertuaro spragas, norint praplėsti studento meninį suvokimą. Renkant repertuarą dėstytojas visada tardavosi su studentu, išsiaiškino ir atsižvelgdavo į pageidavimus, žinoma, atsižvelgiant ir į studento technines galimybes. Vienas iš principų - studento repertuarui parinkti

vieną kūrinį šiek tiek virš turimų galimybių ribos. Jo manymu, tai dar labiau skatindavo tobulėti. Be to, R. Bekionis šiek tiek sukritikavo patį terminą „techninis“, kuris, jo manymu, turėtų būti pakeistas į „technologinis“. Dažnai repertuare pasitaikydavo ir kūrinių, kurie neįeidavo į akademinės programos reikalavimus, todėl, pasak dėstytojo, dažnai jo studentų egzaminai vykdavo rečitalio forma. Tai duodavo galimybę labiau atsiskleisti studentui. Apskritai, dėstytojas skatindavo kaip įmanoma labiau plėsti repertuarą, neprisiršti prie akademinų reikalavimų. Tarp geriausių studentų vyravo sudėtingiausias fortepijoninis repertuaras: sudėtingiausi F. Liszto ir F. Chopino kūriniai, J. Brahms'o opusai, F. Schuberto kūriniai, L. van Beethoveno vėlyvosios sonatos, daug S. Prokofjevo, S. Rachmaninovo kūrybos, impresionistų - C. Debussy, M. Ravelio kūriniai, daug koncertų su orkestrais. Taip pat R. Bekionis pamini, kad kartais repertuarą diktudavo ir konkursų programos reikalavimai. Repertuaras prasiplėsdavo šiuolaikiniais, visai naujais, specialiai konkursui sukurtais kūriniais.

Įsiskaičius į atsakymus galima teigti, jog R. Bekioniui artimiausia buvo romantizmo epochos muzika fortepijonui. Tačiau student repertuaras buvo sudaromas įvairiapusiškam tobulėjimui. Vyravo patys reikšmingiausi fortepijoniniai opusai. Studentus buvo stengiamasi iš esmės supažindinti su įvairių kompozitorių kūryba.

5. Kokią pamokos atmosferą Robertas Bekionis stengėsi sukurti? Kokią pamokos struktūrą stengėsi išlaikyti?

Tyrimo dalyvė nr. 1 prisimena R. Bekionio pamokose vyraujančią itin kūrybišką atmosferą. Įsiminė detalus darbas, iliustravimas fortepijonu: „Dėstytojas kiekvieną detalę išaiškino itin įtaigiai, artistišškai perteikdamas savo mintį, pailiustruodamas kiekvieną frazę prie fortepijono“ (priedas nr. 3: T1). Tyrimo dalyvė nr. 1 nepastebėjo, kad pamoka būtų visa laiką vienodos struktūros.

Tyrimo dalyvė nr. 2 paminėjo R. Bekionio savybes, kurios išryškėdavo pamokoje: gyvumas, betarpiškumas, spontaniškumas. Studentė taip pat neįžvelgia pamokos specialaus struktūrizavimo: „Manau, kad jis tikrai neplanuodavo pamokos kaip paskaitos“ (priedas nr. 3: T2). Tyrimo dalyvė nr. 2 prisimena, kad kartais pastabas lydėdavo taiklus humoras ar net anekdotai.

Tyrimo dalyvis nr. 3 taip pat nemano, kad R. Bekionis specialiai laikytųsi kokios nors pamokos struktūros. Prisimenama, kad darbas pamokose vyko intensyviai, pakylėdavo, įkvėpdavo.

Tyrimo dalyvė nr. 4 pažymi, kad R. Bekionio klasėje bendravimas buvo kolegiškas, vyravo tarpusavio pagarba, atsižvelgimas į kitokią nuomonę: „Bendravimas buvo kolegiškas, nebuvo hierarchijos „dėstytojas – studentas““ (priedas nr. 3: T4). Studentė teigia, kad pamokos planą padiktudavo konkreti pasiruošimo scenai situacija. Tyrimo dalyvė nr. 4 teigia, kad R. Bekionis

studentams, ką tik pradėjusiems mokytis, padėdavo susivokti, koku greičiu viskas vyksta realiame muzikiniame pasaulyje: „Atsimenu, kai tik įstojau į pirmą kursą, vienas pirmųjų kūrinių, kurį turėjau mokytis Debiusi „Estampai“. Dėstytojas pasakė, kad už dviejų savaitių yra koncertas, kuriame teks juos pagroti... Tai buvo išėjimas iš mokyklinių šiltnamio sąlygų - dėstytojas parodė, kokiais tempais viskas vysta realiame gyvenime“ (ten pat). Tokiu būdu studentai išmokdavo pagrindinių muzikinės rinkos dalyvių savybių: savikontrolės, disciplinotumo ir laiko planavimo. Paminima ir viena iš pagrindinių sąlygų siekiant operatyvumo - kuo greitesnis kūrinių mokymasis mintinai.

Reikalavimą kuo greičiau mokintis muzikinius tekstus mintinai akcentuoja ir Tyrimo dalyvis nr. 5. Ši taisyklė aptarta plačiau. Mokinimasis mintinai buvo traktuojamas kaip atsikiras darbas su konkrečiu tikslu. Pradiniame kūrinio rengimo etape mokėjimas mintinai buvo prioritetas: „Geriau greičiau mintinai, kad ir lėtesniam tempe, kad ir sustojant. <...> Kad ir po mažesnes atkarpas, nešti į pamoką dalimis“ (priedas nr. 3: T5). Tyrimo dalyvis nr. 5 teigia, esą toks mokymasis aktyvina smegenų darbą ir keičia patį mokymosi principą (darbo autoriaus įžvelgia, F. Liszto psichotechninių metodų tąsą): „Toks mokymasis pradeda kitaip veikti smegenis, mokomasi pagal rankos poziciją, segmentus, motyvus, sekas, pasąžus, jų dalis“ (ten pat). Atskiras mokymasis mintinai ypač buvo taikomas sudėtingiems šiuolaikiniams kūriniams. Beto, Tyrimo dalyvio nr. 5 manymu, R. Bekionis, turėdamas milžinišką koncertinę praktiką, puikiai žinojo, kad toks darbo principas įgalindavo studentą paruošti daugiau programos. Taip pat studentas labai detalai apibūdino dėstytojo pamokos struktūrą: „Pamokos struktūra elementari. Studentas atneša kūrinį, jis yra pragrojamas, ramiai išklausoma, po to yra dirba dalimis, analizuojamos vietos, detalės, smulkmenos, motyvai. Be abejo, darbas vykdavo dviem rojaliais, vienu grodavo studentas, kitu - dėstytojas. Galutiniame kūrinio ruošimo etape, kai didelė dalis darbo padaryta, dėstytojas sėdėdavo prie stalo ir po kūrinio atlikimo likdavo prie stalo, buvo diskutuojama ir analizuojama žodžiais.“ (ten pat). Vistik Tyrimo dalyvis nr. 5 prisimena, kad didžiausia dalis darbo vykdavo dviem fortepijonais. Kitas svarbus dalykas, kurį mini studentas – R. Bekionio pamokos atvirumas – dėstytojas pageidaudavo, esant galimybei stebėti darbą su kitais klasės studentais. Tai buvo puiki mokomoji medžiaga, o pamokos tapdavo dar aktyvesnės: „Tai jį dar labiau inspiruodavo darbui, buvo labai pamaitinamas jo ekstravertiškumas, papildomos akys ir ausys užkurdavo dar aktyvesniam kūrybiniam darbui“ (ten pat).

Panašiai pamokos struktūrą apibūdina ir Tyrimo dalyvė nr. 6: kūrinys išklausomas, o tada grojamas vėl, su dėstytojo komentarais (prie antro fortepijono), sustojant ir aptariant techninius ir meninius kliuvinius, užduotis. Taip pat buvo aptariamas sekančios pamokos planas. Tyrimo dalyvė nr. 6 santykius su dėstytoju apibūdina kaip kolegiškus, draugiškus, atmosfera buvo linksma, bet darbinga.

Tyrimo dalyvis nr. 7 taip pat prisiminė, jog pamokos atmosfera buvo kūrybinga.

Pats R. Bekionis prisimena siekęs kurti draugišką, kurybišką atmosferą: „Bendras siekis gauti maksimalų rezultatą“ (priedas nr. 3: R. Bekionis). Mėgdavo daryti klasės koncertus - pagrojimimus vieni kitiems su bendra diskusija. Kad kūrybinė atmosfera persikeltų į sceną, buvo organizuojami egzaminai rečitalio forma, koncertai. Taip R. Bekionis mėgo pagal galimybę kuo daugiau su studentais dirbti salėje – artimesnėje koncertui erdvėje, aplinkoje. Vienas iš akcentuojamų privalumų - išmokimas girdėti save iš šalies (kaip minėjo Tyrimo dalyviai nr. 4, nr. 5 ir nr. 6). Dėstytojas teigia, jog savęs negirdėjimas didelės erdvės kontekste skatina skubėjimą. To būtų išvengiama stengintis išgirsti garso skilidimo greitį ir jo grįžimą po atsimušimo į galinę salės sieną. Taip pat, vienas mėgstamų efektyvaus darbo būdų dirbti - įrašyti koncertą ar pamoką, įrašą duoti analizuoti studentui. Tai irgi buvo savęs girdėjimo iš šalies vystymo dalis.

Apibendrinant tai, kas buvo pasakyta, galime įvardinti kolegišką R. Bekionio bendravimą su studentais. Taip pat dėstytojas mėgdavo daryti atviro tipo pamokas – tai tapdavo mokomąja medžiaga kitiems studentams. Buvo išryškinti tipiniai R. Bekionio pamokos struktūros elementai.

6. Kaip vyko pasiruošimas konkursams? Ar tai skyrėsi nuo įprasto sceninio ruošimosi? Kokių patarimų Robertas Bekionis duodavo? Kokias priemones rekomenduodavo? Kiek dėmesio buvo kreipiama į artistiško vystymą?

Apklausiamųjų patirtis dalyvavimo konkursuose patirtis skirtinga - apie tai nieko neatsakė Tyrimo dalyviai nr. 1, nr. 2 ir nr. 7.

Tyrimo dalyvis nr. 3 paminėjo intensyvų darbą ruošiantis konkursams ir pasirodymams bei didelį kiekį repeticijų bei koncertų įvairioms publikoms.

Tyrimo dalyvė nr. 4 turėjo didelę patirtį dalyvaujant konkursuose studijų pas R. Bekionį metu. Studentė pasiruošimo procese atrado analogijų su sportininkų ruošimusi: „Ruošimasis konkursas tarsi Olimpinėms žaidynėms, panašu į sportininkų pasiruošimą: kaip išsidėlioti jėgas, išlaikyti koncentraciją“ (priedas nr. 3: T4). Taip pat Tyrimo dalyvė nr. 4 apibūdino skirtumą tarp koncerto ir konkurso - pats grojimas turi išlikti toks, kaip įprasta. Tačiau yra pageidautina perfekcija visuose parametruose - juk grojimas yra vertinamas. Pasak studentės, R. Bekionis kaip esminį dalyką minėjo gebėjimą greitai keisti nuotaikas, priklausomai nuo konkursinio repertuaro. Prisimenama, kad viena pagrindinių ruošos konkursams dalių - kuo daugiau programą groti scenoje. Kaip specifinį ir vieną sudėtingiausių uždavinių apskritai grojant, Tyrimo dalyvė nr. 4 įvardina gebėjimą būti susikoncentravus, bet kartu ir atsipalaidavus. Studentė taip pat akcentavo, kad įgyta patirtis konkursuose, kuriuose dalyvauta studijų pas R. Bekionį metu, padėjo vėlesniame etape, ruošiantis konkursams savarankiškai.

Kaip vieną pagrindinių ruošos konkursui elementų Tyrimo dalyvis nr. 5 taip pat įvardino didelį koncertų kiekį prieš dalyvaujant. Studentas atskleidė konkursinės programos sudarymo principą – dėstytojas kruopščiai parinkdavo kūrinius ir pagal studento galimybes, charakterį. Po truputį buvo sudaromas konkursinės programos paketas, kuri studijų eigoje buvo papildomas naujais kūrinių, įvertinus jų tinkamumą. O visa programa arba jos dalys būdavo periodiškai kartojama, palaikoma kūrinių koncertinė forma.

Tyrimo dalyvė nr. 6 atskleidė ir konkursinės programos darbo specifiką pamokoje - dažnai darbas buvo skirstomas konkurso turais. Viena pamoka - vienas turas, kita - kitas. Studentė prisimena dėstytoją akcentavus ne tik techninę formą, bet ir sceninę - koncertinę formą. Tyrimo dalyvė nr. 6 teigia, kad iš R. Bekionio išmoko svarbių darbo organizavimo bei savikontrolės principų, kuriuos naudoja ir šiandien: „Kartais jis specialiai mane užrašydavo į kokius nors smulkius koncertus nors kūriniai būdavo ne visai išmukti – tokiu būdu sukurdamas stresinę situaciją. Dažnai tai priversdavo efektyviau, greičiau mokytis tekstus, susikaupti nepalankioje situacijoje ir nepasiduoti stresui. Tos pamokos labai pravertė mano velesnėje koncertinėje veikloje, jeigu sąlygos pasiruošimui buvo ne idealios“ (priedas nr. 3: T6).

R. Bekionis teigia skatinęs savo studentus dalyvauti konkursuose taip pat ir meistriškumo pamokose Lietuvoje ir užsienyje, kad pajustų savo konkurentabilumą. Pasiruošimas konkursui, pasak dėstytojo, gal ir buvo panašus į sportinę treniruotę, tačiau galiojo vienas principas - negalima siekti rezultato bet kokia kaina. Tai griudavo muzikinę atmosferą, didindavo įtampą, kuri neatslūgdavo ir grojant, kuomet sukdavosi vienintelė mintis, kad viskas išeitų idealiai, užuot mažčius apie meninį planą. RB prisimena, kad konkursams pasiruošimas vyko intensyviai, daug papildomo darbo. Tačiau atkreipia dėmesį į tai, kad darbas turi būti atliktas protingai ir racionaliai, tuščiai neikvojant studento jėgų, atsisakant mechaniškumo: „Tiesiog pakartojimas dar ir dar kartą to paties, jokių rezultatų nedavė. Tai – mano gilus įsitikinimas. Kiekvienas pakartojimas yra unikalus – į tą pačią upę du kartus neįbrisi. Kiekvieną kartą tu naudoji visą savo potencialą – tiek fizinį, tiek dvasinį, kas išsunkia. Jeigu tai daroma be savikontrolės, tik mechaniškai atkartojant šimtąjį kartą tą patį tekstą – gero rezultato nelauk. Truputis daugiau adrenalino ir viskas slysta pro pirštus“ (priedas nr. 3: R. Bekionis). Taip pat R. Bekionis akcentavo, jog stengėsi nuteikti studentus taip, kad scenoje jie jaustųsi patogiai, nepultų į neviltį, jeigu kažko nepasiseka išpildyti, naudoti artistišumą, esant reikalui apvaisinti. Be to paminėjo, jog buvo aptariamoms visoms su artistišku susijusios smulkmenos: koku žingsniu einam scenoje iki fortepijono, kaip nusilenkiama, atsisėdama, pasiruošiama, atsipalaiduojama. Taip pat konkursuose būdavo svarbu dėl riboto laiko repetacijos greitai prisitakyti prie esamo instrumento. Tam padėdavo ir ankščiau aptartas savęs

girdėjimo iš šalies metodus. R. Bekionis pabrėžia, kad dalyvavimas konkurse reikalaujavo didelės koncertinės praktikos.

Apibendrinant atsakymus, galime teigti, jog R. Bekionis savo studentams perdavė žinias, sukauptas iš savo milžiniškos koncertinės praktikos. Pasiruošimo scenai aspektas, susikaupimas, atsipalaidavimas, kūrinio įgyvendinimas buvo ypatingai svarbūs, tam skirta daug dėmesio ir specialių metodų.

Taip pat apklausos metu sužinota ir daugiau informacijos, patvirtinančios R. Bekionio organizacinius sugebėjimus bei metodikos privalumus. Tiek Tyrimo dalyvė nr. 4, tiek nr. 5 išskyrė R. Bekionį iš kitų tuometinių Lietuvos konservatorijos dėstytojų dar renkantis, pas ką studijuoti, konsultacijų metu. Tyrimo dalyviams padarė įspūdį dėstytojo mokėjimas tiksliai ir greitai išaiškinti interpretacinį planą ir techninius uždavinius. Kita svarbi R. Bekionio savybė, kurią pastebėjo Tyrimo dalyvis nr. 5 – vadybininko talentas, pasireiškęs koncertų studentams organizavimu bei paramos ieškojimu: „Jo kaip menininko ir aristokrato gebėjimas megzti ryšius su Vilniuje apsistojusiais diplomatais ir ieškoti progų koncertuoti jo studentams. Mes turėdavome koncertų ambasadose, atstovybėse, Mokytojų namuose, Chodkevičių rūmuose, „Vartų galerijoje“, parodose, susitikimuose. Visa tai duodavo didžiulę koncertinę praktiką. Savo asmeniniais ryšiais jis naudodavosi studentus siunčiant į konkursus.“ (priedas nr. 3: T5) Tyrimo dalyvis nr. 5 atkreipia dėmesį, kad visa tai buvo daroma Lietuvos nepriklausomybės atgavimo laikotarpiu ir po jo – metu, kuris meno skleidimuisi nebuvo labai palankus. Studento teigimu, R. Bekionis savo darbo rezultatais įgijo autoritetą: „Jo daromas darbas ir rezultatai buvo matomi. Kad ir kreipiantis paramos į Kultūros paramos fondą ar panašiai, jeigu rašydavo Bekionio studentas, tai Bekionio pavardė būdavo garantas, kad studentas yra motyvuotas ir pasiruošęs, kad galima tikėtis aukštų rezultatų, laurų.“ (ten pat). Taip pat Tyrimo dalyvis nr. 5 pamini ir jo organizacinės veiklos indėlį į Lietuvos konservatorijos instrumentų būklės gerinimą, bei naujų „Steinway & Sons“ bei „Fazioli“ įsigijimą.

Apibendrinant visą šį tyrimą, galime teigti, jog R. Bekionio pedagogikoje naudoti metodai išsiskyrė tikslingumu bei kompleksiskumu. Visi darbo parametrai buvo susiję tarpusavyje – tiek technologiniai dalykai, tiek interpretaciniai, tiek repertuaro klausimai, tiek artistiško ugdymas. Viskas buvo skirta visapusiško ir pajėgaus pianisto išugdymui. Apklausos rezultatai daugiausia skiriasi dėl tyrimo dalyvių mokymosi trukmės nevienodumo. Tačiau R. Bekionio metodikos principai davė ilgalaikių rezultatų – puikiai paruošti studentai, vystę savarankišką kūrybinę veiklą triumfavo tarptautiniuose konkursuose. Kurdami savitus menininkų profilius, visi tyrimo dalyviai savo tolesnį gyvenimą susiejo su muzikinėmis profesijomis – soline veikla, fortepijono pedagogika, akompanavimu ir simfoniniu dirigavimu. Jų karjeros plėtojasi tiek Lietuvoje, tiek Europoje ir JAV.

IŠVADOS

1. Išanalizavus su R. Bekionio ugdymosi keliu susijusią medžiagą, galima teigti, kad jo kūrybinės veiklos profesionalumui, sėkmingumui ir individualumui įtakos turėjo galimybė būti ugdomam aukščiausio lygio fortepijono pedagogų visose ugdymosi grandyse. Taip pat svarbi individualaus braižo formavimosi aplinkybė – pedagogų atstovaujami skirtingų fortepijono mokyklų principai: N. Dukstulskaitė – Vakarų, O. Šteinberg ir L. Vlasenko – Rytų. Gebėjimas sujungti skirtingų mokyklų principus tiek koncertinėje, tiek pedagoginėje veikloje, išryškinant jų privalumus, neabejotinai prisidėjo prie puikių kūrybinės veiklos rezultatų.
2. R. Bekionio pedagoginė veikla išsiskyrė puikiais ugdytinių rezultatais: laimėtais tarptautiniais konkursais, aktyvia koncertine veikla, rengiant didelės apimties programas, dalyvavimu tarptautiniuose meistriškumo kursuose, pasiektu aukštu reprezentatyvumo lygiu. Atliktas kokybinis tyrimas, apklausiant patį R. Bekionį ir jo studentus, atskleidė ir išryškino jo pedagoginio darbo principų visumą. Išnagrinėję tyrimo rezultatus, galime teigti, jog taikomi ugdymo principai buvo visa apimantys. Tai įtakojo ir atskirų darbo elementų tarpusavio sąsajos, aiškumas, kūrybiškumas, mokėjimas atsižvelgti į studento nuomonę. Didžiausias R. Bekionio pedagoginės veiklos laimėjimas – sėkminga savarankiškai besireiškiančių buvusių studentų koncertinė ir pedagoginė veikla, jo įdiegtų principų tęsa.
3. Išanalizavus šaltinius, susijusius su R. Bekionio koncertine veikla, matome, jog ši sritis produktyvi ir pasižymėjo aukštu meniniu lygiu. Ši veikla išsiskyrė savo ir įvairove – tiek grojant solo, tiek akompanuojant. Kalbant apie solo veiklą, atsižvelgdami į repertuarą ir recenzijose išsakytas nuomones, negalime nepastebėti konceptualumo rengiant koncertų ir rečitalių programas. R. Bekionis skirdamas visą koncerto programą vieno kompozitoriaus kūrybai, parinkdamas kūrinius stengdavosi išryškinti tam tikros kūrybos charakteringus bruožus, o koncerto programa, sudaryta iš skirtingų autorių kūrybos, visada turėjo užslėptą loginį ryšį. Grojimas solo buvo betarpiškai susijęs su koncertmeisterio veikla, kuomet į koncertų programą būdavo įterpiami pianisto soliniai numeriai. Kalbant apie akomponavimo meną, pažymėtina, jog R. Bekionio meistriškumas ir koncertmeisterio darbo specifikos išmanymas darė didelį įspūdį kartu muzikavusiems. Pianisto muzikalumas, žinių kiekis, muzikinis įvairiapusiškumas ir lankstumas, bendradarbiavimas su puikiais solistais sudarė sąlygas pasiekti aukšto lygio meninių rezultatų.

LITERATŪRA

Knygos:

1. Aleknaitė - Bieliauskienė R. (2003). *Variacijos viena tema*. Vilnius: Lietuvos muzikų rėmimo fondas.
2. Ambrazas A. (1981). *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba*. Vilnius: Vaga.
3. Azizbekova M. (1999). *Fortepijono menas Vilniaus muzikiniame gyvenime*. XIX a. pirma pusė. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
4. Azizbekova M. (1998). *Fortepijono menas Vilniuje 1865 - 1915 metais*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
5. Azizbekova M. (1999) *Fortepijono menas mano gyvenime*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
6. Blūšius V. (2000). *Kauno Juozo Gruodžio konservatorija 1920 – 2000*. Kaunas: J. Petronio leidykla.
7. Busoni F. (1911). *Sketch of a New Aesthetic of Music*. New York.
8. Drąsutienė L. (2004). *Fortepijono metodikos tradicijos ir dabartis*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
9. Gaudrimas J. (1958). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos 1861 - 1917*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
10. Gaudrimas J. (1964). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos 1917 - 1940*. Vilnius: Mintis.
11. Gaudrimas J. (1967). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos 1940 - 1965*. Vilnius: Mintis.
12. Gaudrimas J. (1982). *Balys Dvarionas*. Vilnius.
13. Gerulaitis V. (1994). *Muzikos stilių raida*. Vilnius: Muzikos švietimo centras.
14. Gerulis S. (1999). *Lietuvių fortepijoninės muzikos raida*. Kaunas: Lietuvos Muzikos Akademija.
15. Gerulis S. (2004). *Nuo muzikos link žodžio*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
16. Gieseking W. – Leimer. K. (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications Inc.
17. Grybauskas K. (1982). *Pianistinio interpretacijos meno klausimai Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos TSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija.
18. Grybauskas K. (1983). *Pianistų kūrybinio aktyvumo skatinimo metodika*. Vilnius: Lietuvos TSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija.
19. Grybauskas K. (1984). *Lietuvos pianistai - atlikėjai ir pedagogai*. Vilnius: Lietuvos TSR

- aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija.
20. Hofmann J. (2010). *Piano Playing; With Piano Question Answered*. Memphis: General Books.
 21. Ignatonis E. (1984). *Muzikos pedagogo ugdymas*. Vilnius: Lietuvos TSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija.
 22. Ignatonis E. (1991). *Pianisto studijų įvadas*. – Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
 23. Ignatonis E. (1997). *XX amžiaus pianistai*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
 24. Ignatonis E. (2010). *Alma Mater ir pianistai*. Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija.
 25. Kardelis K. (2002). *Mokslinių tyrimų metodologija ir metodai*. Kaunas: Judex.
 26. Kryžauskienė R., Rudvalytė R. (2004). *Lietuvos fortepijoninė kultūra*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
 27. Kryžauskienė R. (2007). *Lietuvių išėivių fortepijoninė kultūra JAV*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
 28. Lhevinne J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications Inc.
 29. Muzikos enciklopedija, I tomas (2000). Vilnius.
 30. Muzikos enciklopedija, II tomas (2003). Vilnius.
 31. Narbutienė O. (1989). *Juozas Naujalis*. Kaunas: Šviesa.
 32. Narbutienė O. (1992). *Muzikinis Kaunas 1920 - 1940*. Kaunas.
 33. Neuhaus H. (1993). *The Art of Piano Playing*. London: Kahn & Averill.
 34. Vitaitė V. (1993). *Lietuvos pianistai - atlikėjai ir pedagogai*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija.
 35. Žvirblytė A. (2011). *Akimirkos su pianiste Olga Šteinberg*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
 36. Алексеев. А (1967). *История фортепианного искусства*. Москва: Музыка.
 37. Григорьев Л., Платек Я. (1990). *Современные пианисты*. Москва: Советский композитор.
 38. Мартинсен К. А. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва: Музыка

Dokumentai:

39. Roberto Bekionio asmens byla.
40. Roberto Bekionio docento pedagoginio vardo suteikimo byla.

Straipsniai:

41. Bekionis R. (1996) *Lietuvos pianistai tarptautiniuose konkursuose* // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje.
42. Bekionis R. (1998) *Doktorantūra tik protingiesiems?* // Muzikos barai. Nr.2.
43. Drąsutienė L. (1996) *Rytų ir Vakarų įtaka Lietuvos pianizmo raidai* // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje.
44. Drąsutienė L. (2008) *Apie Kauno muzikos mokyklos - konservatorijos pianistus (1920 - 1949)* // Muzikos barai. Nr. 3-4.
45. Karaška R. (2009) *Pedagoginių principų sintezė Kauno konservatorijos fortepijono skyriuje* // Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje.
46. Melnikas L. (2006) *Broliai Ginzburgai ir jų įtaka Lietuvos fortepijono menui* // Menotyra. Nr.1(42).
47. Pipikaitė N. (1996) *Igno Prielgausko „Savęs pažinimo“ teorija* // Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje.

Straipsniai periodinėje spaudoje:

48. Baltrimas E. (1973). *Po dviejų turų: trečiasis tarprespublikinis M. K. Čiurlionio vardo pianistų konkursas* // Pergalė. Nr. 8, P. 182.
49. Baltrimas E. (1973). *M. K. Čiurlionio trečiasis* // Literatūra ir menas. Birželio 23, P. 5.
50. Bardolim T. (1977). *Pianisto rečitalyje* // Kauno tiesa. Kovo 5 d.
51. Bekionis R. (1997). *Nemokėjusi būti garsi* // 7 meno dienos. Nr. 10 (265), P. 2.
52. Dalinkevičius G. (1977). *Į brandos amžių: groja Robertas Bekionis* // Literatūra ir menas Kovo 5 d., P. 14.
53. Daunoras V. (1986). *Mažiau džiaugsmo, daugiau liūdesio...* // Komjaunimo tiesa. Gruodžio 12 d.
54. Grybauskas K. (1973). *Išvados ir perspektyvos: pasvarstymai apie trečiąjį tarprespublikinį M. K. Čiurlionio pianistų konkursą* // Tarybų Lietuva. Liepos 4 d.
55. Ignatonis E. (1984). *Groja Robertas Bekionis* // Literatūra ir menas. Kovo 24 d., P. 7.
56. Jurgelionis A. (1973). *Antram turui pasibaigus* // Komjaunimo tiesa. Birželio 22 d.
57. Jurgelionis A. (1973). *Konkursui pasibaigus* // Komjaunimo tiesa. Birželio 26 d.
58. Kligytė V. (1974). *Jaunųjų žingsniai* // Literatūra ir menas. Gegužės 25 d. P. 15.
59. Kšanienė D. (1979). *Pirmieji sezono akordai* // Tarybinė Klaipėda. Rugsėjo 12 d.
60. Litvinaitė I. (1979). *Šimtąjį kartą* // Tiesa. Gegužės 19 d.
61. *M. K. Čiurlionio Trečiasis* (1973). // Literatūra ir menas. Birželio 16 d. P. 9.

62. Radvilaitė H. (1986). *Ištikimas romantikams* // Literatūra ir menas. Gruodžio 13 d. P. 11.
63. Staškevičiūtė A. (1980). *Tai – meistriškumas* // Literatūra ir menas. Vasario 16 d. P. 13.
64. Vaidžiūnaitė S (1983). *J. Kepenienės rečitalis* // Literatūra ir menas. Balandžio 23 d. P. 14.
65. Želvys G. (1973). *Trečiojo tarprespublikinio M. K. Čiurlionio pianistų konkurso laureatai*
// Komjaunimo tiesa. Birželio 26 d.

Interneto puslapiai:

66. Alexander Goldenweiser. Prieiga per internetą:
https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Goldenweiser [žiūrėta 2013 04 01].
67. Heinrich Neuhaus. Prieiga per internetą: http://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Neuhaus
[žiūrėta 2013 04 01].
68. Konstantin Igumnov. Prieiga per internetą:
http://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Igumnov [žiūrėta 2013 04 01].
69. Lev Oborin. Prieiga per internetą: http://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Oborin [žiūrėta 2013
04 01].
70. Lev Vlassenko. www.lev-vlassenko.com/; http://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Vlassenko
[žiūrėta 2013 04 01].
71. Lietuvos muzikos atlikėjų informacijos centras. Prieiga per internetą:
www.musicperformers.lt [žiūrėta 2013 03 15].
72. Nadežda Dukstulskaitė. Prieiga per internetą:
http://en.wikipedia.org/wiki/Nadezhda_Dukstulskaitė [žiūrėta 2013 04 01].
73. Robertas Bekionis. Prieiga per internetą: http://lt.wikipedia.org/wiki/Robertas_Bekionis
[žiūrėta 2013 04 01].
74. Stern Conservatory. Prieiga per internetą: http://en.wikipedia.org/wiki/Stern_Conservatory
[žiūrėta 2013 04 01].
75. Yakov Zak. Prieiga per internetą: http://en.wikipedia.org/wiki/Yakov_Zak [žiūrėta 2013
04 01].

Priedas nr. 1 Interviu

Pianisto Roberto Bekionio kūrybinės veiklos analizė. Pedagoginės veiklos bruožai.

1. Kiek metų mokėtės pas Robertą Bekionį?
2. Kiek dėmesio buvo skiriama studento techniniam pasiruošimui? Kokie metodai buvo taikomi? Kiek dėmesio buvo skiriama laikysenai prie fortepijono? Kokius pastebėjote metodų ypatumus?
3. Kiek Robertas Bekionis kūrinio ruošimo procese palikdavo vietos interpretacijos laisvei? Kaip skatindavo studento kūrybiškumą?
4. Kaip Robertas Bekionis sudarydavo (parinkdavo) repertuarą studentui? Kokia kūryba vyraudavo? Kokie buvo mėgstamiausi / nemėgstamiausi autoriai? Kodėl?
5. Kokią pamokos atmosferą Robertas Bekionis stengėsi sukurti? Kokią pamokos struktūrą stengėsi išlaikyti?
6. Kaip vyko pasiruošimas konkursams? Ar tai skyrėsi nuo įprasto sceninio ruošimosi? Kokių patarimų Robertas Bekionis duodavo? Kokias priemones rekomenduodavo? Kiek dėmesio buvo kreipiama į artistiško vystymą?

Ačiū už paskirtą laiką ir atsakymus!