

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA

JURGIS JUOZAPAITIS

LIETUVOS ALTO MENAS: PEDAGOGIKA IR KŪRYBA

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

Vilnius, 2015

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2011–2015 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamąo darbo vadovas:

doc. dr. Vytautė Markeliūnienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Turinys

ĮVADAS	4
1. LIETUVOS ALTO MENO RAIDA	8
1. 1. Lietuvos alto menas bendrame lietuvių muzikinės kultūros kontekste	8
1. 2. Lietuvos alto pedagogikos ištakos	19
1. 2. 1. Altininkai Klaipėdos muzikos mokykloje.....	20
1. 2. 2. E. Satkevičius – lietuvių alto pedagogikos pradininkas.....	24
1. 3. Lietuvos alto mokyklos formavimasis	30
1. 3. 1. J. Fledžinskas – lietuvių alto mokyklos pagrindėjas.....	32
1. 3. 2. P. Radzevičius – J. Fledžinsko dėstymo principų tęsėjas.....	39
1. 3. 3. Altininkai interpretatoriai – atlikimo meno tradicijų kūrėjai.....	44
2. LIETUVIŲ KOMPOZITORIŲ KŪRINIAI ALTUI	50
2. 1. Kūriniai altui solo	52
2. 2. Kūriniai altui ir fortepijonui	66
2. 3. Kūriniai altui ir orkestrui	75
2. 4. Kameriniai kūriniai su altu (duetai, trio, kiti ansambliai)	83
IŠVADOS	89
ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS SĄRAŠAS	93
PRIEDAI	
Priedas nr. 1. Lietuvių kompozitorių kūrinių altui sąrašas	102
Priedas nr. 2. J. Fledžinsko smuiko pamokų užrašų faksimilė	111
Priedas nr. 3. J. Fledžinsko pranešimo faksimilė	112
Priedas nr. 4. Tarptautinio Helsinkio konkurso diplomas P. Radzevičiui	113
Priedas nr. 5. Interviu su smuikininke Kornelija Kalinauskaite	114
Priedas nr. 6. Interviu su kompozitoriumi Vaclovu Paketūru	121
Priedas nr. 7. Interviu su altininke Audrone Pšibilskiene	125
Priedas nr. 8. Interviu su altininku Donatu Katkumi	131
Priedas nr. 9. Interviu su altininku Petru Radzevičiumi	137
Priedas nr. 10. Interviu su kompozitoriumi Osvaidu Balakausku	145
Priedas nr. 11. O. Balakausko „Do nata“. Atkurtos partitūros pavyzdys	149
Priedas Nr. 12. Altininko Jurgio Juozapaičio studijų meno doktorantūroje metais atlikti lietuvių kompozitorių kūriniai altui	150

IVADAS

Lietuvos alto meno tyrimai atskleidė šį meną kaip platų – pedagogų, kūrėjų ir atlikėjų veiklą apjungiantį – reiškini. Lietuvos alto menas, lyginant jį su ilgą ir sudėtingą istorinio vystymosi kelią nuėjusia europine šio meno patirtimi, nepasižymi ilgaamžė tradicija. Ar yra lietuvių alto mokykla, kokie buvo pirmieji jos pedagogai, ar jų mokymas garantavo kvalifikuotų specialistų parengimą, ar jų veikla prisidėjo prie lietuvių muzikinės kultūros plėtros, ar išaugo į sistemą, ar galima konstatuoti atlikimo tradicijų tęstinumą, kaip evoliucionavo lietuvių kūrėjų muzika altui? Į visus šiuos su alto meno raida susijusius klausimus atsakė istorizmo principu įprasminta tyrinėjamo laikotarpio (XX a. antroji pusė–XXI a. pradžia) medžiaga.

Išnagrinėjus Lietuvos meninio gyvenimo istorinius kontekstus, pasiremus archyvų dokumentais, apklausus alto meno ir pedagogikos veikloje dalyvavusius amžininkus, apžvelgus tiriamojo laikotarpio muzikos (operų, simfoninių, chorinių, instrumentinių kūrinių) panoramą, pasinaudojus tuometine periodika, kurioje išsamiai būdavo aptariama koncertinio gyvenimo veiklos visuma, šiame darbe atskleidžiami pagrindiniai Lietuvos alto meno kultūrą formavę veiksniai: lietuvių alto mokykla, pedagogai, atlikėjai ir lietuvių kompozitorių kūryba altui.

Darbe aprėpiami šios alto mokyklos raidos etapai – nuo pirmųjų alto pedagogikos apraiškų LDK dvaruose iki savarankiškos alto mokyklos susiformavimo Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, vėliau jos plėtotės Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Pristatomi žymiausi alto mokyklos pagrindus formavę Lietuvos altininkai pedagogai (E. Satkevičius, J. Fledžinskas, P. Radzevičius) ir altininkai interpretatoriai (J. Fledžinskas, D. Katkus, A. Pšibilskienė), ženkliai prisidėję prie lietuvių muzikinės kultūros, o ypač alto meno sklaidos ir plėtros.

Lietuvos alto muzikos amžius neilgas, šio instrumento reikšmė lietuvių muzikinės kultūros, ypač kamerinės muzikos kontekste, nuosekliai ir išsamiai dar netyrinėta. Todėl pirmiausia buvo svarbu nustatyti, kas ilgainiui stabdė alto muzikinės kultūros plėtotę Lietuvoje. Viena esminių priežasčių – stoka profesionalių atlikėjų. Jų gretoms ėmus augti, kad ir negausi savo kiekybe, nesukaupusi dar reikiamų tradicijų alto muzika, integravusi skirtingas įtakas, įvairuodama išraiškos būdais ir formomis, pastebimai evoliucionavo ir užėmė reikšmingą poziciją lietuvių muzikos modernėjimo diskurse. Pastarąją muziką išnagrinėjus, atsiskleidė šio, kūrinių išskirtinumą lemiančio instrumento tembro savybės ir alto raiškos sampratos kaita XX a.–XXI a. pradžios laikotarpyje. Visai nepopuliarus instrumentas tapo savarankiškos ištarmės reiškėju.

Tiriamąo darbo objektas – Lietuvos alto meno raida. Tyrimui, kaip itin svarbi, pasitelkiama alto mokyklos susidarymo, jos gyvavimo problema ir alto muzikos vertinimas. Tyrinėjamas laikotarpis – XX a. antroji pusė–XXI a. pradžia – patvirtino prielaidą, kad tuo metu formavosi ir įsitvirtino lietuvių alto mokykla su visais meninei mokyklai būdingais požymiais, kad radosi nauji lietuvių autorių kūriniai altui.

Tyrimo aktualumą lėmė konceptualių darbų Lietuvos alto meno raidos klausimais stoka. Lietuvių muzikologijoje specialiai nėra nagrinėtas alto meno, jungiančio pedagogiką, kompozitorių kūrybą ir atlikimą, vystymosi kelias. Dažniausiai apsiribojama fragmentiškais pasirodžiusių naujų lietuvių kūrinių altui vertinimais. Tyrinėjant Lietuvos alto meno raidą, tikimasi prisidėti prie šio meno gilesnio supratimo ir įvertinimo.

Darbo **tikslas** – atskleisti lietuvių alto mokyklos formavimosi aplinkybes, supažindinant su žymiausiais pedagogais ir įvertinti ryškiausius lietuvių kompozitorių kūrinius altui. Siekiant įgyvendinti užsibrėžtą tikslą, tiriamajame darbe keliami tokie **uždaviniai**:

1. Pateikti pokarinio laikotarpio bendrą lietuvių muzikinės kultūros panoramą.
2. Atskleisti lietuvių alto mokyklos formavimosi procesą.
3. Supažindinti su žymiausiais Lietuvos alto pedagogais.
4. Nurodyti altininkų interpretatorių įtaką lietuvių kompozitorių kūrinių altui radimuisi.
5. Sudaryti lietuvių kompozitorių kūrinių altui sąrašą.
6. Išanalizuoti ir įvertinti ryškiausius lietuvių kompozitorių kūrinius altui.

Tiriamąo darbo pobūdis lėmė, kad jame buvo derinami keli **metodai** – istorinis, aprašomasis, interviu, analitinis, kompleksinės muzikos kūrinių analizės ir komparatyvinis.

Šaltiniai. Pagrindinis darbo šaltinis – Jurgio Fledžinsko asmens fondas, saugomas Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA, F. 108, 922 bylos, vienas apyrašas). Jame esantys rankraščiai – straipsniai, pranešimai, recenzijos, dienoraštis, radijo laidų tekstai, paskaitų konspektai, užrašai, laiškai – XX a. lietuvių alto meno istorijoje vieni reikšmingiausių. Ši istorinė medžiaga parodė, koks kultūrinis kontekstas supo besiformuojančią lietuvių alto mokyklą, supažindino su J. Fledžinsko pedagoginės veiklos metodais ir leido daryti prielaidą, kad laikotarpis nuo 1949 m. iki šių dienų subrandino lietuvių alto pedagogikos mokyklą, liudijančią apie jos gyvavimo savarankiškumą ir koncertines bei interpretacines griežimo altu tradicijas. Kiti archyviniai šaltiniai – Klaipėdos muzikos mokyklos (F. 161), Kauno konservatorijos (F. 84) ir Kauno Valstybės teatro (F. 101) bei Kauno Juozo Gruodžio konservatorijos muziejaus dokumentai atskleidė pradinį alto meno ir pedagogikos formavimosi etapą. Neatsiejama šio darbo dalis – lietuvių kompozitorių kūrinių altui rankraščiai (J. Karoso koncertas altui ir mažam simfoniniam orkestrui, J. Karnavičiaus du kanonai smuikui, altui ir violončelei bei vokaliniai kūriniai su altu),

saugomi LLMA, natų tekstų redakcijos, kūrinų įrašai. Darbą papildė autoriaus atlikti interviu su aptariamojo laikmečio amžininkais – kompozitoriais, altininkais ir pedagogais – atskleidusiais vertingos informacijos apie kūrinų altui atsiradimo aplinkybes, tų kūrinų interpretacijos galimybes (žr. Priedai nr. 5–10).

Literatūros apžvalga. Gilinantis į Lietuvos alto meno raidą, pirminiu informacijos šaltiniu tapo L. Kiauleikytės studija „XVIII a. II pusės–XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose“ (Kiauleikytė, 2008), atskleidžianti altininkų ugdymo užuomazgas. Aptariant profesionalų altininkų ugdymą Klaipėdos muzikos mokykloje remtasi D. Petrauskaitės knyga „Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939“ (Petrauskaitė, 1998). Su muzikos interpretacijų aktualijomis supažindino D. Katkaus, R. Taruskino, L. Navickaitės darbai, pabrėžiantys atlikėjų vaidmenį kūrybiniame procese. Teorinei ir meninei lietuviškų alto kūrinų analizei pasitarnavo lietuvių muzikologų (J. Bruverio, G. Daunoravičienės, V. Gerulaičio, V. Landsbergio, R. Mielkutės, J. Žukienės) tiriamieji darbai. Remtasi paskirų kompozitorių ir muzikų monografijomis, straipsnių rinkiniais, atsižvelgta į lietuvių literatūrologų (V. Daujotytė), etnologų (R. Ambraziejienė, G. Beresnevičius) įžvalgas, į mokslines publikacijas mokslo žurnaluose, konferencijų pranešimus. Taip pat naudotasi internetinėmis prieigomis.

Alto meno gyvavimo istoriją labai papildė literatūra užsienio (anglų, rusų ir prancūzų) kalbomis. S. Poniatovskio darbai – „Altas“ („Альт“, 1974) ir „Alto meno istorija“ („История альтового искусства“, 2007) – analizuojantys alto repertuaro istorinę raidą, supažindino su kompozitorių (D. Šostakovičiaus, A. Chačaturiano, M. Vainbergo, A. Schnittke’s) kūriniais, kuriuose dominuoja altas, pateikė išsamias žymiausių altininkų atlikėjų (J. Strachovo, R. Baršajaus, F. Družinino, J. Bašmeto), tarp kurių minimas ir J. Fledžinskas, charakteristikas. Alto istorinės raidos etapai (nuo 1600 m. iki XX a.) išsamiai nušviečiami prancūzų altininko, pedagogo ir muzikologo Fr. Lainé knygoje „Altas“ („L’alto“, 2010). Pažintis su įvairių epochų altui skirtų kūrinų specifika ir repertuaru, žymiausiais alto muzikos kūrėjais ir atlikėjais, pedagogais ir instrumentų meistras leidžia pasekti nuoseklią alto meno gyvavimo istoriją. Knygos tekstą papildė reikšminga bibliografija, iliustracijos ir daugybė natų pavyzdžių. Kūrinų altui specifikos bruožai, jų atlikimo ypatybės nagrinėjamos Y. Menuhino ir W. Primrose’o studijoje „Smuikas ir altas“ („Violin and Viola“, 1976). V. Juzefovičiaus darbas „V. Borisovskis – tarybinės alto mokyklos pagrindėjas“ („В. Борисовский – основатель советской альтовой школы“, 1977) skirtas interpretacijos žinioms gilinti. Jame pateikiamas V. Borisovskio sudarytas ir pagal žanrus suskirstytas perdirbimų ir transkripcijų altui sąrašas. D. Daltono studijoje „Griežimas altu. Pokalbiai su Williamu Primrose’u“ („Playing the Viola. Conversations with William Primrose“, 1988) reikšmingos

W. Primrose'o mintys apie alto repertuaro specifiką. Darbai apie ryškiausius XX a. pradžios altininkus atlikėjus – L. Tertis'ą (White John. „Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola“ / „Lionelis Tertis: Pirmasis didysis alto virtuozas“, 2006), W. Primrose'ą, L. Fuchs (Williams Amédée Daryl. „Lillian Fuchs. First Lady of the Viola“ / „Liliana Fuchs. Pirmoji alto ledi“, 1994) – praplečia supratimą apie interpretacijos galimybes.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, du skyriai, išvados, šaltinių ir literatūros sąrašas bei priedai. Pirmame skyriuje **„Lietuvos alto meno raida“**, remiantis istoriniu aprašomuoju metodu, pristatoma Lietuvos alto meno, jungiančio pedagogų, kūrėjų ir atlikėjų veiklą, vystymosi kelias. Diskursas į aptariamojo pokarinio laikotarpio muzikinės kultūros panoramą išaiškina alto muzikos padėtį ir nurodo alto pedagogikos susidarymo būtinybę. Alto mokyklos formavimasis atskleidžiamas aptariant jos raidos etapus – pirmąsias alto meno apraiškas Lietuvos didikų dvaruose, kryptingą profesionalų ugdymą Klaipėdos muzikos mokykloje (1924–1930 m.), nuoseklų ir sistemingą mokymą Kauno konservatorijoje ir muzikos mokyklose (1945–1972 m.) bei 1949 m. pradėtą nuoseklų, sistemingą, kryptingą mokymą Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, kurį pagrindai galima laikyti savarankiškos lietuviškosios alto mokyklos pradžia. Aiškinantis, ar XX a. penktojo dešimtmečio pabaigoje, pradėjusi klostytis lietuvių alto mokykla susiformavo į savarankišką instrumentinę mokyklą, nurodomi kūrybinės mokyklos ir „mokyklos“ sampratos esminiai požymiai. Supažindinama su žymiausiai, tvirtus lietuvių alto mokyklos pagrindus formavusiais pedagogais (E. Satkevičius, J. Fledžinskas, P. Radzevičius) ir altininkais interpretatoriais (J. Fledžinskas, D. Katkus, A. Pšibilskienė, A. Grižas), nurodant „mokyklos“ svarbą jų atlikimo menui. Sudarytas lietuvių altininkų pedagogų ir jų studentų genealogijos medis atspindi plačiai išsišakojusį lietuvių alto mokyklos vystymąsi.

Antrasis skyrius – **„Lietuvių kompozitorių kūriniai altui“** – suskirstytas į keturis poskyrius: 1) kūriniai altui solo, 2) kūriniai altui ir fortepijonui, 3) kūriniai altui ir orkestrui, 4) kameriniai kūriniai su altu (duetai, trio, kiti ansambliai). Pasitelkus kompleksinės muzikos kūrinių analizės ir komparatyvinį metodus, analizuojami ryškiausi, Lietuvos alto muzikos raidą reflektuojantys, XX a. antrosios pusės – XXI a. pradžios lietuvių (įžvelgiant sąsajas ir su europine alto muzikos tradicija) kompozitorių kūriniai altui. Atrenkant kūrinius analizei, svarbiausiu kriterijumi laikytina tų kūrinių meninė vertė. Analizuojami kūriniai atskleidė kompozitorių požiūrį į alto tembro, kaip neatsiejamą altiškumo elemento, sąlygojančio kūrinio charakteristiką ir meninę vertę, specifinius ypatumus.

1. LIETUVOS ALTO MENO RAIDA

1. 1. Lietuvos alto menas bendrame lietuvių muzikinės kultūros kontekste

Lietuvos alto menas, jungiantis pedagogų, kūrėjų ir atlikėjų veiklą, neturi ilgaamžių tradicijų, lyginant jį su ilgą ir sudėtingą istorinio vystymosi kelią nuėjusia europine šio meno patirtimi. Gilinantį į Lietuvos alto meno raidą, siekiama atskleisti lietuviškos alto mokyklos formavimosi aplinkybes ir susipažinti su lietuvių kompozitorių altui skirtais kūriniais, atskleidžiančiais tos muzikos konkrečiuosius bruožus ir vystymosi perspektyvas. Tyrinėjamas laikotarpis – XX a. antroji pusė–XXI a. pradžia – patvirtino prielaidą, kad tuo metu formavosi ir įsitvirtino lietuvių alto mokykla su visais meninei mokyklai būdingais požymiais, kad radosi nauji lietuvių autorių kūriniai altui, kuriuos galėjo išpildyti profesionalūs atlikėjai. Visi šie veiksniai – svarbus atramos taškas ne tik Lietuvos alto meno raidoje, bet ir lietuvių kultūrinės savivokos perspektyvoje.

Norint įvertinti lietuvių kompozitorių muzikos altui atsiradimo istorines aplinkybes, apibendrinti esminius raidos dėsniumus, kai kuriuos stiliaus bei atlikimo klausimus, reikėjo ne tik suregistruoti tuos kūrinius, bet ir susipažinti su visa, palyginti nesena, aptariamojo pokarinio laikotarpio muzikinės kultūros panorama. Padarytos išvados atskleidė lietuvių kompozitorių kūrinių altui istorinę reikšmę ir jų išliekamąją vertę bei leido nustatyti tų kūrinių vietą bendrame lietuviškos muzikos (ypač instrumentinės) kontekste.

Pokarinis laikotarpis lietuvių kompozitoriams buvo sunkių išbandymų metas. „**Muzikos pasipriešinimas**, taip reiktų vadinti beveik pusę šimtmečio trukusį kultūros prievartavimo laikotarpį“ – tokį šio laikmečio įvertinimą, išskirdamas 1989 metų kaip naujosios lietuvių muzikos epochos ribą, pateikė Vytautas Landsbergis ir kompozitoriams tarsi nusakė jų kūrybos kryptį: „darysiu ką lig šiol, tiktai geriau. Turbūt šviesiau, čia spėjimas“¹.

Pirmaisiais pokario metais lietuvių muzika išgyveno skaudų praradimų laikotarpį. Daug žymių kompozitorių – Jeronimas Kačinskas (1907–2005), Vladas Jakubėnas (1904–1976), Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963), Julius Gaidelis (1909–1983) – pasitraukė į Vakarus. Visi jie, drauge su Vytautu Bacevičiumi (1905–1970), tapusiu emigrantu dar 1939 m., buvo ilgam užmiršti. Sovietinės okupacijos metais šiuos kūrėjus reikėjo nutylėti tarsi nesančią tautos dalį, jų kūryba buvo eliminuota iš koncertinės praktikos, todėl „lietuvių kompozitorių emigrantų kūryba ne tik nebedarė didesnio poveikio nacionalinės mokyklos raidai, bet prievartinės izoliacijos sąlygomis apskritai buvo nežinoma platesnei muzikinei

¹ Landsbergis, V. „Pertvarka ir muzika“. Iš: *Muzika*, t. 9–10. Vilnius: „Muzika“, 1993, p. 3.

visuomeni². Tik 1989 m. surengtas festivalis „Sugrižimas“ atvėrė duris „atplyšusių“ (V. Landsbergio terminas – J. J.) nuo laimingos tautos, emigrantų muzikai, pusę amžiaus buvusiai *terra incognita*. Dramatišku laikotarpiu likusieji okupuotoje Lietuvoje kompozitoriai turėjo paklusti ir prisitaikyti totalitarinės valstybės diktatui. Jam nepaklusę – Juozas Pakalnis (1912–1948) ir Juozas Gruodis (1884–1948) – „tapo moralinio teroro, liūdnei pagarsėjusios kovos su vadinamuoju „formalizmu“ aukomis“³, kiti pateko tarsi į suformuotą pasaulėvaizdį ir kūrė prisilaikydami tuo metu diktuojamų reikalavimų (Juozas Tallat-Kelpša, Juozas Karosas, Jonas Švedas, Antanas Račiūnas, Konradas Kaveckas). Tačiau radosi kompozitorių, kuriems primestas sovietinis pasaulėvaizdis, „uždėti rėmai – *Tarybų Lietuva*“⁴ buvo priešiškas jų prigimčiai. Savo laikysena sovietiniame kontekste išsiskyrė Jonas Nabažas. Išlikęs iš tos emigracijoje išsisklaidžiusios ir nutildytos kartos, jis irgi ilgam nutilo. Daugelis muzikų (Benjaminas Alekna, Juozas Indra, Julius Sinius-Sinevičius, Antanas Kučingis, Balys Radžius, Apolinaras Likerauskas, Vladas Paulauskas, Algirdas Ločeris) patyrė tiesiogines fizines represijas ir buvo ištremti. Jų išgyventa tragedija, jautri ir dramatiška gyvenimo refleksija, kaip patikimiausias sovietų nusikaltimų įrodymas, išsamiai pateikiama muzikologų Jūratės Vyliūtės ir Gailos Kirdienės knygoje „Lietuviai ir muzika Sibire“⁵.

Nežiūrint visų suvaržymų ir apribojimų, nulemtų sudėtingų politinio bei visuomeninio gyvenimo peripetijų, pokario lietuvių kompozitoriai, atsižvelgdami į to laikmečio reikalavimus, „be to ir išmokę ezopinės kalbos“⁶, kūrė ir paliko vertingų kūrinių. Pagrindinis jų dėmesys buvo sutelktas į stambiuosius simfoninės ir sceninės muzikos žanrus. Kuriamos operos (A. Račiūno „Marytė“, 1951, Vytauto Klovos „Pilėnai“, 1956, „Vaiva“, 1957, „Duktė“, 1959, Juliaus Juzeliūno „Sukilėliai“, 1957, Vitolio Baumilo „Paskenduolė“, 1958, Benjamino Gorbulskio „Frank Kruk“, 1959, Balio Dvariono „Dalia“, 1959), baletai (J. Juzeliūno „Ant marių kranto“, 1953, J. Indros „Audronė“, 1956, Eduardo Balsio „Eglė žalčių karalienė“, 1960), simfonijos (B. Dvarionas, J. Juzeliūnas, Konstantinas Galkauskas, A. Račiūnas, Justinas Bašinskas, Stasys Vainiūnas, J. Indra, Antanas Rekašius, Vytautas Barkauskas), instrumentiniai koncertai (St. Vainiūnas, B. Dvarionas, Algimantas Bražinskas, V. Klova, E. Balsys, J. Karosas, B. Gorbulskis). Galima sakyti, kad „daug kas buvo sutverta ne sovietmečio sąlygų **dėka**, bet **nepaisant** jų“⁷. Natūralu, jog kuriančiųjų kūrybos etalonas –

² Ambrazas, A. „Lietuvių kompozitorių mokyklos raidos bruožai“. Iš: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis. Studijos. Straipsniai. Atsiminimai*. Sudarytoja G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2007, p. 82–83.

³ Ten pat, p. 82.

⁴ Daujotytė, V. *Justino Marcinkevičiaus žemė*. Vilnius: „Alma littera“, 2012, p. 62.

⁵ Vyliūtė, J., Kirdienė, G. *Lietuviai ir muzika Sibire*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2013, 695 p.

⁶ Antanavičius, J. „Lietuvos muzikinė kultūra: nūdienu ir ateities gairės“. Iš: *Dailė, muzika ir teatro valstybės gyvenime 1918–1998*. Vilnius: Lietuvos dailės akademija, Lietuvos muzikos akademija, 1998, p. 78.

⁷ Ten pat, p. 78.

romantizmo stiliaus bruožai. Romantizmo estetika, skirtingai veikusi įvairias meno šakas, neaplenkė ir muzikos. Siekiant natūralaus profesionaliosios muzikos sąlyčio su liaudies kūryba, jo įtaka ypač pasireiškė XX a. šeštojo dešimtmečio lietuvių kompozitorių muzikoje⁸. Deja, „nacionalinis savitumas šio laikotarpio muzikoje traktuotas supaprastintai, labai sureikšminama išorinė folklorinė atributika. Tapo būdinga simfoninių ir kamerinių kūrinių temoms parinkti lietuvių liaudies melodijas arba nors jų fragmentus, skambančius nesudėtingos derminės harmonijos fone“⁹.

Aptariamuoju laikotarpiu ypatingai buvo vertinami ir toleruojami su žodiniu tekstu, programa susiję muzikos žanrai. Jiems teikiama pirmenybė, jie laikomi liaudiškais, masiniais, atitinkančiais liaudies poreikius ir keliančiais jos kūrybinę dvasią. Pasirodė oratorijos (A. Račiūno „Tarybų Lietuva“, 1948, Abelio Klenickio „Į laimę“, 1957, J. Bašinsko „Ažuolas“, 1957) ir kantatos (A. Klenickio „Marytė Melnikaitė“, 1945, A. Račiūno „Išlaisvintai Lietuvai“, 1945, J. Tallat-Kelpšos „Kantata apie Staliną“, 1947), turinčios glaudų ryšį su apologetine literatūra, šlovinančia sistema ir jos vadus. Šie kūriniai – to laikmečio kultūrinės aplinkos atgarsiai, primenantys sovietinio pokario peripetijas ir stalininės estetikos diktatą. Tikėtina, jog kūrėjų pasaulėjautai tai buvo visiškai svetimas žanras¹⁰. Masinių represijų fone, jų optimistinis patosas nesiderino su humanistine ir menine lietuvių literatūros patirtimi, tuo pačiu nubraukdamas ir muzikos išliekamąją vertę.

Smulkieji žanrai, nors ir nebuvo visiškai apleisti, atsidūrė lyg ir antrame plane. Geresnė buvo fortepijoninės muzikos padėtis, iš praeities paveldėjusi ir ilgam į priekį pateikusi Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, J. Gruodžio fortepijoninės muzikos pavyzdžių, tapusių rimtu akstinu tolesnei šios muzikos plėtotei. V. Landsbergis pagrįstai pažymi, kad M. K. Čiurlionio kūriniai fortepijonui – tai ligi šiol nepranokta viršūnė, kad „bendrosios muzikinės (struktūrinės) ir specialios faktūrinės, pianistinės idėjos, glūdinčios nedideliuose Čiurlionio kūriniuose fortepijonui, gali apvaisinti kitų kompozitorių kūrybą: jos yra svarbios kaip muzikos mokslo objektas, turi savitą aukštą vertę koncertų repertuare“¹¹. Tokiu būdu fortepijoninės muzikos plėtotė tolydžio augo. Minėtini nuotaikingi ir charakteringi St. Vainiūno („Mažoji vabzdžių siuita“, 1949, du koncertai f-nui ir orkestrui, 1946, 1952, rapsodija dviem f-nams ir orkestrui, 1947, siuita „Gimtinės pievos“, 1965), A. Račiūno („Trys baladės“, 1948, rinkinys f-nui „Vilnelė“, 1957), B. Dvariono (siuita „Žiemos eskizai“, 1957,

⁸ Tamulytė, L. „Šiuolaikinės lietuvių kamerinės instrumentinės muzikos tendencijos“. Iš: *Muzika*, t. 4. Vilnius: Vaga, 1984, p. 24.

⁹ Ambrazas, 2007, p. 83.

¹⁰ Gruodytė, V. „Nacionalinė muzika versus. Muzikinis nacionalizmas: sovietų ideologijos spraga“. Iš: *Kultūros barai*, Nr. 10, 2013, p. 67.

¹¹ Landsbergis, V. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 501.

koncertai f-nui ir orkestrui, 1960, 1961) ir kitų kompozitorių koncertai bei mažųjų formų (pjesių, preliudų) kūriniai fortepijonui.

Kitokia padėtis susiklostė lietuvių kompozitorių kūrinių solo styginiams ir kameriniams ansambliams erdvėje. Šios rūšies muzikai nebūdingos senos tradicijos. Greta išlikusių M. K. Čiurlionio studijinių darbų styginių ansambliams (Tema ir variacijos *h-moll* styginių kvartetui, 1898, fuga *G-dur* styginių kvartetui, dviemė fuga *d-moll* styginių trio ir *fis-moll* styginių kvartetui, 1899) ir trijų dalių styginių kvarteto *c-moll* (1902)¹², J. Gruodžio sonatos smuikui ir fortepijonui *d-moll* (1922)¹³ ir styginių kvarteto *d-moll* (1924), K. V. Banaičio sonatos violončelei ir fortepijonui (1927) bei sonatos smuikui ir fortepijonui (1935), Juozo Naujaliao „Svajonės“ styginių kvartetui (1930), J. Kačinsko styginių kvarteto Nr. 1 (1930), Noneto (1931–1932), *Trio* Nr. 1 trimitui, altui ir fortepijonui ketvirtatonių sistema (1933; nebuvo atliktas, nes rankraštis dingęs), V. Jakubėno styginių kvarteto *a-moll* (1931–1932), Jurgio Karnavičiaus variacijų lietuvių liaudies dainos „Siuntė mane motinėle“ tema smuikui ir fortepijonui (1907), styginių kvartetų *g-moll* (1913) ir *d-moll* (1916) – „ryškių, tačiau beveik vienišų gairių – galima sakyti, jog lietuvių kamerinė instrumentinė muzika išsivystė ir išaugo tik pokario metais ir yra vienas jaunųjų mūsų muzikos žanrų“¹⁴.

Pirmaisiais pokario metais pasirodė K. Galkausko (1945), A. Klenickio (1945, 1948) ir Antano Budriūno (1947) styginių kvartetai, J. Pakalnio (1945), St. Vainiūno (1945–1946) ir J. Karoso (1947) fortepijoniniai trio, J. Tallat-Kelpšos Siuita medinių pučiamųjų kvartetui arba autoriaus vadinama Siuita lietuviškais motyvais (1946)¹⁵, B. Dvariono pjesės ir kiti kūriniai. Visų šių minėtų ir nepaminėtų kūrinių meninė vertė buvo nevienoda. Vieni jų dėl neabejotino kūrėjų talento, įsiliejo į Lietuvos muzikinę kultūrą, turi išliekamąją meninę vertę ir skamba mūsų dienomis. Tokio likimo sulaukė dvi nedidelės apimties, 1946 m. B. Dvariono sukurtos kamerinės pjesės – „Prie ežerėlio“ smuikui ir fortepijonui ir Tema su variacijomis fagotui ir fortepijonui. „Nepaisant nedidelės apimties, šie kūriniai suvaidino svarbų vaidmenį, lietuvių kamerinei muzikai besivystant. Jie ne tik buvo pamėgti klausytojų ir atlikėjų, bet ir laikytini klasikiniiais šio žanro lietuviškų kūrinių pavyzdžiais“¹⁶. Vėliau šios pjesės buvo pritaikytos įvairiems kitiems instrumentams ir iki šių dienų atliekamos¹⁷.

Nuo XX a. šeštojo dešimtmečio pabaigos iki aštuntojo dešimtmečio vidurio, lietuvių kamerinės instrumentinės muzikos kūrinių žymiai pagausėjo, juose jau galima aptikti

¹² Ten pat, p. 528.

¹³ Pirmasis šio žanro kūrinys lietuvių muzikoje.

¹⁴ Tauragis, A. „Muzika ansambliams ir instrumentams solo“. Iš: *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos (1940–1965)*, t. 3. Vilnius: Mintis, 1967, p. 470.

¹⁵ Pirmasis šio žanro kūrinys lietuvių muzikoje.

¹⁶ Tauragis, 1967, p. 473.

¹⁷ „Prie ežerėlio“ – birbynei, klarnetui, „Tema su variacijomis“ – altui, kontrabosui, trombonui, kontrabosinei birbynei su lietuvių liaudies instrumentų orkestru.

modernėjimo ženklų, kitokio muzikinio mąstymo formų. Tačiau ne visi ir šiuo laikotarpiu sukurti kūriniai pasižymėjo brandumu. Kai kuriems iš jų (Jurgio Gaižausko kvartetai, 1958 ir 1961, A. Račiūno sonatina smuikui, 1962) pristigo ryškesnių muzikinių vaizdų ir dramatismo, kiti – meniniu atžvilgiu žymiai vertingesni (J. Nabažo Antrasis styginių kvartetas *a-moll*, 1957, J. Juzeliūno Pirmasis kvartetas *in B*, 1962, A. Račiūno Sonata fantazija smuikui solo, 1963¹⁸), akivaizdžiai įrodė tų autorių brendimą ir augantį meistriškumą. Ypač sėkmingai, siekdami liaudies melodikos ir modernios komponavimo technikos sintezės, reiškėsi V. Barkauskas, Vytautas Jurgutis, Vytautas Laurušas, A. Bražinskas, Teisutis Makačinas. Jų kūryba – instrumentinės sonatos ar instrumentiniai ciklai – įgavo vis didesnį svorį bei reikšmę visoje to laikmečio muzikoje. Ji jau nebebuvo vien pjesių ir miniatiūrų muzika, lyg koks lengvesnis atokvėpis tarp simfonijų, operų ir koncertų. Kompozitoriai siekė gilesnės išraiškos bei savito minties krūvio, tam pasitelkdami ir naujesnių raiškos priemonių¹⁹. Jų stilistines priemones papildė iš Vakarų ateinančios – dodekafonija, aleatorika, sonoristika, koliažas – komponavimo sistemos. Šių modernių komponavimo technikų atsiradimą inspiravo lietuvių kompozitorių išvykos į šiuolaikinės muzikos festivalį „Varšuvos ruduo“, pažintys su į Lietuvą patekdavusiais avangardinių kūrinių įrašais ir partitūromis. Taip lietuvių muzika palengva grįžo prie tarpukaryje gyvavusios nuosaikaus modernizmo tradicijos. Atsirado lietuviškasis avangardizmas, stipriai paveiktas kiek pavėluotai atklydusių vakarietiškos pokarinės muzikos idėjų²⁰. Bėlika palaikyti V. Landsbergio tikėjimą, kad „tų tikrų-netikrų vakarietišku avangardų bangos, tarytum tik nuputojančios ir dingstančios <...>, palieka ant istorijos kranto keletą racionalių grūdelių“²¹. Labai svarbu, kad tuos grūdelius pastebėtų mūsų kūrėjai.

XX a. devintojo dešimtmečio Lietuvos muzikoje, išgyvenusioje staigų modernėjimo šuolį, pasiekusioje tikrąjį, giluminį atsinaujinimą, ėmė ryškėti skaidresnio skambesio ilgesys, pamažu blėso disonansiškumo banga, vėl sustiprėjo tautinio tapatumo ir kūrybos laisvės idėjos, grįžo dėmesys konsonansiniams sąskambiams. Pasigirdo praeities laikotarpio muzikos rezonansas, jos skambesio atbalsiai. Tokią muziką, aptardama lietuviškąjį modernizmą, muzikologė Gražina Daunoravičienė sąlyginai išskiria į penkias kryptis – romantinę akademinę (J. Naujalis, Česlovas Sasnauskas, Mikas Petrauskas, Stasys Šimkus), romantinę su ryškiais modernizmo ženklais (M. K. Čiurlionis), tradicinę akademinę (Teodoras Brazys, J. Tallat-Kelpša, Aleksandras Kačanauskas), nuosaikaus modernizmo (J. Gruodis, K. V. Banaitis, V. Jakubėnas, J. Nabažas, J. Gaidelis, J. Pakalnis), radikalaus modernizmo,

¹⁸ Pirmasis šio žanro kūrinys lietuvių muzikoje.

¹⁹ Landsbergis, V. „Lietuvių kompozitorių kamerinė muzika (1963–1965)“. Iš: *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990, p. 17.

²⁰ Nakas, Š. *Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas?* Iš: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 8. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.

²¹ Landsbergis, 1990, p. 309.

sąlyginai vadinamo pirmuoju lietuvišku avangardu (V. Bacevičius, J. Kačinskas)²². Taikli muzikologo Algirdo Ambrazo įžvalga nusakė ir patvirtino tapatybės paieškų laiką: „kai daug žymių lietuvių kompozitorių, tarsi persisotinę ekspresionistiškai utriruota, faktūriškai perkrauta muzika, beveik vienu metu tarsi išsiilgo skaidresnio skambėjimo, kontempliacinių nuotaikų“²³. Ši, tarsi grįžimo į atnaujintą romantizmą tendencija atvedė į minimalizmą, padariusį didelę įtaką visai XX a. pabaigos lietuvių muzikai (Mindaugas Urbaitis, Algirdas Martinaitis, Vidmantas Bartulis, Onutė Narbutaitė, Zigmąs Virkšas). Kompozitoriaus Šarūno Nako pastebėjimu, „įdomu tai, kad XXI a. pradžioje nėra jokių ženklų, pranašaujančių lietuvių minimalizmo pabaigą. Atvirkščiai, daugelis kompozitorių, kada nors susijusių su šiuo stiliumi, vienokiais ar kitokiais būdais tebesinaudoja minimalizmo idėjomis, dažniausiai transformuotomis ir praturtintomis nauja patirtimi“²⁴.

Trumpai apžvelgus pokario metų Lietuvos kamerinės muzikos panoramą, matyti, kaip ši muzika ėjo šiuolaikiškumo keliu, kaip ji kito, absorbuodama skirtingas įtakas, įvairuodama išraiškos būdus ir formas, tačiau, A. Ambrazo pastebėjimu, jos giluminiai estetiniai principai liko tie patys – „šiuolaikinė, moderni, tačiau vengianti kraštutinumų, semantiškai motyvuota muzikinė kalba“²⁵.

Kaip bevertintume aptariamojo laikotarpio operas, simfoninius, chorinius ir instrumentinius kūrinius, turime nepamiršti ir lietuvių kompozitorių **muzikos altui**. Gana dažnai kūrinyje tvyrančią atmosferą, nuotaiką, emocijas leidžia pajusti kokio nors instrumento **tembro išskirtinumas** ir savitumas. Tas pasakytina ir apie altą, imponuojantį savitu universalumu – galimybe sugrįžti į baroko dvasiai artimus garso šaltinius. Kadangi kūriniai altui turi specifinius, nuo instrumento techninių ir sonoristinių galimybių priklausomus bruožus, išskiriančius juos iš kitų instrumentinių kūrinių repertuaro, todėl nurodant jų ypatumus, labai svarbu apibrėžti **altiškumo sąvoką**.

Styginių instrumentų tarpe altas išsiskiria šiek tiek nosiniu, matiniu, intravertišku garsu, kurio savybes lemia jo konstrukcinės ypatybės. Istoriskai nusistovėjęs standartinis alto korpuso ilgis vyrauja nuo 38 iki 46 cm.:

²² Daunoravičienė, G. „Lietuviškojo modernizmo magistralės ir Naujosios Vienos mokyklos idėjų paraštės“. Iš: *Menotyra*, t. 15, Nr. 1, 2008, p. 55.

²³ Ambrazas, 2007, p. 83–84.

²⁴ Nakas, 2004.

²⁵ Ambrazas, 2007, p. 84.



Pvz. nr. 1.

Šis parametras svarbus instrumento garso dažniui – didesnis altas turės stipresnį garsą, tačiau sukels daugiau problemų atlikėjui (rankų patempimai, nepasiekiami intervalai). Kartais meistrai, eksperimentuodami alto forma, suranda skvarbesnį garsą, didelių dydžių altus formuodami pagal patogesniai griežimui pritaikytus specifinius alto korpuso išlinkimus:



Pvz. nr. 2.

Pasaulyje paplitusių ne tik tradicinės, mūsų akiai įprastos formos, geriausių instrumentų pavyzdžiai byloja, jog garso kokybei patikimesnė yra laiko patikrinta instrumento forma. Smuiko ar violončelės išgaunamas garsas visada bus skvarbesnis, o altą išskirs jo tembras. Kūriniai altui retai kada pasižymi skaidria muzikine faktūra. Kamerinėje muzikoje jiems skiriamas vidurinių balsų, užpildančių harmoninę erdvę, vaidmuo. Iki XIX a. kūriniai altui kaip soliniam instrumentui apskritai buvo retas reiškinys²⁶. Dažnai alto tembras lyginamas su žemu moterišku – alto – balsu. Bene svarbiausias jų bruožas – moters balso diapazonui artimas alto registras ir sodrus tembras.

Taigi **tembras** yra neatsiejamas altiškumo elementas, sąlygojantis kūrinių charakteristiką. Nors pasauliniame ir lietuviškame alto repertuare vyrauja melancholiško pobūdžio kūriniai, tačiau tai nėra taisyklė. Neretai kūrinio savybės įtakoja aplinkiniai veiksniai: atlikėjo, kuriam skiriamas kūrinys, interpretaciniai sugebėjimai, jo pageidavimai, proginė kūrinio paskirtis, žanro pasirinkimas ir daugelis kitų panašių dalykų.

Iš muzikos istorijos žinoma, jog alto tembrą gana sėkmingai išnaudojo Hektoras Berliozas, Bela Bartókas, Paulius Hindemithas, Benjaminas Brittenas, Alfredas Schnittke ir kiti kompozitoriai.

H. Berliozas – vienas pirmųjų kompozitorių, kuriam rūpėjo atskirų instrumentų, neišskiriant ir alto, tembrų savitumas. To pasekmė – instrumentuotės veikalas „Didysis traktatas apie šiuolaikinę instrumentuotę ir orkestruotę“ („Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes“, 1844), kuriame apie altą jis rašė: „Iš visų orkestro instrumentų būtent altas buvo labiausiai neįvertintas, nepaisant jo nuostabios kokybės. <...>. Tais itin retais atvejais, kada senieji kompozitoriai iškeldavo jį į pirmąjį planą, jis niekada nenuvildavo jų lūkesčių“²⁷. Veikale greta kitų instrumentų tembrinių ypatumų įvardinti ir aptarti alto tembro savitumai, sėkmingai išnaudojami jo simfonijoje „Haroldas Italijoje“²⁸. Pasak Viktoro Juzefovičiaus, „pagrindinis bruožas, išskiriantis berlioziškas alto partitūras – tai ne vien techniškas instrumento išnaudojimas, tai tikslingas ir įtikinantis instrumento tembro pojūtis bei bandymas jį pajungti muzikinei kūrinio dramaturgijai“²⁹.

Muzikologė Zita Abramavičiūtė, nagrinėdama muzikos prasmės klausimus, siejamus su tembru, kaip viena pagrindinių muzikinės raiškos priemonių, analizės objektu pasirinko alto

²⁶ Baroko epochoje ryškiausi pavyzdžiai aptinkami J. S. Bacho (Brandenburgo koncertas Nr. 6 B-dur, BWV 1051) ir G. Ph. Telemanno (pirmasis šio žanro kūrinys – koncertas altui ir orkestrui G-dur TWV 51:G9 ir koncertas dviem altams ir orkestrui TWV 52:G3) kūryboje. Vėliau altas kompozitorių buvo primirštas. Klasicizmo epochoje aptinkami tik keli altui skirti kūriniai.

²⁷ Берлиоз, Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке (с дополнением Рихарда Штрауса)*, т. 1. Москва: Музыка, 1972, p. 81.

²⁸ Alto ypatybės, jo tembro suvokimas simfonijoje „Haroldas Italijoje“ yra vienas svarbiausių veiksnių, lėmusių pagrindinio herojaus vidinio pasaulio ypatumus – vidinės nesantarvės kamuojamą Haroldo sielą, jo kančią, niūrų ilgesį.

²⁹ Юзефович, В. *Симфония „Гарольд в Италии“ и ее автор*. Москва: Советский композитор, 1972, p. 70.

tembrą. Nurodydama alto tembro savitumus, sukeliančius įvairius pojūčius ir asociacijas (melancholiją, liūdesį, vienišumą), autorė iškėlė altui būdingos uždarnos semantinės erdvės klausimą. Išsamios jos įžvalgos apie alto tembro semantikos erdvę H. Berliozo simfonijoje „Haroldas Italijoje“ bei A. Schnittke's koncerte altui ir orkestrui atskleidė alto tembro suvokimo poveikį šių kūrinių specifikai³⁰. Įvairius tembro aspektus nagrinėja ir kiti tyrėjai. Etnomuzikologas Rytis Ambrazevičius aptaria psichologinius tembro suvokimo aspektus³¹, kompozitorius ir muzikologas Mārtiņš Viļums atskleidžia svarbiausius tembro ir garsumo atpažinimo ypatumus³².

Lietuvos kompozitorių **kūrinių altui palikimas** negausus, amžius neilgas, todėl ir jų reikšmė lietuvių muzikinės kultūros, o ypač kamerinės muzikos fone visa aprėpiančio dėmesio dar nesusilaukė. Nauji lietuvių autorių kūriniai altui radosi nedrąsiai, kūrėjai dar nekėlė didelių reikalavimų atlikėjams. Kai kurių kompozicijų galimybės skambėti koncertuose buvo nulemtos altininkų profesinio pasiruošimo. Daugybę problemų, susijusių su profesionaliesniu Lietuvos stygininkų paruošimu, matė ir žymiausias tarpukario Lietuvos muzikos kritikas, tvirtas pozicijas įvairiais meno suvokimo, atlikimo ir vertinimo klausimais turėjęs, kompozitorius Vladas Jakubėnas. Recenzijose jis nuolatos akcentavo kamerinės muzikos svarbą, rūpinosi jos kokybišku atlikimu, kėlė nacionalinio repertuaro stygiaus klausimą. 1939 m., visokeriopai skatindamas ir objektyviai vertindamas atlikėjus stygininkus, apgailėstaudamas rašė: „Mūsų kamerinė muzika turi jau nemaža rimtų, vertingų veikalų, kuriuos verta parodyti užsieniui. Bet juos atlikti nėra lengva, gan painios naujoviškos struktūros reikalauja geros orientacijos, subrendusio menininko. Stygininkų srityje mums dar nepavyko tokių išsiauginti. Operos ir radiofono orkestruose svarbiųjų styginių instrumentų koncertmeisterių vietose dar turime nepakeičiamų svetimšalių“³³.

Ši padėtis po truputį ėmė keistis, kai Lietuvos koncertiniame gyvenime vis svarbesnę vietą užėmė savi, jau Lietuvoje paruošti atlikėjai. Stygininkų gretas ženkliai papildė jaunieji Kauno konservatorijos auklėtiniai, kurių dauguma smuikininkai – Izidorius Vasyliūnas (Vasiliauskas), Adolfas Sadauskas, Viačeslavas Možalskis, broliai Kazys, Povilas ir Pranas Matiukai, Kazys Juodelis, Adomas Krevnevičius. Vieni jų griežė Kauno radiofono, kiti – Valstybės teatro orkestre, kartu su kitais atlikėjais būrėsi į kvartetus ar kitus kamerinius ansamblius. Šie ansambliai buvo nepastovūs, dažniausiai sudaromi tam tikrai programai

³⁰ Abramavičiūtė, Z. „Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berliozo iki A. Schnittke's“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 10. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 61–71.

³¹ Ambrazevičius, R. „Tembras muzikos psichologijoje“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 13. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, p. 6–21.

³² Viļums, M. „Kompoziciniai garsumo ir tembro erdvėlaikio kinezės atpažinimo aspektai“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 11. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 87–101.

³³ Jakubėnas, V. „Styginių kvarteto koncertas“. Iš: *Vladas Jakubėnas. Straipsniai ir recenzijos*, t. 1. Sudarė ir įvadinį straipsnį parašė L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994, p. 327.

atlikti. Suprantama, tuose ansambliuose turėjo griežti ir **altininkai**, kurių problema buvo pati skaudžiausia, nes jų profesionalumo lygis neprilygo smuikininkams ir violončelininkams. Altininkus atlikėjus prisimena ir to laikmečio liudininkė, smuikininkė Kornelija Kalinauskaitė³⁴. Jos atsiliepiamas gana kritiškas: „Orkestre altininkai sėdėjo, bet griežti profesionaliai jie pradėjo, kai mano vyras (*J. Fledžinskas – J. J.*) paruošė savo studentus, gebančius griežti tolygiai su smuikininkais. <...>. Orkestre sėdintiems senukams nerūpėjo profesionalumas, jie juokėsi iš pozicijų, nes viską griežė pirmoj pozicijoje. <...>. Tokie tuo metu buvo altininkai. Tik vėliau, kai į orkestrą pradėjo sėstis jaunimas, po truputį stiprėjo altininkų profesionalumas“³⁵. Tarp jaunųjų altininkų geriausiai išsivertino **Eduardas Satkevičius**, griežęs Kauno konservatorijos absolventų styginių kvartete, Valstybės teatro orkestre. Minėtini ir kiti altininkai – **Motiejus Buivydas** ir **Stasys Gabriolavičius** – griežę Kauno Radiofono orkestre. St. Gabriolavičius ir persikėlęs į Vilnių, tęsė koncertinę veiklą filharmonijos simfoniniame orkestre ir kvartete: „Iki uždariant Filharmoniją (1943 m. kovą), aštuonis koncertus surengė styginių kvartetą: Mykolas Saulius, **Stasys Gabriolavičius**, Alfonsas Paukštys, Albinas Ciplijauskas“³⁶. Beje ir pasitraukęs į Vakarų (1944), apsigyvenęs Bavarijos Dilingeno miesto vadinamųjų Perkeltųjų asmenų (*Displaced Persons, DP*) stovykloje, St. Gabriolavičius įsijungė į aktyvų kultūrinį stovyklos gyvenimą. „Tarp Dilingene tuo metu gyvenusių lietuvių išsiskyrė ir stipri keturių instrumentininkų grupė: Pranas Matiukas, Stasys Gabriolavičius (Gabriolas), Mykolas Saulius ir Izidorius Vasyliūnas. <...>. Netrukus šie Kauno konservatorijos absolventai susibūrė į styginių kvartetą, kuris koncertavo lietuvių ir vokiečių visuomenei, o pirmą pasirodymą surengė 1946 m. gegužės 19 d. Dilingene“ – su šiais jo meninės veiklos kaip beišnykstančios lietuvių muzikos istorijos fragmentais mus supažindina muzikologė Vytautė Markeliūnienė³⁷. Taip pat ji nurodo, kad 1949 m. St. Gabriolavičius emigravo į Australiją ir 25 metus griežė Melburno filharmonijos orkestre³⁸.

Visus stygininkus, neišskiriant ir altininkų, 1942 m. griežusius Lietuvos filharmonijos simfoniniame orkestre, prisimena ir teigiamai vertina Algimantas Kalinauskas³⁹: „Kolektyvas

³⁴ Kalinauskaitė, Fledžinskienė Kornelija (g. 1925), smuikininkė, pedagogė. Baigė Vilniaus kons-ją: 1945 m. S. Szpinalskio fortepijono, 1948 m. J. Targonskio smuiko klasę. 1946–1981 m. griežė II smuiku Lietuvos kvartete. 1949–1994 m. Lietuvos muzikos akademijos (iki 1992 m. Lietuvos valstybinės konservatorijos) Kamerinio ansamblio katedros profesorė.

³⁵ Cituota iš interviu su K. Kalinauskaite (Žr. Priedą nr. 5).

³⁶ Aleknaitė-Bieliauskienė, R., Augulytė, M. *Septyniadešimties metų kelias / Lietuvos nacionalinė filharmonija*. Sudarytoja M. Augulytė. Vilnius: Aidai, 2010, p. 18.

³⁷ *Izidorius Vasyliūnas. Gyvenimas. Veikla. Straipsniai. Laiškai*. Sudarytoja V. Markeliūnienė. Vilnius: Typoart, 2006, p. 34.

³⁸ Ten pat, p. 126.

³⁹ Kalinauskas Algimantas (1923–2010), dirigentas, muzikologas, smuikininkas, pedagogas. 1945–1946 m. studijavo Vilniaus kons-joje. 1941–1945 m. Vilniaus filh-jos simf. orkestro smuikininkas. 1943 m. debiutavo kaip simf. orkestro dirigentas. 1944 m. stažavo Vienos valstybės operos teatre pas K. Böhmq. 1946–1958 m.

buvo gana pajėgus: pirmaisiais smuikais griežė koncertmeisteris K. Juodelis, šalia jo – Elena Strazdaitė-Bekerienė, antrajame pulte – A. Ciplijauskas ir Rioslerienė, toliau už jų – keletas gana pajėgių lenkų smuikininkų. Antriems smuikams vadovavo Bronius Šopys, šalia jo A. Paukštys, **altas – Stasys Gabriolavičius**, šalia **Vytautas Marcijonas, Lietuvninkaitė, Kutiliauskaitė**. Violončelėmis griežė M. Saulius, Arnoldas Riosleris, A. Motiekaitis, o kontrabosais – P. Bekeris, Halderis ir kiti⁴⁰. Reikia pažymėti, kad visi čia išvardinti altininkai mokslus buvo baigę kaip smuikininkai. Vienintelis E. Satkevičius, greta smuiko specialybės baigė ir Ruvimo Stenderio alto specializacijos klasę.

Reikiamos kvalifikacijos koncertuojančių atlikėjų stygiaus klausimas palengva sprendėsi, bet ne taip greitai, kaip norėjosi. „Vienas kamerinės muzikos plėtojimosi stabdžių – tai tebeegzistuojanti atlikėjų problema“ – taip 1967 m. ją įvardijo V. Landsbergis⁴¹. Aptardama XX a. aštuntojo dešimtmečio pagrindinę lietuvių muzikos srovės ir jos recepcijos istoriją, tą patį tvirtino ir muzikologė Rūta Goštautienė, teigdama, jog „tuo laikotarpiu Lietuvoje beveik nebuvo šiuolaikinės muzikos srityje besispecializuojančių atlikėjų, ypač ansamblių“⁴².

Lietuvių muzikos kūrybos ir atlikėjiško meno raidoje naujas etapas, svarbus atgijimo ir naujos brandos laikotarpis pastebimas XX a. pabaigoje. 1990 m. paskelbus Lietuvos nepriklausomybę, keitėsi muzikos reiškimosi sąlygos, vėrėsi naujos bendravimo su pasauliu galimybės, kuriomis naudojosi jau žinomi ir jauni lietuvių atlikėjai. Šalia jau pripažintų (Lietuvos, Vilniaus, Čiurlionio kvartetai), kūrėsi nauji kameriniai ansambliai – styginių kvartetai: Kauno (1988), „Chordos“ (1997), „ArtVio“ (2003), trio: „Vilniaus arsenalas“ (1986), „Armonų trio“ (1988), „Musica Camerata Baltica“ (1993), „Kaskados“ (1996), „FortVio“ (2006), „Claviola“ (2007) ir kiti.

Dabartiniu metu studijuojantiems alto klasėje suteikiama daugybė galimybių. Jų profesiniu rengimu rūpinasi kompetentingi pedagogai. Atgijęs ryšys su Europos meno centrais sudaro sąlygas norintiems tobulėti ir įgyti naujų impulsų tolesnei meninei brandai. Studentai dalyvauja tarptautiniuose konkursuose, meistriškumo kursuose ir festivaliuose. Pastebima gausėjančios profesionalių altininkų atlikėjų – kompozitorių kūrybos skleidėjų – gretos, suaktyvėjo naujų kūrinių leidyba. Visi šie paminėti veiksniai sudaro prielaidas naujų lietuviškų kūrinių altui radimuisi, kartu ir naujoms tų kūrinių interpretacijoms. Todėl

Lietuvos operos ir baletu teatro dirigentas. 1966–1992 m. dėstė Lietuvos kons-joje. Parašė knygas: „Jonas Stasiūnas“ (1965), „Ataidai. Dirigento atsiminimai“ (2010). Paskelbė > 1500 straipsnių, esė, recenzijų muzikos ir teatro klausimais.

⁴⁰ Kalinauskas, A. *Ataidai. Dirigento atsiminimai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 65.

⁴¹ Landsbergis, 1990, p. 22.

⁴² Goštautienė, R. „Keletas variacijų kanono tema“: aštuntojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė ir jos recepcija“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 7. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006, p. 162.

praėjusiame amžiuje iškilęs opus klausimas – ar rasis ryškių alto muzikos atlikėjų, gebančių interpretuoti naujausius kūrinius? – nebebus toks aktualus. Aktyvus pastarųjų metų jaunųjų atlikėjų koncertinis gyvenimas ir atviras požiūris į muzikos interpretavimą nebekelia ir, tikėtina, nebekels kompozitoriams abejonių dėl jų kūrinių atlikimo, tuo pačiu ir dėl alto meno perspektyvų.

1. 2. Lietuvos alto pedagogikos ištakos

Tyrinėjant Lietuvos alto meno ankstyvasias apraiškas, dera atsigręžti į LDK didikų dvarus ir juose veikusias muzikos mokyklas, turėjusias neabejotinos įtakos Lietuvos muzikų profesiniam parengimui. Muzikologė Laima Kiauleikytė knygoje „XVIII a. II pusės–XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose“ pateikia išsamia, mažai tyrinėtą Lietuvos dvarų muzikinės kultūros istoriją, nurodydama dvarų sąjūdžio unikalumą ir reikšmę lietuvių profesionaliosios muzikinės kultūros raidai⁴³. Lietuvos didikai (Oginskiai, Radvilos, Tiškevičiai, Tyzenhauzai, Masalskiai, Sapiegos) Vakarų Europos aristokratų rūmų pavyzdžiu kūrė muzikos mokyklas ir kvietė iš užsienio profesionalius pedagogus, kurių užduotis – lavinti vietinius, tarp jų lietuvių, muzikus, išmokyti juos griežti visais instrumentais arba „kokio griežiant prireiks“, nes „gebėjimas **griežti keliais instrumentais** XVIII a. LDK kapelose – **visuotinis**“⁴⁴. XVIII a. viduryje LDK dvaruose įsivyravo klasicizmui būdingi muzikos instrumentai. Tarp Slanime sukauptų itin vertingų instrumentų minimi **du Amati altai** ir dėžės, **du nežinomo meistro altai** su dėžėmis⁴⁵. Taigi į orkestrų ar instrumentinių ansamblių sudėtį buvo įtraukiamas ir **altas**. Šaltiniuose minima, kad 1877–1883 m. Pastovyse (dabar Baltarusija) grafo Tyzenhauzo dvare veikusios mokyklos orkestrą sudarė: 8 smuikai, **altas**, violončelė, 2 fleitos, 4 klarnetai, 2 trombonai⁴⁶. Muzikologas Juozas Gaudrimas, tyrinėjęs muzikinį gyvenimą Lietuvoje XIX a. antroje pusėje–XX a. pradžioje nurodo, kad orkestro instrumentai, pajvairindami giedojimą, skambėjo ir bažnyčiose: „1883 m. gruodžio 1 d. Rokiškio bažnyčioje, panašiai kaip Vilniaus katedroje, buvo atliktos kompozitoriaus T. Nideckio mišios G-dur chorui su instrumentiniu ansambliu, susidedančiu iš dviejų smuikų, **alto**, kontraboso, fleitos ir klarneto“⁴⁷. Tikėtina, kad užsieniečių parengti ir muzikavimo

⁴³ Kiauleikytė, L. *XVIII a. II pusės–XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, 360 p.

⁴⁴ Ten pat, p. 204.

⁴⁵ Ten pat, p. 48.

⁴⁶ *Lietuvos muzikos istorija. I knyga. Tautinio atgimimo metai. 1883–1918*. Sudarytoja ir atsakinga redaktorė Dana Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 163–164.

⁴⁷ Gaudrimas, J. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861–1917*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1958, p. 147.

praktikos įgūdžių įgiję, įvairiautėse Lietuvos dvarų kapelose galėjo griežti ir lietuvių altininkai. Nors LDK dvaruose veikusios muzikos mokyklos nesuformavo nuoseklių, sistemingų muzikos mokymo tradicijų, tačiau turėjo neabejotiną įtaką Nepriklausomos Lietuvos muzikų profesiniam parengimui ir praktinei jų veiklai.

1. 2. 1. Altininkai Klaipėdos muzikos mokykloje

Lietuvos altininkų sistemingas profesionalaus ugdymo etapas siejamas su 1923 m. Stasio Šimkaus įkurta ir jo vadovaujama Klaipėdos muzikos mokykla. Šios mokyklos styginių instrumentų skyriaus moksleiviams atsivėrė galimybė studijoms pasirinkti ne tik smuiką, violončelę ar kontrabosą, bet ir altą. Altininkai buvo labai reikalingi St. Šimkaus suburtam ir jo vadovaujamam simfoniniam orkestrui, todėl įteisintos griežimo altu studijos pirmiausia ir pasitarnavo šiam tikslui. Dar svarbu pažymėti, kad Klaipėdoje įvyko tikrasis lūžis, nes styginius instrumentus galėjo rinktis jaunimas, suvažiavęs iš visos Lietuvos, nors daugelis jų „buvo gavę tik mėgėjišką pradžiamokslį“⁴⁸. Tų metų įspūdžius gerai mena Klaipėdos muzikos mokyklos 1930 m. absolventas altininkas Motiejus Buivydas irgi teigia, jog į Klaipėdos muzikos mokyklą „suplaukęs iš visų Lietuvos kampų jaunimas buvo dar visai žalias, tačiau tuometinėmis aplinkybėmis niekas ko nors geresnio ir nelaukė. St. Šimkus džiūgavo, nes matė, kad jo idėja sukurti Lietuvoje simfoninį orkestrą bus įgyvendinta“⁴⁹. Orkestro vadovas siekė per nepaprastai trumpą laiką, „dažnai nusižengdamas pedagogikos dėsniams“, išugdyti jaunus muzikus, gebančius kokybiškai griežti simfoniniame orkestre⁵⁰.

Kadangi Lietuvoje stigo savų aukštos kvalifikacijos pedagogų, teko juos kviesti iš svetur. 1924 m., St. Šimkaus pakviestas, į Klaipėdos muzikos mokyklą dėstyti ir rengti kvalifikuotus muzikantus Klaipėdos simfoniniam orkestrui iš Prahos atvyko Čekų nonetas. Visi jo muzikai, Prahos konservatorijos auklėtiniai, garsėjo kaip vieni geriausių instrumentininkų ir pažangių mokymo metodų kūrėjų⁵¹. Jie buvo baigę teorinį ir praktinį pedagogikos kursą, pasižymintį nuoseklus ir sistemingo mokymo principu. Ansamblio stygininkų griežimo maniera, iškelianti garso grožį, atskleidžianti instrumentų tembrą ir siekianti virtuoziško, buvo artima XX a. pradžios Vakarų Europos muzikavimo

⁴⁸ Katkus, D. „Instrumentalistai – stygininkai ir pūtikai“. Iš: *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrasas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 313.

⁴⁹ Buivydas, M. „Klaipėdos muzikos mokyklos direktorius“. Iš: *St. Šimkus. Straipsniai. Dokumentai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Sudarė ir paaiškinimus parašė D. Palionytė. Vilnius: Vaga, 1967, p. 387.

⁵⁰ Petrauskaitė, D. „Gyvenimas ir muzikinė veikla“. Iš: *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla. Straipsniai. Laiškai. Atsiminimai*. Sudarė D. Petrauskaitė. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 20.

⁵¹ Čekų noneto muzikantai: Emilis Leichneris (smuikas), Vaclavas Kolenatý-Kamilovas (altas), Janas Fesenmayeris (violončelė), Ludvikas Rautenkranzas (kontrabosas), Albertas Bursikas (fleita), Antonas Stoupa (obojus), Jaroslavas Brychta (klarnetas), Ladislavas Putna (fagotas), Emanuelis Kaucký (valtorna).

tradicijoms. Tuo galėjo įsitikinti ir Lietuvos klausytojai, nes šis jaunų instrumentininkų ansamblis sėkmingai ir aktyviai koncertavo, tuo labai pagyvindamas Klaipėdos krašto muzikinį gyvenimą.

Viena aišku, pagrindinis dėmesys šioje mokykloje buvo skiriamas orkestro klasei, orientuojantis į mokinių parengimą groti simfoniniame orkestre. Atlikėjiškų įgūdžių vystymui ne mažiau svarbios buvo ir individualios specialybės pamokos. Kadangi iki 1927 m. Klaipėdos muzikos mokykla neturėjo patvirtintų mokymo planų, buvo dėstoma remiantis įvairių užsienio konservatorijų, kurių absolventais buvo kviestiniai pedagogai, patirtimi. Mokymosi trukmę lėmė pasirinkta specialybė. Alto klasės mokiniams skirta programa buvo išdėstyta šešeriems metams.

1924.IX.1–1926.IX.1 laikotarpiu Klaipėdos muzikos mokyklos alto klasei vadovavo **čekų altininkas Vaclavas Kolenatý-Kamilovas**. Jo klasėje mokėsi: Buivydas Motiejus, Kvedaravičius Alfredas, Klepackas Antanas, Pociūnas Bronislavas, Zdancevičius Jonas ir Kačinskas Jeronimas⁵². Nuosekliai ir metodiškai dėstydamas, pagrindinį dėmesį sutelkęs klausos, frazuotės, ritmikos, intonavimo ir dinamikos ugdymui, V. Kolenatý-Kamilovas stengėsi įdiegti savo mokiniams tvirtus griežimo altu pagrindus (technikai lavinti jis pats kūrė etiudus), padedančius suvokti mokymo turinį. Rezultatų ilgai laukti nereikėjo. Pajėgesni jo klasės altininkai, tarp kurių – **A. Klepackas** ir **J. Kačinskas** griežė Klaipėdos muzikos mokyklos mokinių styginių kvartetuose⁵³. Visa tai bylojo apie dėstytojo pedagoginės veiklos kokybę. Deja, V. Kolenatý-Kamilovas susidūrė ir su neįprastais, jam nepriimtinais, mokymo procesą stabdančiais ir net žalingais metodais, kai per specialybės pamokas buvo reikalaujama tikrinti orkestrines partijas. Tai patvirtina ir M. Buivydas, vienas jo klasės mokinių: „Per specialybės pamokas buvo tikrinamos orkestrinės partijos. <...>. Vis dėlto dėstytojai čekai ir kai kurie vyresnieji auklėtiniai tuo metodu buvo nepatenkinti“⁵⁴. Taigi 1926 m. rudenį, dėl nesutarimų su mokyklos direktoriumi, V. Kolenatý-Kamilovas paliko Klaipėdą. Reikšdami pritarimą ir nenorėdami išduoti savo pedagoginių idealų, jo pavyzdžiu pasekė ir kiti čekų pedagogai – Janas Fesenmayeris (violončelės mokytojas) ir Emanuelis Kaucký (valtornos mokytojas). Kol vyko naujų pedagogų paieška, du mėnesius (**1926.IX.1–XI.1**) altininkams dėstė iš Panevėžio atvykęs **altininkas** ir pedagogas **Izaokas Zakomas**⁵⁵.

⁵² Klaipėdos muzikos mokyklos dėstytojo V. Kolenatý-Kamilovo alto klasės mokinių 1925/26 m. m. pažangumo ir lankomumo dienynas. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA)*, F. 161, ap. 1, b. 61, l. 1–6.

⁵³ Petrauskaitė, D. *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 1998, p. 169.

⁵⁴ Buivydas, 1967, p. 388.

⁵⁵ Zakomas Izaokas (g. 1899.VII.9 Panevėžyje, m. 1941.VI Vilniuje; nužudytas nacių), altininkas, pedagogas. Iki 1928 dėstė muziką Panevėžio g-jose, privačiose žydų m-lose. Nuo 1928 m. gyveno Kaune. 1928–1940 m. griežė Kauno radiofono simf. orkestre; buvo altų grupės koncertmeisteris.

Netrukus į Klaipėdos muzikos mokyklą buvo pakviesti ir atvyko dėstyti Budapešto karališkosios muzikos akademijos auklėtiniai: smuikininkai Laszlo Hajósas ir Miklos von Feheris, obojininkas Zoltanas Gatti, valtornininkas Sandoras Balintas ir **altininkas Ladislavas Novákas**. Taigi buvo atgaivinta normali pedagoginė veikla, leidusi visiems buvusiems V. Kolenatý-Kamilovo mokiniams ir prie jų prisijungusiems Bernardui Jurašūnui su Kaziu Motgabiu tęsti studijas (1926.XI.1–1929.IX.1) pas L. Nováką⁵⁶. Deja, „jaunieji altininkai tokių šiltų ir glaudžių santykių, kokie buvo susiklostę su V. Kolenatý-Kamilovu, daugiau Klaipėdoje nebepatyrė“⁵⁷.

Lyginant su čekų stygininkais – ansamblinio griežimo specialistais, vengrai buvo virtuozinės, individualistinės, t. y. nekvartetinės mokyklos atstovai ir garsėjo sava instrumentininkų ugdymo metodika. Jie mažiau gilinosi į nuoseklaus darbo principus ir pritarė St. Šimkaus toleruojamam spartesniam mokymui. L. Novákas dėstė pagal savo paties parengtą šešerių metų altininkams skirtą mokymo programą, suskirstytą į tris – paruošiamąjį, akademinį ir meistriškumo – etapus⁵⁸. Kiekvienam mokymo etapui buvo suplanuoti konkretūs techninio ir meninio ugdymo reikalavimai, kuriuos moksleiviai atskleisdavo egzaminų metu. Technikai, rankų pojūčiams ugdyti griežiamos gamos, pratimai, etiudai. Meninį programos repertuarą, išlaikant istorinį studijų principą, sudarė klasikiniai įvairių epochų – baroko, Vienos klasikų, romantizmo – kompozitorių kūriniai. Reikia pažymėti, kad altininkų profesinis parengimas, remiantis šia nuosekliai ir kryptingai išdėstyta programa, atitiko tradicinę aukštosios mokyklos ugdymo koncepciją ir buvo gana kokybiško lygmens. Todėl nenuostabu, kad ne tik šią, bet ir kitų specialybių (pavyzdžiui, smuiko) mokomąją programą vėliau perėmė Kauno konservatorija⁵⁹.

Apmaudu, bet dėl nesantaikos tarp pedagogų, L. Novákas, likus metams iki jo klasės mokinių baigiamųjų egzaminų, nutraukė pedagoginį darbą ir paliko Klaipėdą. Tačiau studijos nenutrūko. Žinoma, kad Klaipėdos muzikos mokykloje altininkams dėstė kitų specialybių stygininkai: čekų violončelininkas F. Kovařas (1927.IX.1–1928.IX.1), vengrų smuikininkas G. Kertesz (1929.IX.1–1930.IX.1). Kad ir patyrę edukacinių nuostatų įvairovę Klaipėdos muzikos mokyklos jaunieji altininkai sulaukė mokyklos baigiamųjų egzaminų.

1930 m. Klaipėdos muzikos mokyklos alto klasę baigė penki absolventai: K. Motgabis, M. Buivydas, A. Kvedaravičius, A. Klepackas ir B. Jurašūnas⁶⁰. Kaip klostėsi tolesnis jų

⁵⁶ Klaipėdos muzikos mokyklos dėstytojo L. Nováko alto klasės mokinių 1926/27 ir 1927/28 m. m. pažangumo ir lankomumo dienynai. *LLMA*, F. 161, ap. 1, b. 80, l. 1–7 ir F. 161, ap. 1, b. 111, l. 1–8.

⁵⁷ Petrauskaitė, 1997, p. 20.

⁵⁸ *LLMA*, F. 84, ap. 1, b. 25, l. 34–35.

⁵⁹ Ten pat, b. 25, l. 28–30.

⁶⁰ Klaipėdos muzikos mokyklos pedagogų tarybos posėdžio protokolas, 1930, birželio 7. *LLMA*, F. 161, ap. 1, b. 117, l. 26, 29, 30.

likimas? Kadangi Kauno valstybinėje muzikos mokykloje nebuvo alto klasės, ruošiančios profesionalius altininkus, buvo manoma, kad Klaipėdos muzikos mokyklos altininkai, turintys profesionalų pasiruošimą, be jokių kliūčių bus priimti į Kauno Valstybės teatro arba Radiofono orkestrą. Paradoksalu, bet Klaipėdos muzikos mokyklos absolventai Kaune nebuvo laukiami. Nepadėjo ir St. Šimkaus kreipimasis į Švietimo ministeriją, prašantis jo mokinius (ne tik altininkus) priimti į Valstybės teatrą.

Norintieji tęsti koncertinę veiklą ir patekti į Kauno Valstybės teatro orkestrą, turėjo nugalėti „gana žeminančią kliūtį – Kaune išlaikyti konkursinius egzaminus“⁶¹. Gerai paruoštiems Klaipėdos muzikos mokyklos absolventams tai nebuvo sunku, tačiau „kai kurie silpnesnių nervų kandidatai, pajutę psichologinį egzaminatorių spaudimą, suklupo ir į teatrą nepakliuvo, nors buvo visiškai pajėgūs atlikėjai“⁶². Patekusieji į teatrą (M. Buivydas, A. Klepackas, A. Kvedaravičius) greitai pasijuto kaip pastumdėliai, tik retkarčiais gaunantys pagriežti. Todėl A. Klepackas ir M. Buivydas 1934 m. dalyvavo konkurse į Radiofono orkestrą. Deja, A. Klepackui, „kurį St. Šimkus charakterizavo kaip labai muzikalų ir techniškai pajėgų atlikėją“ nepasisekė⁶³. Nepatekęs į Radiofono orkestrą, 1934 m. jis grįžo į Klaipėdą ir griežė trumpai veikusiam Klaipėdos operos simfoniniame orkestre, dėstė privačioje Klaipėdos muzikos mokykloje. Pedagogine veikla tenkinosi ir K. Motgabis, sėkmingai dėstydamas Aukštadvario ir Skuodo vidurinėse mokyklose. Iš visų Klaipėdos muzikos mokyklą baigusių altininkų geriausiai sekėsi M. Buivydui. Jis buvo Kauno Valstybės teatro ir Radiofono orkestro artistu, griežė lietuviškame nonete.

Norėtųsi pažymėti, kad Klaipėdos muzikos mokyklos moksleiviai, tarp jų ir altininkai, ugdomi profesionalių pedagogų, dar besimokydami būrėsi į ansamblius ir ėmė koncertuoti – tokiu būdu susiformuoja pirmoji lietuviško kamerinės muzikos sąjūdžio banga. Pirmiausia, sekdami ypač juos žavėjusiu Čekų noneto pavyzdžiu, klaipėdiškiai susibūrė į lietuvišką nonetą – M. Buivydas (I smuikas), Antanas Jaras (II smuikas), **J. Kačinskas (altas)**, Viktoras Dapšys (violončelė), Kajetonas Liepus (kontrabosas), Evaldas Lačas (fleita), Zenonas Anučauskas (obojus), Kazys Paulauskas (fagotas), Vincas Deniušis (trimitas). Ansamblis savarankiškai paruošė programą ir vasaros atostogų metu koncertuodami važinėjo po Lietuvą. Šis nonetas – „pirmasis, nors ir trumpai gyvavęs, lietuvių atlikėjų kamerinis ansamblis, kurio pavyzdžiu vėliau Klaipėdoje (ir kitur) kūrėsi profesionalios lietuviškos kamerinio instrumentinio muzikavimo grupės“⁶⁴. Minėtinas ir kitas Lietuvos nonetas, kurį, neturėdami

⁶¹ Petrauskaitė, 1998, p. 169.

⁶² Ten pat, p. 169.

⁶³ Ten pat, p. 171.

⁶⁴ Kšaniienė, D. „Muzikos plėtros ypatybės Klaipėdos krašte (1932–1939)“. Iš: *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 113.

pakankamai darbo orkestre, bet jausdami stiprų kamerinio muzikavimo poreikį, 1931 m. suorganizavo buvę Klaipėdos muzikos mokyklos mokiniai, Valstybės teatro orkestro artistai: J. Pakalnis (fleita), Aleksas Simutis (obojus), Aleksas Valius (klarnetas), Juozas Kudokas (fagotas), Alfonsas Baužinskas (valtorna), Adolfas Sadauskas (smuikas), **M. Buivydas (altas)**, V. Dapšys (violončelė), K. Liepus (kontrabosas)⁶⁵. 1933 m. Lietuvių rašytojų draugijos vakare jie surengė pirmąjį viešą koncertą ir įrodė savo profesinės patirties prasmingumą, apie kurį V. Jakubėnas entuziastingai rašė: „Jau pats faktas, kad susidaro iš jaunų (berods išimtinai „klaipėdiškių“) orkestrantų muzikos mėgėjų būrelis, kursai niekieno neverčiamas, niekieno nešelpiamas išstudijuoja ir pagriežia nelengvus dalykus <...> – tas faktas iš esmės yra nepaprastai sveikintinas ir turi nemažos kultūrinės reikšmės. Čia matome tai, ko mes beveik neturime, bet ką privalome ugdyti: laisvą muziką ir visuomenės iniciatyvą“⁶⁶. Surengęs vos keletą koncertų, nesulaukęs paramos, šis įdomus kolektyvas iširo.

Konstatuojant ir pripažįstant minimu laikotarpiu iškilusį bei suaktyvėjusį kamerinės muzikos sąjūdį, į kurį reikšmingai įsiliejo ir altininkai, sykiu tenka apgailestauti, kad būtent šių, pirmųjų jaunųjų Lietuvos altininkų, Klaipėdos muzikos mokyklos absolventų, profesinė veikla, kad ir reikšminga istoriniu požiūriu, neįgijo konkrečių galimybių pilnavertiškai plėtotis, tęsti tradicijų, ugdyti jų tęstinumo bei perspektyvos.

1. 2. 2. Eduardas Satkevičius – lietuvių alto pedagogikos pradininkas

Naują ir reikšmingą istoriniu bei profesiniu požiūriu altininkų ruošimo etapą Kaune pradėjo smuikininkas ir altininkas Eduardas Satkevičius (1906–1972), kurį pagrįstai galima laikyti lietuvių profesionalaus alto atlikimo meno ir pedagogikos pradininku. Tai ryškiausia tarpukario ir pirmųjų pokario metų Lietuvos altininkų figūra. Sąžiningai dirbęs savo darbą, jis ilgus metus buvo žinomas tik siauram profesionalų ratui. Medžiaga, skirta E. Satkevičiaus gyvenimo ir kūrybos faktams nušviesti, gana skurdži – tai keletas dokumentų Lietuvos literatūros ir meno archyve ir Kauno Juozo Gruodžio konservatorijos muziejuje. Reikšmingų atsiminimų pateikė jo mokiniai – P. Radzevičius ir D. Katkus. Keletą faktų patikslino ir atskleidė naujų Kaune gyvenantis altininko sūnus Zigmundas Vytautas Satkevičius.

Altas į E. Satkevičiaus gyvenimą atėjo ne iš karto: 1924 m. jis įstojo į Kauno muzikos mokyklą, o 1936 m. tapo diplomuotu smuikininku. Tačiau tais pačiais metais jis rašo prašymą konservatorijos direktoriui, kad leistų „specializuotis altu“⁶⁷. Vadinasi, E. Satkevičius

⁶⁵ Jasinskas, K. *Koncertinis gyvenimas Lietuvoje 1919–1940*. Vilnius: Vaga, 1983, p. 93.

⁶⁶ Jakubėnas, 1994, p. 93.

⁶⁷ LLMA, F. 84, ap. 3, b. 675, l. 22.

sąmoningai pradeda dar vienas – griežimo altu studijas pas buvusį savo smuiko dėstytoją Ruvimą Robertą Stenderį⁶⁸. Kauno konservatorijos 1937–1938 mokslo metų egzaminų protokolas liudija, kad E. Satkevičius, kaip labai gabus ir darbštus studentas, 1938 m. gegužės 28 dieną, egzaminų metu pagriežęs Carlo Philippo Stamitzo koncerto altui ir orkestrui D-dur, op.1 pirmąją dalį, baigė smuikininko R. R. Stenderio alto specializacijos skyrių⁶⁹. Tokiu būdu jis tapo pirmuoju diplomuotu Kauno konservatorijos altininku ir vėliau ilgamečiu šios mokyklos alto specialybės pedagogu:

EGZAMINŲ REPERTUARAS		SPECIALYBĖS DALYKAI															
Specialybės dalyko	Privalomųjų dalykų	Spec. dalyko kursas	Prival. fortep. kursas	Kompozicija	Fortepijonas	Dainavimas	Smuikas	Violončelė	Kontrabasas	Vargonai	Mušam. instr.	Pučiamieji instr.	El. instr. muz. teorija	Solfedžio	Harm. nija	Muzik. formos	
Stamitz: Koncerto 1. d. Violai		Spec. d. 1. kursas	Prival. fortep. kursas	5			8							I	II	I	II
		Praleistų pamokų skaičius					8										
		Metinis pažym.					5										
		Egzaminų pažym.					4+										
		Bendras pažym.					4+										
Klasės vedėjo atestacija		Pervedamas iš _____ kurso											Išlaikė egzaminus iš seka				
Labai gabus ir darbštus		Baigė specializacijos skyrių altu. (Prot. A 72. 1938. V. 28)											Išlaikė egzaminus ekstern				
Klasės vedėjas: R. Stenderis		Paliekamas _____ kurse											Neišlaikė egzaminų				
		_____ metams											Pataisos				
		Pašalinamas ir pašalinimo priežastys															
DIREKTORIUS																	
INSPEKTORIUS																	

Pvz. nr. 3. E. Satkevičiaus alto specializacijos skyriaus baigimo egzaminų protokolas

Vis dėlto pirmiausia E. Satkevičiui labai reikšminga tapo koncertinė veikla, į kurią jis įsitraukė dar studijų metais, sėkmingai ją tęsė ir vėliau. Beje, nepretenduodamas į solistus virtuosus jis podraug atras sau artimesnę terpę – muzikavimą kameriniuose ansambliuose. O griežti solo teliks veikiau kaip asmeninis malonumas – dar būdamas jaunesnis, pasak sūnaus, namie jis kartkartėmis ką nors pagrieždavo iš savo solinio repertuaro. Kaip ir įprasta stygininkams, E. Satkevičiaus koncertinė veikla plėtojosi ir orkestruose, su kuriais bus susijęs net keletą dešimtmečių: 1933-1944 m. jis griežė Kauno Radiofono ir Valstybės teatro

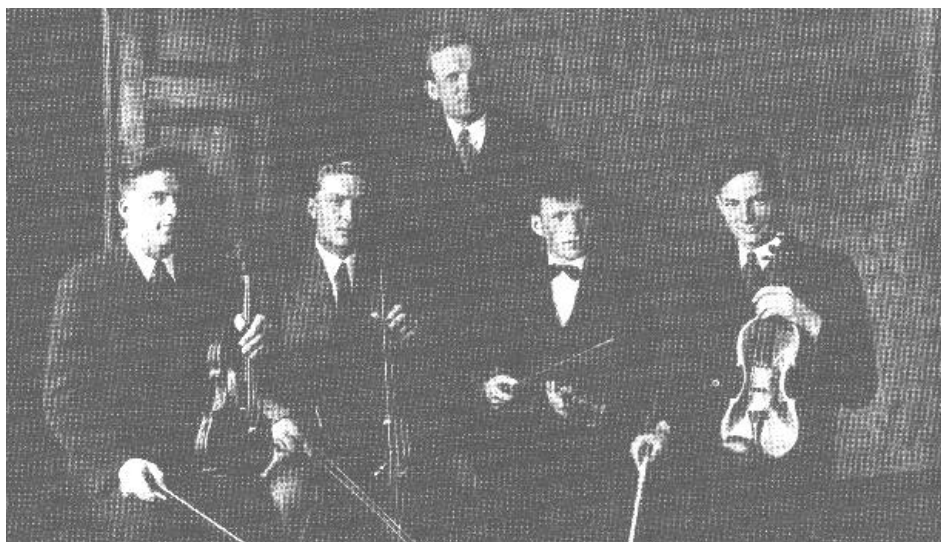
⁶⁸ Stenderis Ruvimas Robertas (19? –1941), smuikininkas. Baigė Rygos konservatoriją. 1935 m. atvyko į Lietuvą. Griežė Kauno Valstybės teatro orkestre (koncertmeisteris), solo koncertuose ir kaip kamerinių ansamblių narys, dirigavo baletu spektaklius. Dėstė Kauno konservatorijoje. Jo klasėje mokėsi: Pranas Matiukas, E. Satkevičius, Vytautas Marcijonas, Viačeslavas Možalskis ir kiti. 1941 m. hitlerininkų nužudytas.

⁶⁹ LLMA, F. 84, ap. 3, b. 675, l. 47.

simfoniniame orkestre, buvo pastarojo orkestro altininkas solistas, 1944-1968 m. dirbo Kauno muzikinio teatro orkestre, 1957 m. čia tapo altų grupės koncertmeisteriu. Tiesa, muzika nebuvo vienintelė E. Satkevičiaus aistra. Be kita ko jis buvo geras šachmatininkas, šaškininkas, Kauno valstybės teatre iškovojo šaškių čempiono vardą.

Kaip jau minėta, ankstyvoje jaunystėje pajutęs polinkį kameriniam muzikavimui, E. Satkevičius tapo dideliu kvarteto entuziastu. Intensyviausiu koncertiniu laikotarpiu kvarteto žanras jam tapo svarbiausiu atskaitos tašku. Sunku tiksliai įvardyti, kas konkrečiai paskatino jaunąjį stygininką susižavėti šiuo žanru. Juk XX a. 3-4 dešimtmečių sandūroje, kuomet klostosi jo studijos, kvartetinės muzikos Kauno koncertų salėse skambėjo visai nedaug, bemaž nebuvo ir patyrusių, stiprių, pastoviai koncertuojančių kvartetų. Reikėtų priminti, kad tuo metu Kauno muzikos mokykloje pradėjo dėstyti smuikininkas, Odesos ir Leipcigo konservatorijų auklėtinis Vladas Motiekaitis (1896–1971), kvarteto žanrui skyres ypatingą dėmesį, turėjęs jau kvartetinio muzikavimo patirties. Jo iniciatyva Kaune buvo suburtas ne vienas kvartetas. Galimas daiktas, kad mokykloje matomi ir girdimi pavyzdžiai sąlygojo ir E. Satkevičiaus norą pasinerti į ansamblinės raiškos matmenį. Todėl įdomu pasekti, kaip klostėsi ansamblinių įgūdžių reikalaujantis jo darbas kvartete.

Manoma, kad pirmoji E. Satkevičiaus pažintis su kvartetu įvyko dar studijų metais. Apie Kauno konservatorijoje susibūrusį studentų kvartetą – I. Vasyliūnas (I smuikas), K. Juodelis (II smuikas), E. Satkevičius (altas) ir M. Saulius (violončelė) – liudija I. Vasyliūno brolio Leonardo išsaugotos nuotraukos, pažymėtos 1930–1931 m. data:



Pvz. nr. 4. Kauno konservatorijos studentų kvartetas su pedagogu Vladu Motiekaičiu (stovi). Iš kairės: Izidorius Vasyliūnas, Mykolas Saulius, Eduardas Satkevičius, Kazys Juodelis

Ko gero kaip tik tuo metu smuiko specialybės mokinys E. Satkevičius ir pradeda gilintis į altą, kurio sąmoningoms studijoms ryšis tik 1936 m. (dera priminti, kad tuo metu buvo įprasta alto partijas orkestruose, ansambliuose griežti smuikininkams). Minimo kvarteto koncertinės veiklos paliudijimų (atsiliepimų spaudoje) nepavyko rasti. Tikriausiai, šis ansamblis „oficialiose koncertų erdvėse tuo metu dar nepasirodė, bet spėjo pajusti kvarteto žanro subtilumą, grožį ir prasmę“ – teigia visą šią informaciją pateikusi V. Markeliūnienė⁷⁰.

Po kurio laiko E. Satkevičius jau griežė kitame Kauno konservatorijos styginių kvartete, kurio sudėtyje buvo du profesoriai (Arvidas Noritas ir Povilas Berkavičius) ir du studentai (I. Vasiliauskas⁷¹ ir E. Satkevičius)⁷². 1933 m., po pirmojo šio kvarteto koncerto, kuriame „švariai ir skoningai“ skambėjo Ludwigo van Beethoveno ir Edvardo Griego kvartetui bei norvegų kompozitoriaus Johano Halvorseno variacijos Händelio tema, muzikos kritikas V. Jakubėnas pasidžiaugė ir rašė: „Koncertas paliko tikrai gerą įspūdį. Jo dalyviai: du mokytojai ir du mokiniai. Suprantamas dalykas, kad mokytojams čia priklauso dominuojanti rolė. <...>. Esant tokiam stipriam pagrindui, jaunas ansamblis atsistojo išsyk ant tvirtų kojų. Tuo labiau kad abu mokiniai: p. Vasiliauskas (II smuikas) ir Satkevičius (altas) irgi visai gerai pasirodė. <...>. Galime išreikšti nuoširdaus džiaugsmo, kad turime jau pastovų styginių kvarteto ansamblį, ir jau dabar tokį gerą“⁷³.

Po metų (1934) įvykusį šio kvarteto koncertą, kuriame vietoje I. Vasiliausko antrojo smuiko partiją griežė A. Sadauskas, V. Jakubėnas vertino dar palankiau: „Konservatorijos kvarteto asmenyje matome tikrai gerą, vertingą ansamblį. Jo priešakyje yra tokios jėgos kaip operos koncertmeisteris A. Noritas ir mums seniai žinomas Dr. P. Berkovičius; bet nemažoje aukštumoje yra ir abudu mokiniai – A. Sadauskas (II smuikas) ir E. Satkevičius (altas). Programa buvo parengta itin rūpestingai. <...>. Atlikimas – susigrojimas, temperamentas, gražus skambesys. Tokį vykusį koncertą reikėtų parodyti ir provincijai, neapsiribojant vien laikinąja sostine“⁷⁴. Deja, pamažu prasiskleidusios E. Satkevičiaus profesinio tobulėjimo kvarteto žanre galimybės, kuriam laikui nutrūko, nes kvartetą suskilo: „Studentai sudarė savo kamerinį ansamblį, o profesoriai papildė savąjį dviem naujais smuikininkais. Tačiau koncertinės veiklos nė vienas jų taip ir neišvystė“⁷⁵.

Baigęs konservatoriją, E. Satkevičius taip pat buvo glaudžiai susijęs su kvartetu. 1939 m. Kaune koncertinę veiklą pradėjo buvusių konservatorijos auklėtinių – I. Vasyliūnas

⁷⁰ Izidorius Vasyliūnas. *Gyvenimas. Veikla. Straipsniai. Laiškai*. Sudarytoja V. Markeliūnienė. Vilnius: Typoart, 2006, p. 17.

⁷¹ Čia turimas galvoje Vasyliūnas, kuris 1939 m. oficialiai atlietuvino savo ankstesnę pavardę.

⁷² Jasinskas, 1983, p. 92.

⁷³ Jakubėnas, 1994, p. 96.

⁷⁴ Ten pat, p. 125.

⁷⁵ Jasinskas, 1983, p. 93.

(I smuikas), V. Možalskis (II smuikas), E. Satkevičius (altas) ir M. Saulevičius (violončelė) – styginių kvartetas. Šis pajėgus ansamblis neliko nepastebėtas. 1940 m. V. Jakubėnas pasidžiaugė koncertavusio kvarteto iniciatyva, labai rimtu susirepetavimu, susigrojomu, sąžiningu pasiruošimu koncertui ir jų ansamblinio griežimo pojūčiu, pažymėdamas, kad „savo kuklesnį vaidmenį gerai atlieka E. Satkevičius (altas)⁷⁶. Atrodo, kad visų keturių kvarteto narių muzikavimas atitiko V. Jakubėnui priimtina griežimo styginių kvartete sampratą: „Keturi ansamblio nariai – abu smuikai, altas ir violončelė – turi būti ne tik šiaip geri muzikai: jie privalo suaugti į vieną kūną, jausti vienas kitą visais atžvilgiais⁷⁷. Beje, kartais kvartetas repetuodavo ir E. Satkevičiaus namuose, ką puikiai prisimena jo sūnus Zigmuntas Vytautas: „Gyvenant Laisvės alėjoje, pas mus rinkdavosi kvarteto dalyviai ir jų griežiama muzika man įstrigo kaip vienas šviesiausių ankstyvosios vaikystės prisiminimų, neišblėsusių iki šių dienų⁷⁸“.

Kaip patyrusiam kvarteto žanro altininkui, 1945 m. Satkevičiui buvo pasiūlyta griežti tuo metu Vilniuje steigiamame Lietuvos valstybiniame kvartete. Pirmoji ansamblio sudėtis: Jakovas Targonskis (I smuikas), Antanas Rauchas (II smuikas), E. Satkevičius (altas), Levas Seidelis (violončelė). Deja, jame jis ir Rauchas griežė tik metus. Tolesnę muzikinę karjerą abu stygininkai susiejo su Kaunu. Tačiau kamerinių ansamblių veikla lydės E. Satkevičių ir toliau.

Pradėjęs dėstyti Kauno konservatorijoje ir būdamas kamerinės muzikos entuziastu, E. Satkevičius organizavo įvairios sudėties kamerinius ansamblius ir pats juose griežė su savo kolegomis – K. Matiuku (smuikas), P. Berkavičiumi, Domu Svirskiu, Broniumi Čeponi (violončelė), Jurgiu Rimkevičiumi, K. Leipumi (kontrabosas), Kaziu Paulausku (fagotas), Eduardu Brazausku (valtorna), Eugenija Matiukiene (fortepijonas) ir kitais. Daugelį metų koncertavo Naujajio meno mokyklos entuziastingų pedagogų – Vladas Varčikas (I smuikas), A. Rauchas (II smuikas), E. Satkevičius (altas), D. Svirskis (violončelė) – styginių kvartete. 1949 m., subūręs Kauno muzikos mokyklų pedagogų styginių kvartetą, jame griežė iki 1961 metų. Galima drąsiai teigti, kad XX a. 4-6 dešimtmečiuose Satkevičius tapo vienu aktyviausių ir pastoviausių kamerinio ansamblio ir alto tapatybės šiuose ansambliuose puoselėtojų.

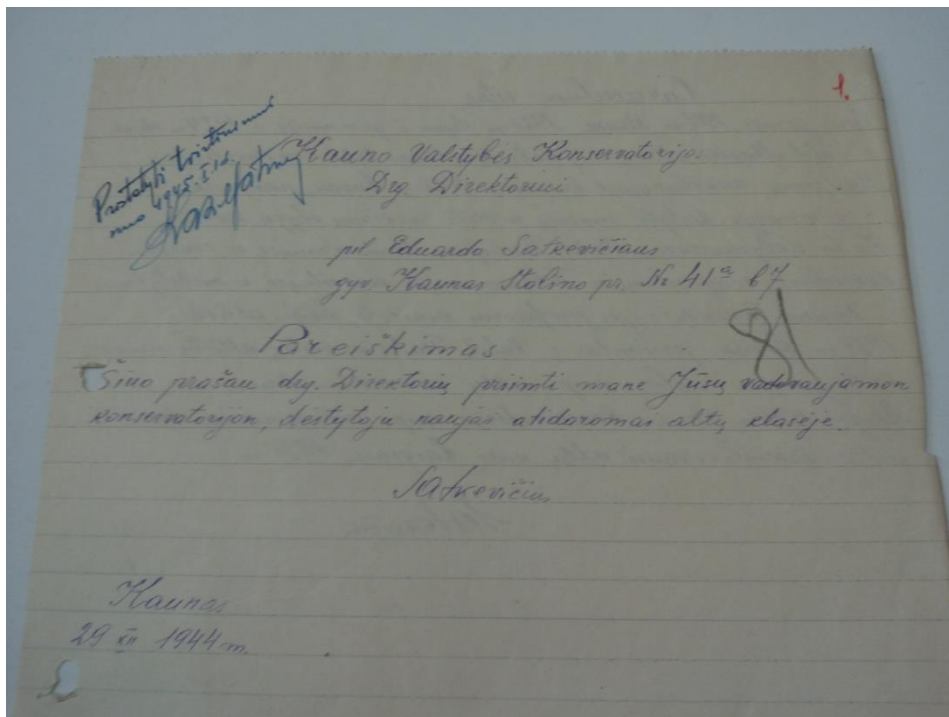
Ne mažiau ryškus yra E. Satkevičiaus indėlis ir į lietuviškąją alto pedagogiką. Kauno Gruodžio konservatorijos muziejuje tarp saugomų kai kurių E. Satkevičiaus dokumentų yra ir šis, adresuotas tuometiniam Kauno konservatorijos direktoriui Kaziui Matiukui. Tai oficialus,

⁷⁶ Jakubėnas, 1994, p. 362.

⁷⁷ Ten pat, p. 362.

⁷⁸ Iš autoriaus pokalbio su Zigmuntu Vytautu Satkevičiumi. Kaunas, 2014 m. rugsėjo 18 d.

1944 m. gruodžio 29 d. rašytas prašymas priimti jį dėstyti alto specialybę. Šis dokumentas leidžia įvardyti E. Satkevičių kaip lietuviškosios alto pedagogikos pradininką:



Pvz. nr. 5. E. Satkevičiaus pareiškimas Kauno konservatorijos direktoriui

Jaunųjų altininkų ugdymui E. Satkevičius paskyrė beveik tris gyvenimo dešimtmečius: dėstė Kauno konservatorijoje (1945–1949), Kauno Gruodžio aukštesniojoje muzikos mokykloje (1945–1972)⁷⁹ ir Kauno Naujaliao meno mokykloje (1949–1972)⁸⁰. Buvęs jo mokinys Simas Kopelianskis, „būdamas mokyklos (*tuomet Kauno Juozo Gruodžio vardo muzikos technikum* – J. J.) diplomantu, 1966 metais suruošė rečitalį – tai buvo pirmasis moksleivio altininko solinis koncertas mokyklos gyvenime“⁸¹. Šis faktas geriausiai liudija jo mokytojo sistemingą ugdymo metodiką, padėjusią suformuoti teisingus griežimo įgūdžius meninio rezultato prasmingam atskleidimui ir įtvirtinimui. Dėstydamas iki paskutiniųjų savo gyvenimo metų, E. Satkevičius ruošė mokinius tolesnėms studijoms. Šio darbo vaisiai akivaizdūs. Buvusieji jo mokiniai, tarp kurių – Tadas Šernas, Petras Radzevičius, Gintautas Budreika, Donatas Katkus, Arūnas Daugirdas, Vida Engelmanaitė ir kiti, pajutę profesinių reikalavimų skonį, sėkmingai įstojo ir tęsė studijas Lietuvos valstybinėje konservatorijoje.

Prisimindamas savo pirmąjį alto mokytoją P. Radzevičius tvirtina, kad mokykloje jis pajuto nuoseklų, įtempto darbo, kurio reikalavo reiklus pedagogas, skonį ir teigiamai

⁷⁹ Dabar – Kauno Juozo Gruodžio konservatorija.

⁸⁰ Dabar – Kauno Juozo Naujaliao muzikos gimnazija.

⁸¹ *Kauno Juozo Gruodžio konservatorija 1920–2000*. Sudarytojas V. Blūšius. Kaunas: J. Petronio leidykla, 2000, p. 100–101.

apibūdina jo pedagoginius principus: „Metodiškai pagrįstas, besiremiantis tradiciniu pedagoginiu repertuaru (Rodolphe'o Kreutzerio, Pierre'o Rode etiudai, Georgo Friedricho Händelio, C. Stamitzo koncertai altui), intensyvus E. Satkevičiaus darbas, kreipiant išskirtinį dėmesį į griežimo technologiją, gražaus garso formavimą ir intonavimo tikslumą, diegiant sodraus alto skambesio ir natūralaus muzikavimo pojūčius, atskleidė sistemingo lietuvių altininkų mokymo pradžią ir turėjo neabejotiną reikšmę tolesniam visų jo mokinių muzikiniam vystymuisi“⁸².

E. Satkevičiaus biografija paženklinta ne vien muzikos meno pasiekimais. 2012 m. jam suteiktas (po mirties) Pasaulio Tautų Teisuolio vardas. Istorinė atmintis liudija, kad tamsiausiu mūsų šalies laikotarpiu, Holokausto metu, jis (su žmona Valerija), rizikuodamas savo gyvybe, gelbėjo buvusio dėstytojo R. R. Stenderio dvejų metų dukrelę Margalit. Šis kilnus ir drąsus jo poelgis, prisimenant posakį – kas išgelbėja vieną gyvybę, išgelbėja visą pasaulį – aukščiausia žmogiškumo ir krikščioniškos moralės išraiška.

1. 3. Lietuvos alto mokyklos formavimasis

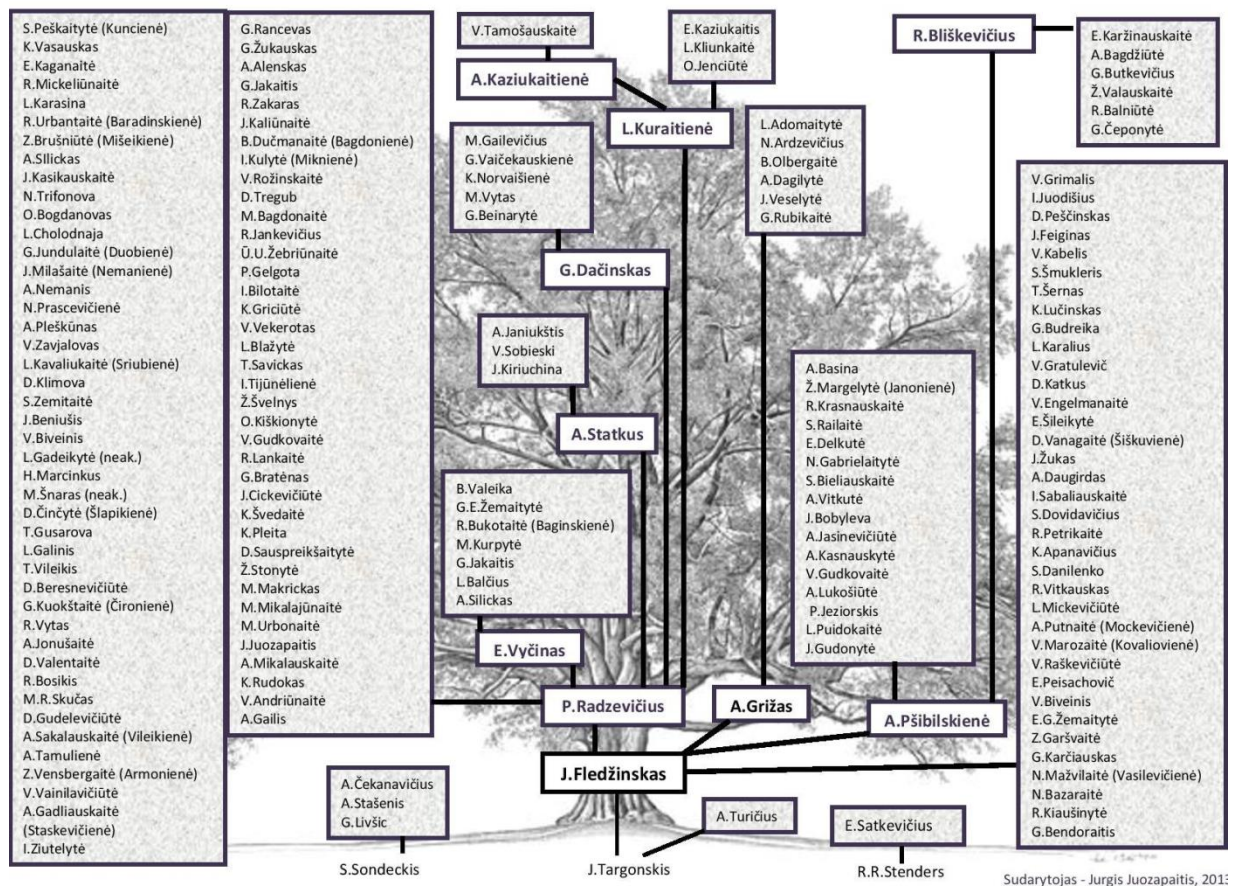
1949-ieji altininkų rengimo procese ženklina naują etapą – Lietuvos valstybinėje konservatorijoje įkuriama savarankiška alto klasė. Jos įkūrėjas – Jurgis Fledžinskas. Šiuos metus galima laikyti lietuviškosios alto mokyklos pradžia. Aiškinantis, ar lietuvių alto mokykla, pradėjusi klostytis XX a. penktojo d-mečio pabaigoje, susiformavo į savarankišką instrumentinę mokyklą, būtina nurodyti kūrybinės mokyklos ir „mokyklos“ sampratos esminius požymius. „Mokyklos“ sąvokos esmę ir struktūrą aiškina ir apibūdina A. Ambrazas. Remiantis jo suformuluotu bendru ir plačiu „mokyklos“ apibrėžimu, skirtu Lietuvos kompozitorių mokyklai, galima atskleisti ir kiekvienos kūrybinės bei instrumentinės mokyklos gyvavimo prielaidas, nes „kiekviena mokykla, kad ir kaip ji pasireikštų, suponuoja kai kuriuos bendrus komponentus, kurių svarbiausieji:

1. Kurios nors srities žinių, įgūdžių, jų įgyvendinimo principų bei metodų visuma – tam tikra programa (ko yra mokoma, diegiama mokykloje).
2. Mokytojas (vienas ar kolektyvas), programą perteikiantis savo aplinkai (kas moko).
3. Mokiniai, perimantys mokyklos programos turinį ir mokytojo patirtį (kam perteikiamos žinios).
4. Vieta, kurioje vyksta mokymo procesas (kur mokoma).
5. Mokymo laikas, trukmė (kada ir kiek laiko mokoma).

⁸² Iš autoriaus pokalbio su P. Radzevičiumi. Vilnius, 2014 m. balandžio 29 d.

6. Mokymo turinio perimamumas, t.y. tradicijos, užtikrinančios mokyklos pastovumą ir tvarumą (kaip vyksta mokymas, įdiegiami jo rezultatai, kaip įsitvirtina pati mokykla)⁸³.

Teisingas visų šių komponentų suvokimas, o vėliau ir nuoseklus bei kryptingas jų įgyvendinimas lėmė lietuviškos alto mokyklos formavimąsi. Šios mokyklos programos pirmasis kūrėjas ir vykdytojas buvo J. Fledžinskas. Jam mirus lietuvių altininkų ugdymą perėmė buvę jo mokiniai. Tai leidžia daryti prielaidą, kad laikotarpis nuo 1949-ųjų – alto klasės įkūrimo Lietuvos valstybinėje konservatorijoje metų – iki šių dienų subrandino lietuvių alto mokyklą, liudijančią jos gyvavimo savarankiškumą ir koncertines bei interpretacines griežimo altu tradicijas. Sudarytas Lietuvos altininkų pedagogų ir jų studentų genealogijos medis atspindi plačiai išsišakojusį lietuvių alto mokyklos būvį ir vystymąsi:



Pvz. nr. 6. Lietuvos altininkų genealogijos medis

⁸³ Ambrazas, 2007, p. 73–74.

1. 3. 1. Jurgis Fledžinskas – lietuvių alto mokyklos pagrindėjas

Lietuvos alto meno raidoje išskirtinis vaidmuo tenka altininkui, pedagogui, dirigentui, profesorius **Jurgiui Fledžinskui** (1924–1988). Su jo vardu susijęs vienas iš ryškiausių Lietuvos alto meno istorijos puslapių – 1949 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje jis įkūrė alto klasę, pradėjo **nuoseklų, sistemingą ir kryptingą** lietuvių altininkų mokymą ir tapo lietuviškosios alto mokyklos pradininku.

Altas kaip solinis instrumentas XX a. pradžioje buvo visai nepopuliarus. Tačiau XX a. antrame dešimtmetyje jau galima išvelgti pirmuosius požymius, ženklinančius alto, ne taip populiarus instrumento kaip smuikas ar violončelė, sampratos kaitą. Daryti tokią prielaidą leidžia J. Karnavičiaus (kuris pats griežė smuiku ir altu) kūriniai – romansai balsui (sopranui) su alto pritarimu ir du kanonai smuikui, altui ir violončelei – sukurti apie 1910–1911 m., jam dar studijuojant Sankt Peterburgo konservatorijoje. Vis dėlto J. Fledžinskas pirmasis išreiškė naują požiūrį į altą kaip į koncertinį instrumentą, prilygindamas jį smuikui ir violončelei, tuo pačiu sudarydamas sąlygas solinių kūrinių altui radimuisi. Taigi Lietuvos ir europietiškoji alto, kaip solinio instrumento, istorinė raida patvirtina neginčijamą autoritetingos asmenybės poveikį šio instrumento vystymuisi⁸⁴.

Beveik ketveri J. Fledžinsko gyvenimo dešimtmečiai (1949–1988) paskirti pedagoginiam darbui Lietuvos valstybinėje konservatorijoje. Per šios veiklos dešimtmečius jis formavo, ugdė, brandino savitą lietuvių profesinę alto mokyklą ir įrodė, jog alto klasės įkūrimas buvo svarbus žingsnis į profesionalųjį alto meną ir sistemingo mokymo griežti altu būtinybės paliudijimas.

Kaip pedagogas ir žmogus studentų tarpe J. Fledžinskas pelnė išskirtinį autoritetą, peržengusį savo tiesioginės veiklos ribas ir tapusį kultūros ženklu. Jo erudicija ir dalykinė kompetencija, pagrįsta aukšta profesine etika, meilė ir pagarba studentui – tai bruožai, išskyrę J. Fledžinską iš kitų, tai jo pedagogikos esmė. Savo elgsena, laikysena, kalbėjimu jis kėlė pasitikėjimą ir reprezentavo ne vien profesinę kompetenciją, bet ir inteligenciją, aukštą dvasinę kultūrą. Jo paskaitose studentai gaudavo ne tik specialybės žinių, bet ir gilių estetinių patirčių, suvokdavo, kas tai yra muzika, kokia jos vieta žmogaus ir tautos gyvenime. Todėl derėtų sužinoti, kur slypi Fledžinskui įskiepytų vertybių – noro augti, tobulėti, siekti grožio – užuomazgos, susipažinti su mokytojais, galbūt nulėmusiais jo pedagoginių sugebėjimų sėkmę.

⁸⁴ Šią tendenciją geriausiai paliudija anglų altininko L. Tertis'o (1876–1975) veikla. Jis buvo pirmasis solistas altininkas, įtvirtinęs altą koncertinėje estradoje kaip solinį instrumentą. Jo dėka alto repertuaras buvo papildytas daugiau nei 200 solinių kūrinių altui ar ansambliams, kurių sudėtyje būtų altas. Juo sekė daugelis dabar mums žinomų alto virtuozų (W. Primrose, Fr. Riddle, P. Hindemithas, N. Kennedy, N. Imai, V. Borisovskis, J. Bašmetas). Parašė knygas: „Cinderella No More“ („Pelenės nebėra“) ir „My Viola and I“ („Aš ir mano altas“).

Muzika J. Fledžinską supo nuo pat kūdikystės. Motina, kilusi iš garsios grafų Zubovų giminės, „palyginti gerai skambino fortepijonu, o tėvas smuikavo. Vos ne kiekvieną sekmadienį namuose rinkdavosi muzikos mėgėjai. Entuziastingai buvo repetuojami klasikų, romantikų kvartetai ir fortepijoniniai kvintetai. Tėvo slapta mintis buvo sudaryti šeimos ansamblių“⁸⁵. Būdamas devynerių metų, smuikuoti pradėjo ir Jurgis. Pradžioje jį mokė tėvas, o vėliau privatus mokytojas – Stanislovas Jurkevičius⁸⁶. Taigi visa ši aplinka ir namų muzikavimo patirtis natūraliai ugdė dvasingumą ir kūrybingumą, skiepijo muzikinį skonį bei atvėrė kitokio gyvenimo galimybes.

Svarbus J. Fledžinsko lavinimosi etapas susijęs su Kaunu. 1940 m. jis įstojo į Kauno konservatoriją (Adolfo Metz⁸⁷ smuiko klasę), tačiau prasidėjęs karas studijas nutraukė. Po kelerių metų pertraukos – 1945 m. jis įstojo į Vilniaus konservatoriją ir 1949 m. su pagyrimu baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją, įgydamas altininko solisto ir pedagogo kvalifikaciją. Kadangi iki 1949 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje alto klasės nebuvo, J. Fledžinskas ją baigė pas smuiko pedagogą – Jakovą Targonskį⁸⁸. Taigi visų jo mokytojų – St. Jurkevičiaus, A. Metz, J. Targonskio – dėstymo principai buvo giminingi, nes juos siejo ta pati klasikinė smuiko mokykla, kurią Sankt Peterburgo konservatorijoje (1868–1917) formavo Vakarų Europos tradicijų išugdytas, žymus vengrų smuikininkas ir pedagogas Leopoldas Aueris (1845–1930). Akivaizdu, kad paveldėjęs geriausias smuiko pedagogikos tradicijas, J. Fledžinskas jas pritaikė savo pedagoginiame darbe, kuris prasidėjo vos tik baigus mokslus. Jam, kaip vienam tinkamiausių kandidatų, patikėta įgyvendinti konservatorijoje brandintą sumanymą – įkurti alto klasę ir jai vadovauti formuojant jaunąją altininkų kartą. „Priėmiau šį pasiūlymą ir kartu tapau lietuviškosios alto mokyklos įkūrėju“ – po daugelio metų, rašydamas autobiografiją, prisiminė profesorius⁸⁹.

Dėstydamas J. Fledžinskas daugiausia rėmėsi savo mokytojo J. Targonskio, atvežusio į Lietuvą L. von Auerio ir Abramo Jampolskio tradicijas, metodika. Laisvas ir natūralus griežimas, paremtas giliomis žiniomis ir logišku mąstymu, išlaikant ritmo preciziją, tikslingus

⁸⁵ *Jurgis Fledžinskas*. Sudarė A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gairės, 2008, p. 231.

⁸⁶ Jurkevičius Stanislovas (1868–1940), smuikininkas, pedagogas. Baigė Sankt Peterburgo kons-ją (manoma, L. von Auerio ar jo mokinio smuiko kl.). Griežė Sankt Peterburgo Marijos operos teatro orkestre. 1918 m. grįžo į Lietuvą. Mokė griežti smuiku privačiai, 1924–1925 m. dėstė Kauno muzikos mokykloje ir vokiečių gimnazijoje (buvo įkūręs nedidelį styginių orkestrą), griežė Valstybės teatro orkestre. 1929–1933 m. dėstė Šiauliuose veikusioje privačioje A. Likerausko muzikos mokykloje. Mokiniai: J. Fledžinskas, E. Paulauskas, K. Ivaškevičius.

⁸⁷ Metz Adolfas (1894–1943), smuikininkas. 1904 m. baigė Sankt Peterburgo konservatoriją (L. Auerio kl.), 1904–1906 m. tobulinosi Belgijoje pas E. Ysaye. 1922–1935 m. dėstė Rygos kons-joje, 1935–1940 m. Kauno kons-joje vadovavo smuiko klasei.

⁸⁸ Targonskis Jakovas (1898–1974), smuikininkas, pedagogas. Studijavo Petrogrado kons-joje (L. von Auerio kl.), 1924–1928 m. – Maskvos kons-joje (A. Jampolskio kl.). 1932–1941 m. ir 1944–1945 m. dėstė Maskvos kons-joje. 1945–1947 m. Kauno, 1945–1949 m. Vilniaus, 1949–1953 m. Lietuvos kons-jos dėstytojas; 1948–1950 m. Styginių katedros vedėjas; prof. (1948). 1945–1947 m. griežė Lietuvos kvartete.

⁸⁹ Fledžinskas, 2008, p. 236.

štrichus ir pirštuotę – pagrindinis J. Targonskio reikalavimas. Visus šiuos reikalavimus J. Fledžinskas užsifiksavo užrašuose, kurie saugomi LLMA⁹⁰. Juose galima susipažinti su įvairiausiais metodiniais – kaip griežti dvigubomis natomis, kaip išgauti koordinaciją tarp pirštų ir smičiaus, kaip pasiruošti ir išpildyti kadenciją, kokius pratimus pasirinkti neteisintiems griežimo įgūdžiams pašalinti – nurodymais⁹¹. J. Targonskis, kaip didžiausias autoritetas, J. Fledžinskui išliko visą gyvenimą. Tą jis nuolatos pabrėždavo, tuo labai didžiavosi ir savo pedagoginius pasiekimus laikė J. Targonskio nuopelnu⁹². Kita vertus, kaip teigia D. Katkus, jis labai vertino ir vakarietiško muzikavimo patirtį, kone pirmasis Lietuvos konservatorijoje iškeldamas muzikos stiliaus ir jį įkūnijančios specialios grojimo manieros vertę, siejamą su klasikinės muzikos, padedančios formuoti garso kultūrą, atlikimu⁹³. Tokiu būdu Fledžinsko kaip altininko šaknų priskirti kokiai nors vienai mokyklai negalėtume – tai tvirtina ir P. Radzevičius⁹⁴. Perėmęs rusų ir Vakarų mokyklų dėstymo metodikos, instrumento valdymo, griežimo technikos ir stiliaus reikalavimų patirtį ir paslaptis, paremtas giliomis teorinėmis žiniomis, jis kūrybiškai jas plėtojo ir formavo savo metodinę sistemą, pagrįstą individualiais pedagoginiais principais.

Per 39 pedagoginio darbo alto klasėje metus J. Fledžinskas išugdė 39 profesionalius altininkus, sąlygojo jų darbo kryptį ir profesionalumo lygį. Vieni jų sėkmingai dėsto alto specialybę, kiti, įgiję supratimą apie nepriekaištingą kūrinio atlikimą ir jo interpretaciją – griežia orkestruose, kvartetuose ar kituose ansambliuose. Beje ir pirmąjį Lietuvoje tarptautinių konkursų laureatą stygininką paruošė J. Fledžinskas. 1962 m. Helsinkyje juo tapo profesoriaus mokinys – altininkas P. Radzevičius. Po dešimtmečio kitas mokinys – D. Katkus (kaip Vilniaus kvarteto altininkas) styginių kvartetų konkurse Lježe (1972 m.) laimėjo I vietą. Šių altininkų tarptautinis įvertinimas įrodė, kad J. Fledžinsko dėstymo metodika, jo pedagoginiai principai yra teisingi, jais galima pasitikėti ir jie paliudija sėkmingai gyvuojant Lietuvos alto meną.

1959–1972 m. J. Fledžinskas vadovavo konservatorijos studentų simfoniniam orkestrui. Galima sakyti, kad tada susiklostė ypatinga šio orkestro dvasia ir išryškėjo retas jo sugebėjimas daryti įtaką jauniems, įvairių specialybių (Juozas Rimas, Petras Kunca, Augis Gučas, Petras Bingelis, Bernardas Vasiliauskas) studentams. Visų jų atminty išliko orkestro vadovo „spinduliuojanti energetika“, o patirtas harmonizuojantis poveikis iki šiol veikia jų gyvenimus ir yra paliudytas⁹⁵. Šiuo požiūriu iš tikrųjų labai įžvalgi

⁹⁰ LLMA, F. 108, ap. 1, b. 37, l. 2–5.

⁹¹ Žr. Priedą nr. 2.

⁹² Fledžinskas, 2008, p. 236.

⁹³ Ten pat, p. 169.

⁹⁴ Žr. Priedą nr. 9.

⁹⁵ Fledžinskas, 2008, p. 185–190, 195–197, 219.

G. Daunoravičienės mintis, nusakanti kompozicijos mokytojo „kokybės“ reitingą, būtų neatsiejama ir nuo J. Fledžinsko kaip mokytojo asmenybės: „Mokytojo fantome atsiskiria aura, pakilusi aukščiau virš formalių žinių, mokymų, pratybų ar technikų įsisavinimo. Ši asmenybinio lygmens inspiruojančio autoriteto aura taip pat yra mokanti ir formuojanti (tačiau jau ne mokinį, bet kitą asmenybę), ugdanti skonį, kritinį mąstymą, požiūrį į pasirinkimo laisvę“⁹⁶.

Darbas orkestre atskleidė vieną svarbiausių J. Fledžinsko pedagoginių tikslų – sužadinti kiekvieno orkestro nario norą griežti orkestre, įdiegti supratimą apie ansamblinio griežimo – klausyti ir girdėti – esmę. Griežti kartu – reiškia apjungti ritminį ir garsinį ansamblį, intonaciją (pačią sunkiausiąją griežimo sferą) ir interpretaciją. Jam rūpėjo sugriauti styginių psichikoje dar klestinčią pasenusią pažiūrą – „mes būsim solistais“⁹⁷. J. Fledžinsko įsitikinimu, specialybės pamokose studentas irgi turi būti ruošiamas orkestro artisto darbui. Anot jo, geru pedagogu galima pavirsti ir silpnai valdant instrumentą, bet geru kameristu, o juo labiau orkestro artistu – ne⁹⁸. Bėgant metams, ši nuostata pasitvirtino. Profesoriaus „vadovaujamas Lietuvos studentų simfoninis orkestras ne tik pasiekė nepaprastų rezultatų, bet ir tapo visuotinio interpretacinio ugdymo konservatorijoje instrumentu“ – teigia D. Katkus⁹⁹.

J. Fledžinskas įkūrė ir 15 metų (1964–1979) sėkmingai vadovavo Lietuvos valstybinės konservatorijos Kamerinio ansamblio katedrai. Jis suformavo vieningą katedros mokymo metodiką, išklėlė labai aiškius muzikinės krypties reikalavimus, itin pabrėždamas muzikos stilių studijas, profesionalų kolektyvinį muzikavimą. Suprasdamas šios katedros įkūrimo svarbą ir naudą studentų muzikinės brandos vystymuisi bei kamerinės muzikos plėtojimui Lietuvoje, 1967 m. suorganizavo pirmąjį Pabaltijo konservatorių kamerinių ansamblių muzikos festivalį, kurio tradicijos tęsiamos iki šių dienų. Išsipildė J. Fledžinsko svajonė ir mintys, jog „tik ilgametis ir nuolatinis muzikinis darbas, glaudžiai susijęs su aukštu profesionalizmu, gali duoti konkrečius rezultatus, užtikrinti vystymosi perspektyvą“, išsakytos po pirmojo kamerinės muzikos festivalio, pasitvirtino su kaupu¹⁰⁰. J. Fledžinskas buvo pirmasis, numatęs Lietuvos kamerinės muzikos ateitį. Per šį laikotarpį buvo suburti įvairūs ansambliai, savo veiklą pradėjo ir subrendo Vilniaus (1965) ir Čiurlionio (1968) styginių kvartetai. Šiandien „jau galima tvirtinti, kad kamerinis muzikavimas yra viena

⁹⁶ Daunoravičienė, G. „Lietuvos kompozitorių mokyklos: mokytojai, mokiniai, pamokos ir kryptys“. Iš: *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 46.

⁹⁷ *LLMA*, F. 108, ap. 1, b. 705, l. 38.

⁹⁸ Ten pat, l. 36.

⁹⁹ Fledžinskas, 2008, p. 170.

¹⁰⁰ *LLMA*, F. 108, ap. 1, b. 361, l. 5.

ryškiausių muzikos kultūros sričių Lietuvoje“ – tokį LMTA Kamerinio ansamblio katedros 50-mečiui (1964–2014) skirtą vertinimą išsakė profesorė K. Kalinauskaitė¹⁰¹.

Pedagogika, ženklinsi visus J. Fledžinsko kūrybinio darbo metus, buvo nepakeičiama ir natūrali profesoriaus veiklos sritis. Ir pačiu skausmingiausiu savo gyvenimo metu jis nepalūžo¹⁰². Slėpdamas giliausius išgyvenimus, 1982 m. laiške žmonai jis rašė apie savo pedagogines nuostatas: „Lipu savo laipteliais ir šypsenos neprarandu. <...> Man atsivėrė naujas pasaulis. <...> Nuostabūs žmonės mus supa, kokie mes laimingi! <...> Turiu laiko mąstymui, ateity paruošiu kortelę apie dėmesį, koncentraciją, darbo planavimą. Noriu, kad studentai išmoktų dirbti“¹⁰³. Iki pat savo gyvenimo pabaigos (1988 m. rugpjūčio 12 d.) jis konsultavo studentus, rašydamas išnaudojo galimybę koreguoti ankstesnes mintis ir apibendrinti savąją pedagoginę patirtį.

J. Fledžinsko gausus rašytinis palikimas – straipsniai, pranešimai, recenzijos, dienoraštis, radijo laidų tekstai, paskaitų konspektai, užrašai, laiškai – saugomas LLMA. Šie dokumentai – vieni reikšmingiausių XX a. lietuvių alto istorijoje – padėjo nuodugniau pasekti, kokia buvo lietuvių altininkų mokymo Lietuvos valstybinėje konservatorijoje pradžia, koks kultūrinis kontekstas supo besiformuojančią alto mokyklą, supažindino su profesoriaus pedagoginės veiklos metodais.

Vienas esminių J. Fledžinsko pedagogikos bruožų – įdiegti studentams gilų požiūrį į muziką, jos turinį ir prasmę, pabrėžti ne tik estetinę, bet ir etinę bei auklėjamąją muzikos funkciją, įskiepyti supratimą apie nepriekaištingą kūrinio atlikimą ir jo interpretaciją. Svarbiausias ir esminis jo tikslas – „kova už profesionalą – ar jis taps visuomenei našta, ar visuomenės pažiba“¹⁰⁴. Kaip būtiną rezultatyvaus mokymosi sąlygą jis iškelė **racionalaus, organizuoto darbo sistemą**, teigė, kad muzikos mokymosi pamatas – **sąmoningumas**. Giliu jo įsitikinimu, „tikrą menininką, atlikėją, savo instrumento virtuozą galima išauginti tik su viena sąlyga – nuo pat pirmųjų žingsnių ugdant ir vystant sąmoningumą ir savistovumą, kūrybinę iniciatyvą. <...>. Pedagogo pozicija šiuo požiūriu turi lemiamos reikšmės“¹⁰⁵. Pedagogas turėtų būti plataus akiračio, gerai pažinti analizuojamą literatūrą, kad atskirą reiškinių galėtų paaiškinti antipodu, priešybe, paralele¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kamerinio ansamblio katedra. 1964–2014*. Sudarytoja D. Balsytė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014, p. 13.

¹⁰² 1981 m. Lietuvos kvarteto gastrolių Plungėje metu patirta autoavarija iš pagrindų pakeitė J. Fledžinsko gyvenimą – visam laikui atėmė galimybę vaikščioti ir, kas svarbiausia, griežti.

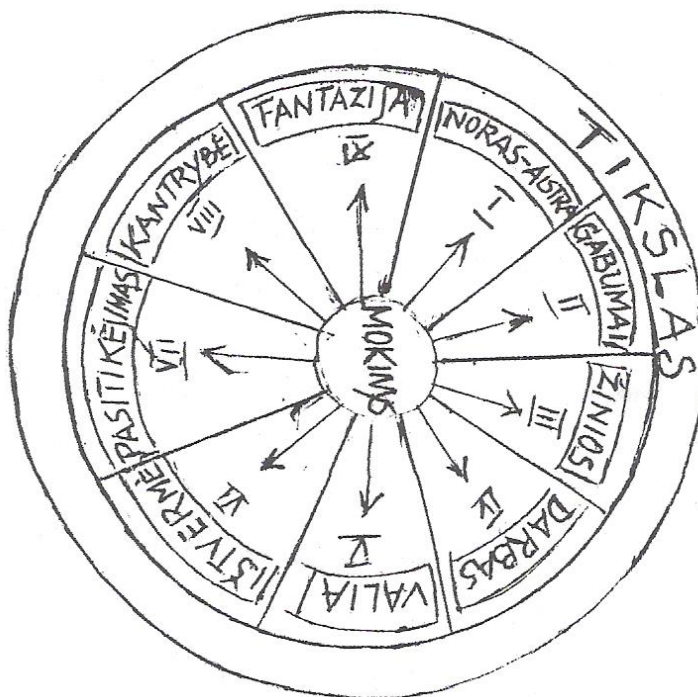
¹⁰³ LLMA, F. 108, ap. 1, b. 232, l. 30–31.

¹⁰⁴ Ten pat, b. 705, l. 24.

¹⁰⁵ Ten pat, b. 693, l. 9.

¹⁰⁶ Fledžinskas, 2008, p. 241.

Asmenybės susiformavimui ir tikslo pasiekimui profesorius siūlė išnaudoti valios, pastangų ir žinių komplekso visumą. Visa tai atsispindi jo sukurtoje schemoje¹⁰⁷:



Pvz. nr. 7. J. Fledžinsko sudaryta schema užsibrėžtam tikslui pasiekti

Studentams skirtoje atmintinėje, išdėstė mokymosi **tikslingumo** sampratą, nurodydamas, jog pradedant griežti būtina **suvokti**:

1. Kūrinio epochą, jo potekstę, jo formą.
2. Kūrinio ritminę ir harmoninę struktūrą.
3. Frazės charakterį, jos pagrindinį išraiškos elementą.

Vidinė klausia **išgirsti**:

1. Garso aukštį, jo intensyvumą.
2. Artikuliaciją.
3. Garso spalvą.

Viduje sukurtas idealus atlikimo variantas, griežiant padės priartėti prie jo ir būtinai iškils poreikis tobuliau valdyti instrumentą. Norint neklysti, neturėti techninių problemų, griežti užtikrintai, raiškiai ir įdomiai, būtina atlikti kasdieninius pratimus – lavinti pirštus, tobulinti garsą, vystyti klausą, stiprinti štrichų techniką, vystyti judesių laisvumą, aktyvumą ir pozicijų pojūtį – lemiančius kokybišką griežimą. Šiam darbui užtenka paskirti tik 60 minučių¹⁰⁸.

¹⁰⁷ LLMA, F. 108, ap. 1, b. 705, l. 22.

¹⁰⁸ Ten pat, b. 572, l. 1.

Susipažinus su J. Fledžinsko metodikos ir pedagoginių principų esminiais bruožais, galima teigti, jog jis turėjo neeilinius pedagoginius gebėjimus. Savo darbu pateisinęs lietuvių filosofo ir pedagogo Stasio Šalkauskio (1886–1941) pedagogams keliamus trijų grandžių – „pirma, pedagoginis pašaukimas; antra, profesinis pasiruošimas; trečia, faktiškas sugebėjimas sėkmingai dirbti pedagoginį darbą“ – reikalavimus, jis įrodė galintis sėkmingai dirbti šį darbą¹⁰⁹.

J. Fledžinsko pedagogika buvo glaudžiai susijusi su jo koncertine veikla. 35 metus (1946–1981) jis griežė Lietuvos kvartete. Šie metai suformavo jo pažiūrą į daugelį kvartetinio meno ypatumų ir muzikinio atlikimo estetiką. Jis suprato, kad kvartetas nėra paprastas muzikavimas keturiose. Kvartetas turi savo dėsnius ir specifiką, kuri atsiskleidžia ieškant atlikimo raiškos būdų. Kad kvartetas įgytų savitą veidą – minkštą skambesį, koloristinę įvairovę, plastišką frazuotę, bendrą laisvą alsavimą ir balsų susiliejamą, reikia daug padirbėti. Visų šių subtilybių, pamažu ir metodiškai, perteikdamas visas kvartetinio griežimo paslaptis, jis mokė savo studentus, sakydamas, kad griežimas kvartete – nepakeičiama muzikalumo ugdymo mokykla, kad „**klausyti ir girdėti – ansamblio griežimo esmė**“¹¹⁰.

Įtemptas muzikavimas Lietuvos kvartete, užimtumas pedagoginiame darbe netrukdė ir aktyviai jo solinei veiklai. Koncertuodamas su daugeliu iškilių atlikėjų, jis tobulino savo meistriškumą, gludino ansamblinį muzikavimą, subrendo kaip subtilus interpretatorius. Visa tai turėjo įtakos formuojant gausų ir įvairų – senosios, klasikinės, romantinės bei XX a. muzikos – repertuaro pasirinkimą. Tokios muzikos atlikimas, griežiant su puikiais muzikiniais partneriais (K. Kalinauskaitė, Tatjana Nikolajeva, St. Vainiūnas, B. Vasiliauskas, Algirdas Budrys, Halina Znaidzilaukaitė, Jurgis Bialobžeskis ir kt.), profesoriaus erudicijos, giluminės stilių pajautos ir kūrybinio atsinaujinimo liudijimas. Vienuolika metų kiekvieną pavasarį Vilniaus Arkikatedroje bazilikoje (tuo metu Paveikslų galerija) vyko koncertų ciklas „XVII–XVIII šimtmečių smuiko virtuozų muzika“. Koncertuose skambėjo senosios klasikos (G. Fr. Händelio–J. Halvorseno, J. Haydno, W. A. Mozarto, J.-M. Leclair'o) kūriniai, kuriuos atliko J. Fledžinskas, K. Kalinauskaitė ir B. Vasiliauskas (vargonai). Griežiant su šiais ir kitais atlikėjais, reikėjo kiekvieno atlikėjo individualų meninį skonį pajungti bendrai interpretacinei logikai ir paklusti ansamblio muzikavimo nuostatoms.

J. Fledžinskas inspiravo lietuvių kompozitorius kurti altui, dažnai buvo pirmasis tų kūrinių atlikėjas. Bendradarbiaujant su juo, gimė Valentino Bagdono Sonata altui ir fortepijonui, Vaclovo Paketūro Variacijos altui ir fortepijonui, pirmą kartą Lietuvoje buvo pagriežtas B. Gorbulskio Koncertas altui su orkestru, B. Dvariono Variacijos (V. Borisovskio

¹⁰⁹ Šalkauskis, S. *Rinkiniai raštai / Pedagoginės studijos. II knyga*. Vilnius: Mintis, 1992, p. 32.

¹¹⁰ LLMA, F. 108, ap. 1, b. 695, l. 5.

transkripcija altui su fortepijonu). Ypatingas kūrybinis dialogas, susirašinėjant laiškais, buvo užsimezges ir su kompozitoriumi Eduardu Balsiu¹¹¹. Siekdamas, kad E. Balsio styginių kvarteto pirmasis atlikimas Maskvoje būtų patikėtas Lietuvos kvartetui, J. Fledžinskas atskleidė gilų savosios tautinės kultūros suvokimą, stiprų patriotinės pareigos jausmą: „Tegul tai bus egoizmas, bet mes, kaip pirmieji kūrinio „įrėmintojai“, argi neturim norėti ir didžiuotis, kad ant mūsų pečių jis būtų įneštas į Partenoną?! Tik įnešti – toliau prašom, grožėkitės, kopijuokit, nors visas pasaulis – tai lietuvių kurta, jų ir „atnešta“¹¹²! Įsipareigojimas savajai lietuvių muzikai kaip išskirtinio tautiškumo ženklui, buvo įskiepytas ir mokiniam. Jam rūpėjo, kad studentai turėtų gilų tautinės misijos supratimą – suvoktų lietuvių muzikos reikšmingumą, pajautų jos grožį ir prasmingumą.

J. Fledžinskas savo estetinėmis pažiūromis, pedagogine ir koncertine veikla suformavo tvirtus lietuvių alto mokyklos pagrindus, išugdė altininkų kartą, turėjusią neabejotiną įtaką alto muzikai, jos kokybei, muzikavimo lygiui. Nors alto muzikos koncertinis repertuaras ir jo atlikimas nuolatos kinta, tačiau keturis dešimtmečius J. Fledžinsko puoselėtos tradicijos, saugomos iki šių dienų. Jo mintys ir nuostatos, išsakytos XX a. antroje pusėje, persikėlė ir į XXI amžių, atsiverdamos moderniajai muzikai ir patvirtindamos mokytojo buvimo suvokimą, jo minčių aktualumą ir reikalingumą. Tenka pripažinti, kad J. Fledžinsko veikla tapo svarbiu atramos tašku ne tik nacionalinėje alto, bet ir visoje lietuvių muzikinės kultūros raidoje.

1. 3. 2. Petras Radzevičius – J. Fledžinsko dėstymo principų tęsėjas

J. Fledžinskas, ilgą laiką buvęs vienintelis Lietuvos valstybinės konservatorijos alto klasės pedagogas, savo pedagoginius principus įdiegė visai lietuvių altininkų kartai, kuri tęsia jo – lietuvių alto mokyklos įkūrėjo – pedagoginius principus, puoselėja griežimo altu tradicijas ir savo menu tvirtina tautos identitetą. Dabartinį LMTA altininkų branduolį sudaro tiesioginiai (P. Radzevičius, D. Katkus, A. Pšibilskienė) ir netiesioginiai (G. Dačinskas) J. Fledžinsko auklėtiniai, nes „mokiniais laikytini nebūtinai tiesioginiai jų auklėtiniai, bet visų pirma sekėjai, perėmę savo didžiųjų pirmtakų bei amžininkų estetines pažiūras ir kūrybos principus, tęsiantys ir plėtojantys jų tradicijas“ – teigia A. Ambrazas¹¹³.

Tiesioginis J. Fledžinsko auklėtinis, ryškiausias jo dėstymo principų sekėjas – profesorius **Petras Radzevičius**. Perėmęs savo mokytojo ir didžiausio moralinio autoriteto

¹¹¹ 1950–1953 m. E. Balsys tobulinosi Leningrado konservatorijos aspirantūroje. Sukūręs styginių kvartetą, jis kreipėsi į J. Fledžinską (kaip Lietuvos kvarteto altininką) dėl jo atlikimo. Taip prasidėjo jų susirašinėjimas, peraukęs į ilgametę dviejų menininkų kūrybinę draugystę. Išlikę 25 E. Balsio laišakai, rašyti J. Fledžinskui, saugomi LLMA (F. 108, ap. 1, b. 16).

¹¹² Fledžinskas, 2008, p. 287.

¹¹³ Ambrazas, 2007, p. 74.

estetines pažiūras ir pedagoginių principų esmę, jis išryškino **darnią** lietuvių alto pedagogikos sistemą. Penkis dešimtmečius jo saviraiškos erdvę sudarė dvi, viena kitą papildančios ir praturtinančios – pedagoginės ir koncertinės – veiklos sritys. Nuo 2010 m., baigęs koncertinę karjerą, savo žinias ir didžiulę patirtį profesorius skiria vien alto pedagogikai. Prieš aptariant šią Radzevičiaus veiklos sritį, derėtų prisiminti jo paties kelią į muzikos meno pasaulį.

Pirmasis Radzevičiaus alto mokytojas, pas kurį mokėsi Kauno dešimtmetėje muzikos mokykloje (*dabar Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnazija – J. J.*) – E. Satkevičius, suformavęs griežimo altu pagrindus ir paruošęs tolimesnėms studijoms. 1956 m. prasidėjusios studijos Lietuvos valstybinės konservatorijos J. Fledžinsko alto klasėje turėjo lemiamą reikšmę jo pažiūroms. Per mokymosi – muzikinės sąmonės brandimo – laikotarpį pedagogo ir mokinio santykiai klostėsi palankiai ir ėjo ta pačia kryptimi. Mokytojas jam buvo ir liko didžiausias autoritetas svarbiausiais gyvenimo ir muzikos klausimais. Ilgametį buvimą šalia J. Fledžinsko – pradžioje kaip mokytojo, vėliau kaip kolegos – P. Radzevičius prisimena su didžia pagarba ir dėkingumu¹¹⁴.

1962 m. P. Radzevičius baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją. Tais pačiais metais tarptautiniame Helsinkio styginių instrumentų konkurse jis laimėjo sidabro medalį ir tapo šio konkurso laureatu¹¹⁵. Tuo būdu P. Radzevičius yra pirmasis Lietuvos stygininkas, pelnęs tarptautinio konkurso laureato vardą¹¹⁶. „Šio konkurso sėkmė – tai buvo įvykis ne tik man, bet ir visai Lietuvos stygininkų bendruomenei“ – prisimena jis¹¹⁷. Už šį pasiekimą jis dėkingas J. Fledžinskui, paruošusiam jį konkursui ir sugebėjusiam paneigti įsivyravusią nuostatą, jog altas nėra koncertinis instrumentas. Jis taip pat pabėžia, kad J. Fledžinsko dėka pirmą kartą Lietuvoje buvo griežiami B. Bartóko, P. Hindemitho ir kitų modernių autorių kūriniai¹¹⁸. Tai liudija ir D. Katkus¹¹⁹.

1962 m. pradėjęs ilgametę kūrybingą pedagoginę veiklą iš pradžių M. K. Čiurlionio menų mokykloje (joje dėstė iki 2012 m.)¹²⁰, nuo 1963 m. dar ir Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, P. Radzevičius sėkmingai dėsto iki šių dienų ir plėtoja alto, kaip solinio instrumento raišką dabartinėje LMTA (1987–2015 m. buvo Styginių instrumentų katedros vedėjas). Pateikdamas studentui savo požiūrį į muziką ir iš jo kuo daugiau reikalaujamas, jis priartėja prie J. Fledžinsko pedagogikos esmės, pabrėždamas, kad „jo (*J. Fledžinsko – J. J.*)

¹¹⁴ Žr. Priedą nr. 9.

¹¹⁵ Žr. Priedą nr. 4.

¹¹⁶ Kito laureato stygininko reikėjo palaukti 8 metus. Juo tapo R. Katilius – 1970 m. nugalėjęs Helsinkio, 1972 m. Monrealio tarptautiniuose konkursuose. Palyginkime lietuvių pianistų pasiekimus: pirmuoju tarptautinio konkurso laureatu Vienoje 1933 m. tapo St. Vainiūnas. Kita laureatė tik po 48 metų – 1981 m. M. Rubackytė tapo tarptautinio konkurso Budapešte laureate.

¹¹⁷ Cituota iš interviu su P. Radzevičiumi (Žr. Priedą nr. 9).

¹¹⁸ Fledžinskas, 2008, p. 182.

¹¹⁹ Žr. Priedą nr. 8.

¹²⁰ Dabar – nacionalinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykla.

požiūris į muzikos literatūrą, į garso formavimą, stilistinius dalykus stulbinančiai **progresyvus**¹²¹.

Jaunojo atlikėjo arba būsimojo pedagogo ugdymo formos ir metodai yra įvairūs. Norint surasti savąjį dėstymo modelį, būtina kaupti pedagoginę patirtį, domėtis kitų pedagogų darbo metodika. Tuo tikslu P. Radzevičius stažavo Maskvos Čaikovskio konservatorijoje (1967–1968) pas alto profesorių Jevgenijų Strachovą ir Berlyno H. Eislerio aukštojoje muzikos mokykloje (1974–1975) pas profesorių Alfredą Lipką.

Atsakingas požiūris į darbą, nuolatinis žinių sėmimasis, bendravimas su žymiais pasaulio atlikėjais, kūrinių, repetuojamų koncertiniam atlikimui studijos, subrandino jo koncertinės ir pedagoginės veiklos meistriškumą. Per ilgus pedagoginio darbo metus profesorius išugdė apie 80 altininkų, tarp kurių – Arūnas Statkus, Rolandas Romoslauskas, Jonė Kaliūnaitė, Girdutis Jakaitis, Gediminas Dačinskas, Ūla Ulijona Žebriūnaitė, Dovilė Sauspreikšaitytė ir kiti. Vieni jų, iškovoję pergalę tarptautiniuose konkursuose, koncertuoja kaip solistai, kamerinių ansamblių ar orkestrų artistai, kiti dėsto Lietuvoje ir užsienyje¹²². Profesoriaus klasėje stažuojasi ir užsienio šalių studentai. Jis vedė meistriškumo kursus daugelyje Europos aukštųjų muzikos mokyklų: Malmės (Švedija) aukštojoje muzikos mokykloje (2000, 2009), Paryžiaus nacionalinėje konservatorijoje (2002), Latvijos muzikos akademijoje (2005, 2007), Vienos muzikos ir scenos menų universitete (2007), Stokholmo Karališkoje muzikos akademijoje (2009), Paryžiaus Boulogne-Billancourt konservatorijoje (2011), Estijos muzikos ir teatro akademijoje (2011), Grazo muzikos ir teatro universitete (Austrija, 2012).

P. Radzevičiaus pedagoginės patirties papildymas – intensyvi koncertinė veikla. Jis neatsiejamas nuo Lietuvos kamerinio orkestro, kuriame griežė nuo jo įsikūrimo (1960) iki 2010 m. ir buvo altų grupės koncertmeisteris. „Kamerinis orkestras – tai dalis mano gyvenimo. Metai, praleisti griežiant jame, buvo patys gražiausi mano gyvenime“ – teigia jis¹²³. Su Lietuvos kameriniu orkestru koncertavo JAV, Egipte, Pietų Afrikos Respublikoje, Japonijoje, Jungtiniuose Arabų Emiratuose, įvairiose Europos šalyse. Daug koncertuota ir su Lietuvos kamerinio orkestro styginių kvintetu (Paulius Juodišius, Algirdas Dekšnys, P. Radzevičius, Arūnas Palšauskas, Zigmąs Žukas), ir su fortepijoniniu kvartetu (Boriss Traubas, P. Radzevičius, Valentinas Kaplūnas, Leonidas Melnikas) bei griežiant smuiko ir alto duetus (su Eugenijumi Paulausku), duetus altams (su J. Fledžinsku,

¹²¹ Cituota iš interviu su P. Radzevičiumi (Žr. Priedą nr. 9).

¹²² Pšibilskienė, A. „Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytojai altininkai“. Iš: *Literatūra ir menas*, Nr.17 (3187), 2008 balandžio 25.

¹²³ Cituota iš interviu su P. Radzevičiumi (Žr. Priedą nr. 9).

D. Katkumi), altų trio, altų kvartetus (su A. Pšibilskiene, A. Grižu, prancūzų altininku Pierre'u Xuereb'u).

P. Radzevičius žinomas ir kaip pirmasis lietuvių kompozitorių (V. Bagdono, T. Makačino, A. Rekašiaus, Felikso Bajoro, Broniaus Kutavičiaus) solinių kūrinių altui atlikėjas. Ne mažiau svarbi jo redakcinė (etiudai ir gamos altui, B. Dvariono „Transkripcijos altui“) ir metodinių komentarų (Johanno Christiano Bacho ir Georgo Philippo Telemanno koncertų altui) autorystė.

„Lietuviškasis alto riteris“ taip P. Radzevičių įvardijo muzikologė Živilė Ramoškaitė. Ji apgailestavo, kad dar niekas nėra aprašęs, kokiais metodais dirbdamas su studentais, jis pasiekia puikių rezultatų ir pridūrė, kad „jo mokinių grojimas ir gebėjimai interpretuoti byloja, jog tie metodai veiksmingi. Kalbama, kad ir ne itin gabūs mokiniai, pakliuvę į jo klasę, pradeda groti“¹²⁴.

Tikrasis įvertinimas ateina ne iš karto. Tik iš laiko perspektyvos galima labiau išvelgti ir įvertinti pedagogikos formas ir metodus. Ilgametė – penkerių dešimtmečių – P. Radzevičiaus pedagoginė praktika nebekelia abejonių ir leidžia išskirti pagrindinius jo pedagogikos, jungiančios daugelio veiksmų sankirtą, principus. Jeigu pažintis su J. Fledžinsko pedagoginiais principais buvo paremta archyvine medžiaga ir buvusių mokinių prisiminimais, tai pažinti ir aptarti P. Radzevičiaus pedagoginio darbo pobūdį leidžia darbo autoriaus asmeninė – studijų pas šį profesorių – patirtis.

P. Radzevičiaus dėstymo kursas pagrįstas istorizmo principu, ryškinant tradicinės ir modernios muzikos bruožus. Jam labai svarbu surasti tinkamą, studentą stimuliuojantį repertuarą, padedantį visapusiškai tobulėti ir vystytis. Jo studentai, grieždami įvairių epochų stambios formos kūrinius nuo G. Ph. Telemanno ir J. S. Bacho, P. Hindemitho ir B. Bartoko iki šių dienų modernios, neišskiriant ir lietuvių muzikos, kaip tik ir atskleidžia savo dėstytojo pedagoginio repertuaro tendencijas. Aiškiōs, tvirtos ir teisingos alto metodikos bei svarbiausių pedagoginių principų įtvirtinimui jis kelia **kasdieninius reikalavimus** – štrichų kokybės tobulinimas, garso kultūros vystymas, preciziškas alto technikos ugdymas, dėmesys ritmui, jo tikslumui, muzikos teksto, jo prasmės suvokimo įprasminimas – lemiančius gerą profesinį pasirengimą. Toleruodamas studentų iniciatyvą ir jų saviraišką, profesorius skatina domėjimąsi muzikos kūrinių įvairove, tuo sudarydamas sąlygas jų meniniam brendimui, muzikavimo laisvės pajautimui. Tokia yra jo repertuarinė taktika, laiduojanti studentų kūrybinių galių sėkmingą sklaidą, kurią deramai iliustruoja buvusios studentės –

¹²⁴ Ramoškaitė, Ž. „Lietuviškasis alto riteris“. Iš: *Literatūra ir menas*, Nr. 3254, 2009 spalio 9.

J. Kaliūnaitė¹²⁵ ir Ū. U. Žebriūnaitė¹²⁶. Žodžiai, išsakyti buvusiam mokytojui, liudija, kad P. Radzevičiaus puoselėtos vertybės paliko įvairių mokymo žymių ir leido joms sukaupti nemenką koncertinę ir pedagoginę patirtį. „Tai buvo gražiausios akimirkos mano gyvenime, už kurias visada būsiu dėkinga, nepadariusiam iš manęs roboto, mašinos. <...>. Jis visada apeliuodavo į žmogiškumą ir kasdien man tatau primindavo. Jis – nuostabus pedagogas, <...>, jo mokykla yra pasaulinio lygio! Iki šios dienos P. Radzevičiaus komentaras po koncerto man yra pats svarbiausias“ – taip buvusį mokytoją prisimena J. Kaliūnaitė¹²⁷. Štai Ū. U. Žebriūnaitės paliudijimai: „Mokytoją įvardyčiau kaip Tėvą, kurio paramą jaučiau per visus mokslo metus, kurio dėmesys iš tolo lydi mane iki šiol, nesvarbu, kuriame pasaulio krašte būčiau. Atėjusi į Radzevičiaus klasę, <...> supratau, jog šiuo žmogumi galiu pasitikėti ir kaip pedagogu su didele profesine patirtimi, ir kaip muzikantu, pasižyminčiu ypatinga muzikine intuicija bei aiškia visų epochų stilių interpretacija. Esu dėkinga profesorius už suteiktą galimybę pažinti altų, nuostabų instrumentą. Tokie žmonės mokinių atmintyje išlieka visam gyvenimui“¹²⁸.

Tikriausiai P. Radzevičiaus pedagoginių gebėjimų paslaptis – patirtyje įrašytas buvusio mokytojo stiprus poveikis, jo asmens reikšmingumo suvokimas ir altininkų mokymosi kokybės bei tęstinumo svarbos supratimas. Simboliška, bet P. Radzevičiaus žodžiai, skirti buvusiam mokytojui – „jo (*t. y. J. Fledžinsko – J. J.*) mokykla ne tik pasitvirtino, bet ir įsitvirtino“ – gali būti priskiriami ir jam pačiam¹²⁹. Išlaikydamas ir plėtodamas savo mokytojo tradicijas, jis įtvirtino pedagoginių principų perimamumą ir sukūrė savo mokyklą, kuri „šios naujai susiformavusios mokyklos, pirminės mokyklos, kaip tam tikros sistemos, atžvilgiu atlieka subsistemų funkciją“¹³⁰.

¹²⁵ Kaliūnaitė, Fassbender, Jonė (g. 1971), altininkė, pedagogė. 1989–1991 m. studijavo Lietuvos kons-joje (P. Radzevičiaus kl.). 1995 m. baigė Liubeko aukštąją muz. m-lą, 1998 m. – šios m-los aspirantūrą (B. Westphalio kl.). 1996–1997 m. studijavo Zalcburgo Mozarteumo un-te (T. Rieblio kl.); tobulinosi pas S. Führlingerį, W. Leviną. 1990–2002 m. griežė kaip solistė ir su įv. Vokietijos orkestrais. 2005 m. įkūrė trio „Callot“ (su pianistu B. Dornu, klarnetininku K. Grötschu). 1999–2005 m. dėstė Eseno Folkwango aukštojoje muz. m-loje. Nuo 2005 m. dėsto Sarbriukeno aukštojoje muz. m-loje.

¹²⁶ Žebriūnaitė Ūla Ulijona (g. 1974), altininkė. 1997 m. baigė Lietuvos MuA (P. Radzevičiaus kl.), 1998–1999 m. stažavo Hanoverio aukštojoje muz. m-loje, 2002 m. baigė Bazelio MuA (H. Beyerle'o kl.). 2002–2005 m. tobulinosi Berlyno Eislerio aukštojoje muz. m-loje (T. Zimmermann kl.). Koncertuoja kaip solistė ir kaip kamer. ansamblių altininkė. 1997–2010 m. griežė jaunimo kamer. orkestre „Kremerata Baltica“ (altų grupės koncertmeisterė), nuo 2005 m. – dar ir šio orkestro kamer. ansamblyje „Kremeratini“. Nuo 2010 m. Turino (Italija) RAI nacionalinio simfoninio orkestro altų grupės koncertmeisterė. Griežia italų meistro M. Goffrilleri altu (1722).

¹²⁷ Ramoškaitė, 2009.

¹²⁸ Ten pat.

¹²⁹ Fledžinskas, 2008, p. 218.

¹³⁰ Ambrazas, 2007, p. 76.

1. 3. 3. Altininkai interpretatoriai – atlikimo meno tradicijų kūrėjai

Muzikinė kultūra veikia ne tik per muzikinio ugdymo sistemą, muzikos kūrybą, bet ir per interpretacijos meną. Su muzikos atlikimu siejasi muzikos meno evoliucija, muzikos kūrėjo, atlikėjo ir klausytojo santykis, skleidžiasi praeities ir šių dienų muzikinio gyvenimo ypatybės – ištisa teorinių, praktinių, estetinių klausimų grandinė.

Muzikos istorijoje žinoma daugybė pavyzdžių, liudijančių, kokį svarbų vaidmenį kūrėjams turi atlikėjas. Pažvelgus į XIX–XX a. alto meno istoriją, prisimenami Nikolo Paganinio (1782–1840), Hermano Riterio (1849–1926), Oskaro Nedbalo (1874–1930), Lionelio Tertis'o (1876–1975), Williamo Primrose'o (1904–1982), Vadimo Borisovskio (1900–1972) vardai. Ypač įsimenantis ir svarbus yra legendinio smuikininko ir kompozitoriaus **N. Paganinio** parodytas dėmesys altui. 1833 m., viešėdamas Londone, jis turėjo galimybę pagriežti A. Stradivarijaus pagamintu altu. Susidomėjimas šiuo instrumentu lėmė, kad 1834 m. gimė H. Berlioza simfonija altui ir simfoniniam orkestrui „Haroldas Italijoje“ (N. Paganinio užsakymas), atvėrusi alto, kaip solinio instrumento galimybes ir keletas paties N. Paganinio kūrinių altui ar instrumentiniam ansambliui su altu¹³¹. Jo *Sonata per la grande Viola* – vienas virtuoziškesnių alto literatūros pavyzdžių.

Altą, kaip pilnateisį solinį instrumentą koncertinėje estradoje įtvirtino anglų altininkas **L. Tertis**. Jis buvo pirmasis solistas altininkas, pelnęs pasaulinį pripažinimą. Jo meistriškas griežimas lėmė daugybės naujų kūrinių gimimą. Todėl L. Tertiso įtaka alto repertuarui yra išskirtinė – alto repertuaras buvo papildytas daugiau nei 200 kūrinių altui ar ansambliams, kurių sudėtyje yra altas. Visame pasaulyje žinomas ir kito anglų altininko – **W. Primrose'o** vardas, siejamas ne tik su unikalios atlikėjiška ir pedagogine veikla, bet ir išskirtinėmis, netradiciškais sprendimais pasižyminčiomis kūrinių redakcijomis. Rusų alto mokyklos pradininkas – **V. Borisovskis**. Svarbi jo veiklos sritis – transkripcijos altui (> 300), tarp kurių ir B. Dvariono „Tema su variacijomis fagotui ir fortepijonui“ pritaikytos altui (plačiau apie šį kūrinį žr. p. 70-71).

XX a. antroje pusėje pasirodė kiti įžymūs altininkai – Jurijus Bašmetas, Luigi Alberto Bianchi, Gérald Caussé, Bruno Giuranna, Rivka Golani, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Michael Kugel, Maksimas Rysanovas, Tabea Zimmermann, sąlygoję reikšmingą kūrėjų indėlį plečiant muzikos altui repertuarą, naujų kūrinių altui atsiradimą.

Labai dažnai kūrėjai žino, kas jo kūrinių atliks ir neretai dedikuoja jį pirmajam atlikėjui. Būdamas tarpininku tarp autoriaus ir klausytojų, atlikėjas tam tikra prasme yra ir kompozitoriaus bendraautoris. Įgarsindamas kūrėjo gaidų tekstą, jis tarsi pasakoja savo

¹³¹ Понятовский, С. П. *История альтового искусства*. Москва: Музыка, 2007, p. 107–108.

istoriją, perkelia į atlikimą dvasinę energiją ir atkuria kūrinio pagrindą. Griežiant neįmanoma nuo savęs atsiriboti, bet kartu būtina analizuoti gaidų tekstą, atsižvelgti į autoriaus nuorodas, kūrinio gimimo kontekstą. Įdomu atrasti, kur tavasis pasakojimas susilieja su kompozitoriaus tekstu. Taigi kūrinio sėkmę lemia tampri trijų grandžių – muzikos kūrėjo, atlikėjo ir klausytojo jungtis, atskleidžianti kūrinio interpretacijos siekiamybę ir jos unikalumą.

Analizuodama kanonizuotą kompozitorių įvaizdį transformavusius procesus, muzikologė R. Goštautienė pastebi: „Įsimenančios daugkartinės žymių atlikėjų interpretacijos yra ne mažiau svarbus, o gal net ir svarbiausias performatyvaus kanonizavimo aspektas, lyginant su tradiciškai akcentuojamu kiekybiniu kūriniių įsitvirtinimu atlikėjų repertuare“¹³². Atlikimas tuo geresnis, kuo ryškiau pasireiškia savita meninė individualybė, gebanti savo meninę nuojautą ir išugdytą virtuozinę techniką pajungti kūrinio formos ir stiliaus pojūčiui bei aukštai atlikimo kultūrai.

Natūralu, jog alto, kaip ir visos moderniosios muzikos atlikimas nuolatos kito. Praėjo tie laikai, kai atlikėjo meistriškumas turėjo atitikti tarptautiniuose konkursuose priimtina estetiką, susiformavusią maždaug praėjusio amžiaus viduryje. XIX a. vyravęs romantinis muzikos stilius su būdinga atlikimo laisve pamažu transformavosi, sudarydamas sąlygas naujos atlikimo estetikos atsiradimui. Pastaruoju metu itin išaugo atlikėjų techninis pasiruošimas, tačiau griežiant šiuolaikinę muziką, tenka tradicinę techniką pritaikyti kitokiems reikalavimams. XX a. susiklostė skirtingi muzikos atlikimo stiliai. Kiekvieno kompozitoriaus stilius atveria erdvę skirtingoms interpretacijoms. Atlikimo procese kai kurie kūriniai, juos laisviau interpretuojant įgauna naujų spalvų, o kiti išlieka pastovūs. Todėl D. Katkus, nagrinėdamas muzikos kūriniių atlikimo ir interpretacijos raidą¹³³ baroko, klasicizmo, romantizmo bei modernizmo laikotarpiais, taikliai pažymi, jog „šiandieninio muzikos atlikimo analizuoti kaip vieno reiškinio neįmanoma, nes jis skyla į mažiausiai tris savarankiškas sritis – tradicinės, moderniosios ir senosios muzikos atlikimą“¹³⁴. Taigi muzikos mokymo institucijoms, besiremiančioms tradicinės muzikos atlikimo stiliaus mokymu, būtina suprasti, kad viena „svarbiausių XX a. atlikimo tendencijų – *skirtingų stilių muzika atliekama skirtinga maniera*“, kad moderniosios ir baroko muzikos atlikimas nėra šalutinė disciplina¹³⁵.

Muzikos interpretacijos aktualijas ir problemas, atlikėjų meną nagrinėjo žymiausi XX a. užsienio tyrinėtojai, tarp kurių – pianistai Paulius Badura-Skoda, Alfredas Brendelis,

¹³² Goštautienė, 2006, p. 161.

¹³³ Lietuvoje muzikos atlikimo tendencijas ir problemas dar tyrė pianistai M. Azizbekova, E. Baltrimas, E. Ignatonis, E. Gedgaudas ir kiti.

¹³⁴ Katkus, D. *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba, 2013, p. 369.

¹³⁵ Ten pat, p. 369.

Jörgas Demusas (Austrija) ir muzikologai Richardas Taruskinas, Josephas Horowitzas, Josephas Kermanas (JAV), Jacques'as Handschinas (Šveicarija).

Originaliomis idėjomis, analitiniu mąstymu ir muzikos interpretacijų vertinimais ypač išsiskiria Kalifornijos Berklio universiteto profesorius **Richardas Taruskinas**¹³⁶. Viena jo mokslinės veiklos sričių – senovinės muzikos atlikimo klausimai, suteikę postūmį šios muzikos suvokimo plėtotei, pateikę muzikologijoje susiformavusių požiūrių radikalaus atsinaujinimo sprendimus. Savo požiūrį į muzikos teksto interpretavimo tradicijas jis išdėstė straipsnyje „Tradicija ir autoritetas“ („Tradition and Authority“), teigdamas, jog muzikos tradicija, kaip „kultūros funkcija“, neišvengiamai yra „kaiti samprata“¹³⁷. Griežtai laikydamasis interpretacijos laisvės principo, jis atskleidė savo pamatinę nuostatą: „<...> visiškai nesunku pademonstruoti, kad galutinis autoritetas vis dėlto yra ne tekstai, bet interpretatoriai (nes tekstai patys savaime nekalba)“¹³⁸. R. Taruskinio mokslinės veiklos fenomeną išsamiai išanalizavo lietuvių pianistas ir muzikologas Leonidas Melnikas¹³⁹.

Vienas ryškiausių šių dienų atlikimo studijų, interpretacijos pokyčių atstovų ir tyrėjų – Pietų metodistų universiteto (JAV) profesorius **José Antonio Bowen**¹⁴⁰. Jis siekia „įgalinti atlikėjus ir – o tai sunkiausia – įtikinti žmones pripažinti tą faktą, kad atlikėjai yra muzikologai. Atlikimas yra muzikos analizės rūšis. Atlikėjas, be jokios abejonės, analizuoja muzikos kūrinį – tiesiog daro tai jį atlikdamas, o ne leisdamas per grotuvą“¹⁴¹. Analizuodamas interpretacijų pokyčius, J. A. Bowen nurodo, kad ilgame istorijos tarpsnyje vyravęs atlikėjo kultas, savo pirmaujančias pozicijas užleido kompozitoriui: „atlikimo ideologija per du šimtus metų pasuko nuo laikusios centrine figūra atlikėją prie tos, kurioje pagrindinis asmuo yra kompozitorius“¹⁴². Tačiau jis priduria, jog „atlikėjo kultas tuo laiku suteikė galimybių naujovėms, kurios būtų buvusios neįmanomos garbinant kompozitorius“¹⁴³.

Kaip kūrybiniame procese keitėsi kūrėjo ir atlikėjo samprata, svarsto ir muzikologė Lina Navickaitė. Straipsnyje „On the Meanings and Media of the Art of Music Performance. A

¹³⁶ Taruskinas Richardas (g. 1945 m.), JAV muzikologas. Jo darbai aprėpia platų tyrimų diapazoną – nuo Renesanso muzikos iki XX a. kompozitorių kūrybos. Domėjimasis senovine muzika, jos atlikimu buvo inspiruotas jo paties interpretacinės patirties (vadovavo senovinės muzikos ansambliams, griežė *viola da gamba*). Europos muzikinės kultūros tyrinėjimus apibendrino 6 tomų veikalė „The Oxford History of Western Music“ („Vakarų muzikos Oksfordo istorija“, 2005).

¹³⁷ Taruskin, R. „Tradicija ir autoritetas“. Iš: *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija*. Sudarytoja R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 200.

¹³⁸ Ten pat, p. 203.

¹³⁹ Melnikas, L. „Richardo Taruskinio fenomenas“. Iš: *Menotyra*, t. 17, Nr. 3. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2010, p. 282–294.

¹⁴⁰ Bowen José Antonio (g. 1962 m.), britiškojo Muzikos įrašų istorijos ir analizės centro (Centre for the History and Analysis of Recorded Music, CHARM) įkūrėjas, „The Cambridge Companion to Conducting“ (2003) redaktorius, džiazio bei klasikinės muzikos atlikėjas ir kompozitorius.

¹⁴¹ Navickaitė-Martinelli, L. *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010, p. 113.

¹⁴² Ten pat, p. 114.

¹⁴³ Ten pat, p. 115.

Few Semiotic Observations“ („Apie muzikos atlikimo meno reikšmes bei terpes. Keletas semiotinių pastebėjimų“), išskeldama abejonę dėl kompozitoriaus idėjos, kaip tam tikro absoliuto suvokimo, ji pabrėžia atlikėjo vaidmenį kūrybiniame procese, nurodydama tradicijos arba mokyklos bei atlikėjo fizinių savybių svarbą atlikimo menui¹⁴⁴.

Lietuvos altininkų interpretatorių panorama nėra itin plati ir įvairi. Daugelį metų šiuolaikinės lietuvių alto muzikos atlikimas buvo siejamas su ryškiausiais vyresniosios kartos atlikėjais – J. Fledžinsko, D. Katkaus, A. Pšibilskienės, A. Grižo – vardais. Jų koncertinė patirtis daug prisidėjo, kad altas skambėtų Lietuvos koncertiniame gyvenime ir suteikė perspektyvą tolesnei alto muzikos tradicijų plėtotei.

Pirmiausia minėtinas **J. Fledžinskas**, sąlygojęs lietuviško repertuaro altui atsiradimą ir jo atlikėjišką tradiciją. Lietuvos radijo fonotekoje išlikusių įrašų dėka galima susipažinti su jo interpretacijomis, artimomis romantinės muzikos suvokimo ir atlikimo tradicijai¹⁴⁵. Pasirinktų kūrinių interpretacijos išbaigtos, logiškai subalansuotos, vyrauja aiški architektonika, formos išbaigtumas, spalvinga garsinė paletė. Jam svetimas išorinis jausmų demonstravimas, logika nepagrįsti efektai, neaptiksime nei kiek manieringumo. Atliekant vidinio nerimo ir dvasinio pakilumo persmelktą muziką, visuomet jaučiamas saikas ir skonis. Fledžinskas siekė, kad kiekvienas atlikėjas sugebėtų klausytis muzikos, t. y.: „išgirsti (vidine klausa) – tempų santykį, tempų modifikaciją, temos ritminį branduolį, apskritai ritminį aštrumą, sonorinį sprendimą, būdingą tik tam kompozitoriui ar konkrečiam kūriniui, jo daliai“¹⁴⁶. Jo mokiniai – D. Katkus, A. Pšibilskienė, A. Grižas – gerai įsisavino šias nuostatas ir sėkmingai pradėjo savarankišką atlikėjišką veiklą. Tęsdami tradiciją, jie įrodė, jog „muzikavimo mokykla yra tai, kas jungia, o ne kas skiria“¹⁴⁷.

Donatas Katkus¹⁴⁸ – LMTA Styginių kvarteto klasės profesorius, labai plataus kūrybinio diapazono menininkas, apjungiantis atlikėjišką, pedagoginę, muzikologinę ir dirigento veiklą. Daug metų jis koncertavo kaip altininkas, griežė Valstybiniame Vilniaus kvartete, nepamiršdamas J. Fledžinsko puoselėtų idėjų, palikusių įvairių tradicijų, mokymo ir

¹⁴⁴ Navickaitė, L. „On the Meanings and Media of the Art of Music Performance. A Few Semiotic Observations“ („Apie muzikos atlikimo meno reikšmes bei terpes. Keletas semiotinių pastebėjimų“). Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 8. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, p. 18–29.

¹⁴⁵ Fledžinskas, 2008, p. 354–355.

¹⁴⁶ Ten pat, p. 242.

¹⁴⁷ Katkus, D. „Atlikimo stilius ir klišės“. Iš: *Baltos lankos*, Nr. 9. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 176.

¹⁴⁸ Donatas Katkus (g. 1942 m.), altininkas, pedagogas, dirigentas. 1965 m. baigė Lietuvos kons-jos J. Fledžinsko alto klasę ir 1968 m. pradėjo joje dėstyti. Šiuo metu yra LMTA Kamerinio ansamblio katedros interpretacijos teorijos ir istorijos kurso dėstytojas. Jo iniciatyva 1965 m. įkurtas Vilniaus styginių kvartetas, kuriame jis griežė 29 metus. 1994 m. įkūrė Šv. Kristoforo kamerinį orkestrą, yra šio orkestro meno vadovas ir dirigentas. 1995 m. pradėjo rengti tradiciniu tapusį Kristupo vasaros festivalį. Veda meistriškumo kursus užsienyje, parašė knygas „Lietuvos kvartetas“ (1971) ir „Muzikos atlikimas“ (2006, 2013), scenarijus muzikiniams filmams „Vilniaus kvartetas“ (1982) ir „Smuikininkas“ (1984, apie R. Katilių), ~ 300 straipsnių. Apdovanojimai: Lietuvos respublikos nacionalinė premija (2001), Lietuvos Kultūros ministerijos garbės ženklas „Nešk savo šviesą ir tikėk“ (2012), ordino „Už nuopelnus Lietuvai“ Komandoro didysis kryžius (2012).

interpretacinių žymių, nes, pasak jo, „mokytojas, konkretus asmuo, jo žinios ir sugebėjimai, skonis ir estetiškos pažiūros kaip tam tikra visuma, kuri pasikartoja mokant kiekvieną individualų mokinį“¹⁴⁹. Muzikos interpretacijos meną suvokdamas kaip kūrybą, D. Katkus siekė, kad atliekama muzika būtų suprasta ir įprasminama, kad muzikos stilius būtų kuo geriau atskleistas klausytojui. Šios atlikėjiškos veiklos patirtis leido jam įsigilinti į muzikos atlikimo meną, jos interpretacinius principus. Visa tai gerai išstudijavęs, jis išdėstė knygoje „Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos“¹⁵⁰.

Gerai įsisavintos profesinės žinios, savitas meninis skonis, išlavinta interpretacinė nuojauta – taip būtų galima apibūdinti D. Katkaus kaip atlikėjo įvaizdį. Jo interpretacijų samprata gebėjo suderinti baroko, klasikinę, romantinę, XX a. modernią muziką ir lietuviškąjį alto muzikos repertuarą. Jis suredagavo ir pirmasis atliko daugybę lietuvių kompozitorių – O. Balakausko (sonata „Do nata“ altui ir fonogramai), B. Kutavičiaus (sonata altui ir fortepijonui), Boriso Borisovo (sonata altui ir fortepijonui, 1974), J. Širvinsko (*Toccata barbara* altui solo), A. Rekašiaus („Dialogai“ altui ir pučiamųjų kvintetui) ir kitų autorių kūrinių altui. Interpretuodamas šiuos kūrinius, savo profesionalumą jis pajungė muzikinės logikos atskleidimui, parodė aiškų stilistinį požiūrį ir savitą meninį skonį. D. Katkaus, kaip profesionalaus kvarteto žanro žinovo, interpretacijų sampratą jau daugelį metų perima LMTA Kamerinio ansamblio klasės studentai.

Audronė Pšibilskienė¹⁵¹ – LMTA Kamerinio ansamblio katedros profesorė, atlikėjos veiklą pradėjusi dar būdama studente, daugelį metų sėkmingai ją tęsė ir po studijų baigimo. Ji aktyviai koncertavo kaip solistė, su įvairiais kameriniais ansambliais, orkestrais Lietuvoje ir užsienyje, ypatingą dėmesį skirdama lietuviškam repertuarui. Pirmoji atliko O. Balakausko sonatą altui ir fortepijonui „Medis ir paukštė“, Anatolijaus Šenderovo sonatą altui ir mušamiesiems, Natalijos Mūdrajos koncertą altui ir kameriniam orkestrui, O. Narbutaitės „Aštuonstygė“ smuikui ir altui, daugelį kitų lietuvių autorių kūrinių, skirtų duetams, trio, styginių kvartetams. J. Fledžinsko išugdytas pasididžiavimas savo tautine kultūra, tvirtai įaugo į jos sąmonę ir išliko kaip įsipareigojimas savajai lietuvių muzikai: „Mes, jo mokiniai, visa, kas tik buvo lietuviška, grodavom. Šitas pasėtas grūdas manyje sudygo ir išaugo, aš ir

¹⁴⁹ Katkus, 1997, p. 176.

¹⁵⁰ Tai pirmoji knyga lietuvių kalba, išleista 2006 metais. Ji skirta muzikos atlikimui, apžvelgiant muzikavimą Europoje nuo viduramžių iki šių dienų. Nagrinėjami atlikimo ir interpretacijos teorijos, muzikinių emocijų, muzikavimo praktikos klausimai. Išsamiai aptariamas baroko muzikos atlikimo stilius, muzikinės interpretacijos raida klasicizme ir romantizme, XX a. muzikos atlikimo problemos. 2013 m. pasirodė antrasis, papildytas knygos leidimas.

¹⁵¹ Audronė Pšibilskienė (g. 1946 m.), altininkė, pedagogė. 1968 m. baigė Lietuvos kons-jos J. Fledžinsko alto klasę ir tais pačiais metais pradėjo joje dėstyti. Šiuo metu ji yra LMTA Kamerinio ansamblio katedros profesorė. 1966–73 m. ir 1979–92 m. griežė Lietuvos kameriniame orkestre, 1994–96 m. – Vilniaus kvartete. Aktyviai dalyvauja tarptautinėse konferencijose, skaito pranešimus kamerinio ansamblio dėstymo metodikos, alto meno plėtotės klausimais, veda meistriskumo kursus užsienyje, yra kamerinių ansamblių konkursų žiuri narė.

dabar stengiuos propaguoti mūsų muzikus Lietuvoje ir užsienyje“ – prisimena A. Pšibilskienė¹⁵². Pastaruoju metu ji, bendradarbiaudama su LMTA Muzikos leidybos skyriumi, pradėjo leisti lietuviškos muzikos altui gaidas. Į kompaktines plokšteles A. Pšibilskienė įrašė pluoštą lietuvių autorių – O. Narbutaitės, O. Balakausko, Remigijaus Merkelio, B. Kutavičiaus, Mindaugo Urbaičio – kūrinių. Tuo būdu ji įrodė, jog turi individualų interpretacinį modelį ir savitą griežimo manierą – visuomet stilistiškai ir logiškai pagrįstą, pasižyminčią visuose registruose išlygintu garsu ir stilingu frazavimu.

Didžią koncertinę ir pedagoginę praktiką sukaupe buvęs ilgametis Čiurlionio styginių kvarteto altininkas ir Lietuvos muzikos akademijos Kauno fakulteto dėstytojas **Aloyzas Grižas**¹⁵³. Jo išugdyti profesionalūs jaunieji altininkai ne tik ženkliai papildė, bet ir prisidėjo prie kokybinių Kauno muzikinių kolektyvų meninio lygio pokyčių.

Pastaruoju metu platesnį lietuvių muzikos altui skambėjimą, šios muzikos sklaidą nulėmė ne vien kompozitorių iniciatyva, bet ir suintensyvėjusi altininkų koncertinė veikla. Ypač aktyvus naujų lietuviškų kūrinių užsakovas **Rolandas Romoslauskas**¹⁵⁴. Šio atlikėjo dėka alto repertuaras vis pildosi moderniais lietuvių kompozitorių kūrinių arba ansambliams, kurių sudėtyje yra altas¹⁵⁵. Tuo būdu klausytojai supažindinami su naujais muzikinės raiškos pokyčiais, su kitokiomis muzikos atlikimo galimybėmis, reikalaujančiomis ir kitokių muzikos klausymo ir suvokimo įgūdžių.

Dėka nuoseklaus ir atidaus pedagogų darbo, išskyla nauji jaunųjų atlikėjų vardai ir naujos jų interpretacijos. Ypač svarbu pažymėti, kad jie, turėdami galimybę susipažinti su įvairiomis vakarietiškoms interpretacijomis, nepamiršta ir savo profesinės genealogijos šakos, neatsisako vertybinius kriterijus formuojančių atlikimo meno tradicijų.

¹⁵² Fledžinskas, 2008, p. 220.

¹⁵³ Grižas Aloyzas (1948–2013), altininkas, pedagogas. 1972 m. baigė Lietuvos kons-jos J. Fledžinsko alto klasę, 1976 m. Sankt Peterburgo kons-jos aspirantūrą (V. Ovčiarikovo kvarteto klasę). 1981 m. stažavo Budapešte pas styginių kvarteto Tátrai primarijų Vilmos Tátrai, 1983–1984 m. – Prahos kons-joje pas altininką J. Kramarovą. 1968–1996 m. (su 1975–1977 m. pertrauka) griežė Čiurlionio kvartete. Nuo 1996 m. dėstė Lietuvos muzikos akademijos Kauno fakultete; docentas (1997). 1990 m. kaip Čiurlionio kvarteto narys apdovanotas Lietuvos Respublikos nacionaline premija.

¹⁵⁴ Romoslauskas Rolandas (g. 1959 m.), altininkas. 1983 m. baigė Maskvos Čaikovskio kons-jos M. Tolpygo alto klasę. 1984–1993 m. griežė Lietuvos nac. simfoniniame orkestre. Nuo 1993 m. Lietuvos valst. simfoninio orkestro altų grupės koncertmeisteris. Kamer. ansamblio „Vilniaus arsenalas“ vienas įkūrėjų ir vadovas (nuo 1986 m.). Ruošia solines programas su naujausiais lietuvių kompozitorių kūrinių. Įrašė muzikos Lietuvos TV ir radijuje.

¹⁵⁵ Nuo 2001 m. kaupiamas lietuvių naujosios muzikos repertuaras, skirtas ansamblui „Vilniaus arsenalas“. Pradėta leisti kompaktinių plokštelių ciklas „Erdvės ir laiko atspindžiai“. Jau išleistos 4 plokštelės, kuriose skamba 16 autorių 25 kūrinių.

2. LIETUVIŲ KOMPOZITORIŲ KŪRINIAI ALTUI

Lietuvos alto muzikos plėtotė susidūrė su tam tikromis techninėmis problemomis. Kadangi senosios kartos lietuvių kompozitorių kamerinėje instrumentinėje muzikoje ryškesnių alto muzikos pavyzdžių nebuvo¹⁵⁶, o ir kamerinės muzikos tuo metu parašyta nedaug apskritai, galima daryti prielaidą, jog kompozitorius pristabdė kvalifikuotų muzikų stoka – nebuvo kas jų kūrinius atliktų. Tokiu būdu neužsimezgė tradicija, jos perimamumas, nebuvo plėtojama ir konkreti šio instrumento koncertinė muzikos praktika. Tik XX–XXI a. sandūroje plėtojamos alto galimybės, išaugęs atlikėjų profesinis lygis, praplečiantis kūrinio ir interpretatoriaus atlikimo meno galimybes ir perspektyvas, jų dalyvavimas tarptautiniuose konkursuose, kūrinių leidyba paskatino kompozitorius pradėti aktyviau kurti šiam instrumentui. Kompozitorių ir altininkų tarpusavio sąveikos procesas ir lėmė gausesnį kūrinių altui radimąsi. Muzika altui brendo, išsiplėtė jos formų, žanrų, muzikinės raiškos priemonių įvairovė, atsiskleidė alto repertuaro įvairiapusiškumas.

Žvelgiant į europinį alto muzikos kontekstą, pastebima akivaizdi tos muzikos kūrimo evoliucija. Jeigu XVII a.–XVIII a. šios muzikos kūrėjų buvo tik keletas (C. P. Stamitzas, Franzas Antonas Hoffmeisteris, Alessandro Rolla), tai XIX a. alto muzikos repertuaras pildėsi gana intensyviai. Ryškiausi to amžiaus solinės alto raiškos pavyzdžiai – H. Berliozo programinė simfonija „Haroldas Italijoje“ (*Harold en Italie*, 1834), Michailo Glinkos „Nebaigtoji sonata“ altui ir fortepijonui (1825–28, ją 1931 m. baigė V. Borisovskis), J. Brahms'o dvi sonatos (f-moll ir Es-dur) altui ir fortepijonui, op. 120 (1894) – atvėrė kelius naujų alto kūrinių radimuisi. XX amžius paženklintas kūrinių altui gausa. Geriausiai šios muzikos suklestėjimą iliustruoja Maxo Regerio (Trys siuitos altui solo op.131d, 1915), P. Hindemitho (Sonata altui ir fortepijonui Nr. 4, op. 11, 1949), Ernesto Blocho (Hebrajiška siuita altui ir fortepijonui arba orkestrui, 1950), Darius'o Milhaudo (Dvi sonatos ir „Keturi portretai“ altui ir fortepijonui, 1944–1946), Arthuro Honeggero (Sonata altui ir fortepijonui, 1920), B. Bartóko (koncertas altui ir orkestrui, 1950), Dmitrijaus Šostakovičiaus (sonata altui ir fortepijonui, 1975), B. Britteno (*Lachrymae* altui ir fortepijonui, 1950), A. Schnittke's (koncertas altui ir orkestrui, 1985), Gijos Kančelio (liturgija altui ir orkestrui „Apraudotas vėjo“, 1989, *Abei ne viderem* altui, fortepijonui ir styginiams, 1992–1995) ir nemažai kitų XX a. kompozitorių kūrinių šiam instrumentui.

Lietuvos ir Europos alto muzikos raidoje galima įžvelgti bendrų tendencijų. XX a. pabaigoje prasidėjo tarsi nauja alto muzikos epocha, pasireiškusiu suintensyvėjusiu muzikos

¹⁵⁶ 1933 m. J. Kačinsko ketvirtatonių sistema sukurtas Trio trimitui, altui ir fortepijonui nebuvo atliktas, nes rankraštis žuvo.

altui kūrimu. Buvęs gana ribotas alto muzikos repertuaras, prasiplėtė specialiai šiam instrumentui skirtais kūriniais. Ne itin gausią lietuvių kompozitorių kūrinių altui įvairovę sąlygojo pačių kūrėjų individualybių ypatumai, nevienodas raiškos būdas, įsisavinant naujas kompozicinės technikos priemones. Pokario metų lietuvių muzikai būdinga romantizmo apraiška su daininga, išraiškinga melodika neaplenkė ir to laikmečio altui skirtų kūrinių. Ryškus tokios muzikos pavyzdys – 1955 m. sukurtos ir atliktos V. Paketūro „Variacijos altui ir fortepijonui“ – vienas pirmųjų šiam instrumentui skirtų kūrinių. Vėliau vis gausėjantis alto muzikos repertuaras parodė naują kūrėjų požiūrį į altą kaip solinį instrumentą.

Ne visi altui skirti kūriniai pasižymi vienoda išliekamąja verte, vis dėlto dauguma jų atskleidžia bent jau kompozitorių kūrybos ypatumus ir paliudija laiką. Nepervertinant kūrinių altui palikimo, siekiama nuodugniai jį ištirti. Toliau pateikiama vertingiausių kūrinių analizė – bandymas nustatyti jų vietą ir reikšmę lietuvių muzikoje, išryškinti kai kuriuos esminius kūrėjo meninės individualybės ir stiliaus bruožus. Norint atlikti profesionalią teorinę ir meninę interpretuojamų kūrinių analizę, būtina ne tik emocionali perskaityti kūrinį, bet ir racionaliai suvokti jo struktūrą, individualius kompozitoriaus raiškos būdus, stilistiką, kompozicinės technikos principus bei alto kaip instrumento specifikos panaudojimo laipsnį.

Interpretuojamų kūrinių analizės klausimais verti dėmesio literatūrologės Viktorijos Daujotytės pasvarstymai. Straipsnyje „Formos ir formulės menų ir mokslų sankirtose“ gvildenamos meno ir mokslo sąsajų problemos, keliamas klausimas – ar meniniam tyrimui reikia mokslinių metodų¹⁵⁷. Jos teigimu „turėtų likti skirtumas tarp mokslinės menotyros ir tokios, kuri grindžiama tiesioginiu meno patyrimu, kūryba, atlikimu“. Sakydama, jog „imtis meninio tyrimo leidžia meninis patyrimas“, ji aprėpia menininko intelektualinės veiklos ir sąmonės vienijančią jungtį. „Tai paties menininko intelektualinė veikla. Sąmonė tarsi gręžiasi į tą kelią, kurį nueina kūrinius atlikdama, interpretuodama, pačioje savyje aptikdama galimybių analizuoti, vertinti, apibendrinti. Menininko tyrimas remiasi savo sąmonės, savo būsenų, pasirinkimų, apsisprendimų tyrimu.<...>. Tik menininkas gali atskleisti, kodėl, sakysime, atlikėjas pasirenka tą ar kitą kompozitorių, <...>“¹⁵⁸. Pabrėždama intelektualinės veiklos svarbą, gebėjimą paveikiai kalbėti, mąstyti ir rašyti, V. Daujotytė sieja su sąžiningumu savo paties atžvilgiu, „kad nebūtų kas nors išdidinta, sureikšmintą“ ir perspėja, jog „savęs sureikšminimas visada groteskiškas“.

Pasaulinėje alto muzikos istorijoje yra žinomas rusų altininko ir pedagogo Vadimo Borisovskio (1900–1972) kartu su vokiečių muzikologu Wilhelmu Altmannu (1862–1951)

¹⁵⁷ Daujotytė, V. „Formos ir formulės menų ir mokslų sankirtose“. Iš: *Kultūros barai*, 2014, Nr. 1, p. 26–32.

¹⁵⁸ Ten pat, p. 26.

sudarytas unikalus alto muzikos ir literatūros (XVII–XX a.) sąrašas¹⁵⁹. Atsižvelgiant į tokio sąrašo reikšmę ir svarbą, bei norint pažinti Lietuvos muzikos altui palikimą, šio darbo autoriaus irgi buvo sudarytas lietuvių kompozitorių kūrinių altui sąrašas ir suskirstytas į keturis pagrindinius skyrius: 1) kūriniai altui solo, 2) kūriniai altui ir fortepijonui, 3) kūriniai altui ir orkestrui, 4) kameriniai kūriniai (duetai, trio ir kiti ansambliai) su altu¹⁶⁰. Atsisakant vertinamosios diferenciacijos, į sąrašą įtraukti visi – spausdinti ir nespausdinti, atlikti ir neatlikti – lietuvių kompozitorių kūriniai altui, nurodant kūrinio autorių, pavadinimą, atlikimo sudėtį ir sukūrimo metus. Jo informatyvumas ir vartojimo parankumas labai palengvina besirenkančių repertuarą altininkų darbą, suteikia galimybę pamirštiems arba nežinomiems kūriniams patekti į koncertų sales, propaguoti lietuvių alto muziką, tuo pačiu ir altą – kaip pilnateisį solinį ir kamerinių ansamblių instrumentą. Be abejo, ši statistika nėra absoliučiai tiksli. Ji kinta suradus anksčiau nežinomus arba užmirštus, bet koncertiniam gyvenimui prikeltinus kūrinius ir suskambėjus naujai sukurtiems.

Apibendrinus surinktą informaciją, galima teigti, kad muzika altui palaipsniui atsiveria¹⁶¹. Ji reikšmingai integravosi į lietuvių kamerinės muzikos repertuarą, į modernios muzikos versmę, į Europos muzikos kontekstą ir tapo reikšminga Lietuvos muzikinės kultūros dalimi apskritai. Šiuolaikinių XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje sutinkame įvairių technikų, kurios gali būti sėkmingai pritaikytos ir alto muzikos kūrybai. Tačiau kūrinio kokybę lemia ne tik naujovės, bet ir meistriškumo laipsnis, instrumento savybių pažinimas.

2. 1. Kūriniai altui solo

Lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo palikimas nėra gausus. Tyrinėjamu laikotarpiu pasirodė 14 įvairios apimties kūrinių altui solo¹⁶². Dauguma jų (9) sukurta Atgimimo metais. Pirmiausia tai liudija apie pokario Lietuvoje egzistavusią atlikėjų problemą – dar žemą jų profesinį lygį, atitinkamai silpną pasirengimą koncertuoti. Atsižvelgiant į tai, kompozitorių dėmesys šiam instrumentui buvo gana menkas. Praėjo tam tikras laiko tarpas, kol susiformavo altininkų atlikėjų karta ir kompozitoriams atsirado galimybė išgirsti savo kūrinius. Tokia tendencija pastebima ne tik Lietuvoje.

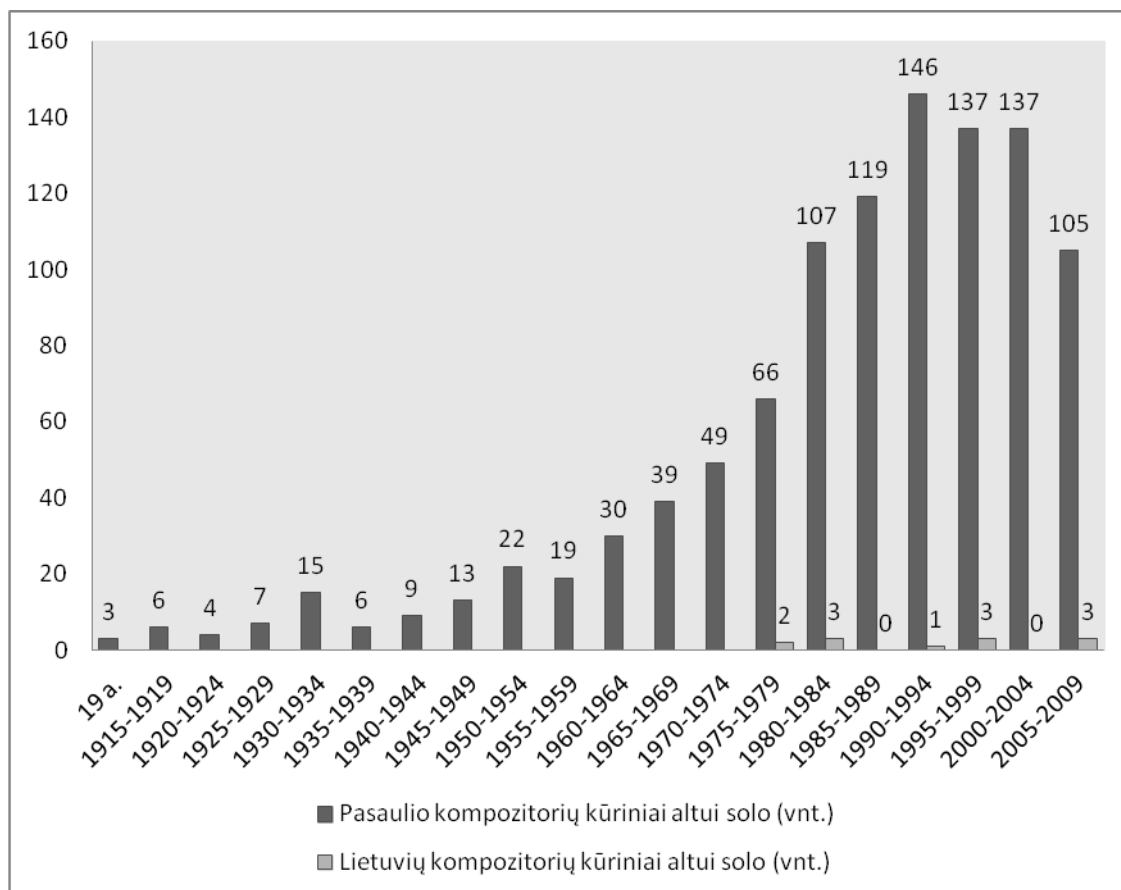
¹⁵⁹ Altmann, W., Borissowsky, W. *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*. Leipzig, 1937. Šio sąrašo pagrindu 1963 m. išleistas tęstinis Fr. Zeyringerio „Literatur für Viola“ sąrašas, kuris 1985 m. Austrijoje buvo išleistas paskutinį kartą. Jame nurodyta ~ 14 tūkstančių kūrinių altui ir įvairiems ansambliams su altu.

¹⁶⁰ Žr. Priedą nr. 1.

¹⁶¹ Visa informacija apie egzistuojančius kūrinius altui paimta iš Lietuvos kompozitorių sąjungos (LKS), Muzikos informacijos ir leidybos centro (MILC) tinklalapių ir Lietuvos literatūros ir meno archyvo (LLMA).

¹⁶² Žr. Priedą nr. 1.

Pasaulinėje alto literatūroje pirmieji, kiekybe nekausūs kūriniai altui solo pasirodė tik XIX amžiuje¹⁶³. Žvelgiant į pasaulio ir lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo kūrimo tendencijas, matome, kad šių kūrinių repertuaras plėtojosi netolygiai. Ryškus kūrinių altui solo pagausėjimas pastebimas tik XX a. pabaigoje:



Pvz. nr. 8. Kūrinių altui solo kūrimo tendencijos¹⁶⁴

Pirmieji šio žanro kūriniai Lietuvoje – Valentino Bagdono „Kompozicija“ ir Vytauto Mikalausko „Sonata-baladė“ – sukurti 1976 metais. Šiuo laikotarpiu ir pasauliniame kontekste pastebimas itin ženklus kūrinių gausėjimas. Vis augantis profesionalių atlikėjų skaičius ir jų atlikimo kokybė įtakojo viso pasaulio kompozitorių susidomėjimą alto techninėmis ir tembrinėmis galimybėmis. Lietuvos kompozitorių naujų kūrinių altui solo radimasi taip pat skatino LMTA baigusiu altininkų techninis ir meninis lygis, tad pamažu

¹⁶³ Iki XIX a. kūriniai altui solo kaip koncertinis žanras neegzistavo. Aptinkami tik keli B. Campagnoli ir Fr. A. Hoffmeisterio etudų rinkiniai, skirti individualiai griežimo technikai tobulinti. Pirmasis koncertinis tokio pobūdžio kūrinys – H. Vieuxtemps *Capriccio*, op. 9 posth, dedikuotas N. Paganini atminimui. Ryškesni XX a. kūriniai altui solo: M. Regerio 3 siuitos, op. 131 d (1915), P. Hindemitho 2 sonatos op. 11 Nr. 5 ir op. 25 Nr. 1 (1919, 1923), Q. Porterio siuita (1937), I. Stravinskio Elegija (1944).

¹⁶⁴ Sudarant lentelę remtasi šiais šaltiniais: Fr. Zeyringer „Literatur für Viola“, Donald McInnes „Representative List of Viola Repertoire“, McGill Library „Library resources for viola“, Nus Libraries „Music resources for Music students, 20th Century String Repertoire. Viola solo“.

plėtėsi šių kūrinių geografija ir mūsų šalyje – pasirodė J. Širvinsko, V. Barkausko, O. Balakausko, Eglės Sausanavičiūtės, A. Martinaičio, Jurgio Juozapaičio, Arvydo Malcio kūriniai. Norisi tikėti, kad ilgą laiką jaučiamas bręstantis lūžis alto muzikoje jau įvyko ir kad kūrėjai ateityje nebus abejingi šio instrumento ir alto muzikos atgimimo perspektyvoms.

Profesiniam altininkų tobulėjimui, jų norui atsirinkti vertingiausius kūrinius ir skleisti lietuvių (ir ne tik) alto muziką labai padeda tų kūrinių leidybinė strategija. Kol kūriniai neišspausdinti, „jų kaip ir nėra, nors, tiesą sakant, visos svarbiausios mūsų bibliotekos, mokymo ir koncertinės įstaigos privalėtų turėti: <...> susipažinimui, studijavimui, propagavimui, galų gale, nacionalinės kultūros reprezentacijai“ – taip paprastai ir aiškiai savo požiūrį į leidybą 1967 m. išdėstė V. Landsbergis¹⁶⁵. Todėl reikėtų pasidžiaugti prasminga Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikos informacijos ir leidybos centro veikla, kurios iniciatyva pasirodė lietuvių muzikos altui solo rinkinys „Narcissus“¹⁶⁶. Rinkinio sudarytojas ir redaktorius altininkas Robertas Bliškevičius į jį įtraukė septynių kompozitorių kūrinius, esančius Muzikos informacijos ir leidybos centro rankraščių archyve¹⁶⁷. Publikuojamų kūrinių skaičius negausus, tačiau jų visuma pateikia stilistiniu požiūriu įvairių solinio alto repertuaro panoramą, apimančią 30 metų (1976–2007) laikotarpį ir įprasmina kompozitorių darbą. Tarp publikuojamų autorių minėtini kompozitoriai V. Bagdonas ir V. Barkauskas, puoselėję alto muzikos tradiciją dar nuo sovietmečio.

Kaip jau minėta, lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo repertuaras nėra itin gausus. Atrasdami naujas alto galimybes, kompozitoriai daugiausia kuria neapibrėžtos žanrinės specifikos smulkias pjeses, monologus ar miniatiūras altui solo. Akivaizdu, kad turtingesni ir charakteringesni tie alto kūriniai, kurie atskleidžia išraiškingą alto tembrą. Išradingas instrumentininkas gali išgauti iš alto daugybės spalvų ir charakteringo skambesio spektrą, todėl kiekvieno kūrinio „muzikinis veidas“ didele dalimi priklauso nuo interpretatoriaus meistriškumo. Ypatingai tai buvo svarbu atliekant XX a. moderniąją muziką, kuri daugumą atlikėjų šokiravo neįprastu skambesiu, aiškių harmoninių sistemų nebuvimu. Neliko tradicinių žanrų, o naujesiems reikėjo naujo girdėjimo, naujų profesinių įgūdžių ir refleksų, kitos garsinės vaizduotės. Moderni muzika galėjo greičiau integruotis į koncertinį repertuarą, jeigu atlikėjas savąja interpretacine raiška gebėjo susieti muzikos kūrinį su klausytoju.

¹⁶⁵ Landsbergis, 1990, p. 35.

¹⁶⁶ *Narcissus. Lietuvių muzika altui solo*. Rinkinį parengė ir redagavo Robertas Bliškevičius. Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2009, 35 p.

¹⁶⁷ Rinkinyje yra šie kūriniai: A. Malcys *Narcissus* (2007), A. Martinaitis *Swayxtix* (2006), E. Sausanavičiūtė „Neik švelniai į naktį“ (1995), R. Bartkevičiūtė „Solo“ (1994), V. Barkauskas „Du monologai“ (2004 m. redakcija), A. Bružas *Apnoea* (1995), V. Bagdonas „Kompozicija“ (1976). Šis rinkinys – tęstinė serijos „Lietuvių muzikos antologijos“, leidžiamos nuo 2005 m., septyntoji dalis.

Apibendrinant lietuvių kompozitorių kūrinius altui solo, reikėtų apibrėžti dėsningumus, būdingus visiems šiems kūriniais. Alto techninių savybių išnaudojimas bei būdingi struktūriniai kompozicijų bruožai yra esminiai kriterijai, kuriais remiantis galima komparatyvistinė analizė.

Lietuvos kompozitorių **techninis alto savybių panaudojimas**, lyginant su pasauliniu kūrinių altui solo kontekstu, gana konservatyvus. Viena iš būtinų sąlygų kuriantiems altui – geras instrumento galimybių išmanymas. Ši būtinybė ypatingai išryškėja kūrinuose altui solo. Tokios kompozicijos sukonzentruotos tik į vieną instrumentą ir turi gana siaurą, specialų raiškos priemonių spektrą, apribojantį platų faktūros bei polifoninės harmonijos vartojimą. Taigi kompozitorius, norėdamas atskleisti kuo pilnesnį ir būdingesnį alto skambesį, turi išsamiai išstudijuoti alto technines galimybes, registrų, intervalikos suderinamumą ir instrumentui būdingus štrichus.

Kūrinuose altui vyrauja visiems strykiniams instrumentams būdingų štrichų visuma. Iš jų labiausiai paplitusius, sutinkamus styginių, tuo pačiu ir alto muzikoje, lietuvių smuikininkas ir pedagogas Algis Gričius klasifikuoja į šias grupes:

Rišlieji arba jungiamieji štrichai – įvairūs *legato* ir *détaché* variantai.

Atskiriamieji štrichai – *martelé*, *spiccato*, *sautillé*, *staccato*, *marcato*, kombinuotieji.

Koloristiniai štrichai – *saltando*, *ricochet*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *pizzicato* ir kiti¹⁶⁸.

Labiausiai išplėtoti, atspindintys griežimo altu ypatybes yra rišlieji arba jungiamieji štrichai. Tai pačių elementariausių stryko vedimo būdų visuma. Šiai grupei priskiriami ir sunkesni, alto literatūroje dažniau pasitaikantys – *martelé*, *staccato* – atskiriamieji štrichai. Pavyzdžiui, I. Stravinskio „Elegijos“ altui solo fugoje panaudotas *marcato* išryškina atskiras tematinės natas¹⁶⁹. Šiuolaikinėje muzikoje greta įprastinių, sutinkami ir nauji, neapibrėžti atlikimo būdai, kurie dėl reto vartojimo ar neapibrėžtumo neklasifikuojami į atskiras grupes.

Moderniuose pasaulio ir lietuvių kompozitorių kūrinuose altui solo dažnai vartojami įvairūs štrichai – kairiosios rankos *pizzicato*, *sul ponticello*, flažoletiniai pasažai – koloristikai pajvairinti. Tačiau žvelgiant į bendrą panoramą, lietuvių autorių kūryboje pasigendama radikalesnių kompozicinių sprendimų. Kūrinuose altui solo beveik nevartojama ketvirtatonių sistema, struktūriškai kūriniai labai tiksliai apibrėžti. Net laisvos formos kūriniais būdinga aiški pradžia ir pabaiga, visa kita medžiaga konkretizuota – nėra repetityvinių pasikartojančių formulių, visos figūros tiksliai išrašytos, nepaliekant erdvės atlikėjo spontaniškumui. Vartojama tradicinė, tolygiai besitęsianti penklinės užrašymo sistema, tiksli notacija, neišnaudojamas tylos, pauzių efektas.

¹⁶⁸ Gričius A. *Smuikavimo dėmenys*. Vilnius: Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla, 2008, p. 108.

¹⁶⁹ Juozapaitienė D. *XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės alto repertuaro tendencijos*. Meno aspiranto mokslo darbas. Vilnius, 2011, p. 21.

Kūrinius vienijantis dėsnīgumas – **struktūra**. Kūriniai sutelpa į vienos dalies – ilgesnės ar trumpesnės – miniatiūros rėmus (reta išimtis V. Barkausko „Du monologai“ – dviejų miniatiūrų ciklas). Negausus lietuvių autorių kūrinių kiekis sąlygoja bendras, visiems kūriniais būdingas tendencijas struktūros požiūriu. Pagal charakteristiką kūrinius galima išskirti į dvi – laisvės ir ritmiškai tikslios struktūros – grupes.

Laisvos struktūros kūriniai būdingas laisvas, metro neturintis kūrinio konstravimas, neretai siejamas su tempo (*rubato*, *misterioso* ir kt.) nuorodomis. Šio tipo kūrinuose paliekama daugiau erdvės atlikėjo muzikinei saviraiškai. Kartais dėl pernelyg tikslų autoriaus nurodymų, kūriniai stokoja improvizacinio lygmens. Pasaulinėje literatūroje sutinkami tokie kūriniai, kuriuose atlikėjas turi galimybę pasirinkti – pavyzdžiui, kurioje kompozicijos vietoje kūrinys prasidės (B. Maderna *Viola*), kūrinio dalių eiliškumo tvarką, taktų ar pauzių tarp jų trukmę (G. Kurtág *Jelek*). Lietuvių kompozitoriai laisvos struktūros kūrinuose galimybę pasireikšti atlikėjo individualybei suteikia tik iš dalies, minimaliai keičiant pačią kūrinio struktūrą. Toks kūrėjų sprendimas gali būti padiktuotas labai tikslaus žinojimo, ką kūrinium norėta pasakyti, tačiau įžvelgiamas ir nepasitikėjimo atlikėjais šešėlis. Tiksliai nurodydamas muzikinį tekstą, kompozitorius apsidraudžia, kad nebūtų nukrypstama nuo pagrindinės kūrinio minties. Tokiai kategorijai priskiriame šiuos kūrinius: V. Bagdono „Kompozicija“, V. Barkausko „Du monologai“, A. Bružo *Apnoea*, A. Malcio *Narcissus*.

Daugelio lietuvių kompozitorių **ritmiškai tikslios struktūros** monumentali kūrinių pradžia nuosekliai pereina į ritminę (tempo) augmentaciją. Tokio pobūdžio muzika išryškina kulminacinius taškus kūrinio viduryje, išvengia monotoniškumo, tačiau šie kūriniai pernelyg panašūs, neindividualizuoti. Siekiant eksponuoti skirtingų charakteristikų epizodus, kūrėjams vertėtų naudoti įvairesnius muzikinės minties komponavimo būdus, pavyzdžiui, ciklinę kūrinio struktūrą, kurios dėka kūrinį galėtume išskirti į kelias, nors ir trumputes, tačiau išraiškingesnes ir individualesnes dalis. Ryškiausi ritmiškai tikslios struktūros kūriniai – A. Martinaičio *Swayxtix*, kuriame nuo pirmųjų taktų eksponuojamas motorinis didžiosios nonos judėjimas, su nežymiais pakitimais, vyrauja visame kūrinyje ir O. Balakausko „Do nata“, kuri tiesiogiai priklauso nuo ritmiškai ypač tikslaus garso įrašo. Tokių kūrinių kategorijai galima priskirti ir kitas kompozicijas: Rasos Bartkevičiūtės „Solo“, J. Juozapaičio *Quasi improvvisazione*, E. Sausanavičiūtės „Neik švelniai į naktį“.

Meniniu požiūriu ne visi lietuvių kompozitorių kūriniai altui solo pasižymi brandumu, tačiau yra keletas ryškių pavyzdžių – V. Barkausko „Du monologai“, A. Martinaičio *Swayxtix*, O. Balakausko „Do nata“ – kurie nublanksta įvertintų užsienio kompozitorių kūrinių kontekste ir verti išsamesnės analizės.

Vytauto Barkausko (g. 1931) „**Du monologai**“, op. 71 altui solo, sukurti 1983 m., tęsia pažintį su altu (jau buvo sukurtas koncertas altui ir kameriniam orkestrui) ir pomėgį kurti solo instrumentams. „Matyt, kompozitoriaus nuosekli ir skvarbi kūrybinė mintis jaučia didelį pasitenkinimą, galėdama kūrinyje išsemti visas pasirinkto instrumento išraiškos arba, kaip dabar sakoma, tarties galimybes“ – tokį pastebėjimą 1974 m. išsakė muzikologė Irena Mikšytė¹⁷⁰. Tuo metu kompozitorius kūrė jam gerai pažįstamam fortepijonui ir kitiems mažiau pažįstamiems instrumentams. Pasirodė *Partita*, op. 12 smuikui solo (1967), „Monologas“, op. 24 obojui solo (1970), „kaip pasakytų architektai, savotiškos šių instrumentų „išsklotinės“. Obojininko J. Rimo ir smuikininko Aleksandro Livonto talkininkaujamas, kompozitorius nuodugniausiai išstudijavęs šiuos instrumentus parašė muziką, kuri leidžia pademonstruoti subtiliausias instrumento spalvas, techniką ir emocionalumą¹⁷¹. Prie tokios charakteristikos galėtume priskirti ir „Du monologus“.

2004 m. gegužės 28 d. festivalyje „Schiermonnikoog“ (Olandija) suskambėjo visiškai nauja šio kūrinio redakcija. Kompozitorius, sužavėtas japonų altininkės Nobuko Imai alto tembru¹⁷², jai dedikavo šį kūrinį, tikėdamasis, kad jos rankose „Du monologai“ atgis naujam gyvenimui. Pasiteisino kompozitoriaus lūkesčiai: „sodrus, aksominis žemo alto registro tembras ir tarsi iš paslaptinių tolių sklindantys aukštieji garsai Nobuko Imai interpretacijoje įgijo žmogiškos šilumos, jautrumo ir dvasinės gelmės“¹⁷³. Atlikėjos interpretacinė raiška gebėjo susieti muzikos kūrinį su klausytoju.

Dviejų dalių kūrinyje, pasitelkus laisvą tempo (*rubato, liberamente*), plačią dinaminę, registrų ir aleatorinę ritmo kaitą, išnaudojamos savitos tembrinės ir techninės alto galimybės. Jau pirmojo monologo pradžioje sodrus žemas alto registras, papildytas plačia dinamine – nuo *ppp* iki *ff* – skale su akcentuojamais žemaisiais tonais, parodo instrumento raiškos įvairiapusiškumą:

¹⁷⁰ Mikšytė, I. *Klausyta, stebėta, bendrauta. Muzikinė publicistika (1957–2007)*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2012, p. 32.

¹⁷¹ Ten pat, p. 32.

¹⁷² N. Imai griežia italų meistro Andrea Guarneri altu (1690)

¹⁷³ Janatjeva, V. „2005-ieji Vytautui Barkauskui vėl žada kūrybinį derlių“. Iš: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 10. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2005.

♩ ≈ 60 - 72 (rubato, liberamente)

Pvz. nr. 9. V. Barkauskas. „Du monologai“, I monologas

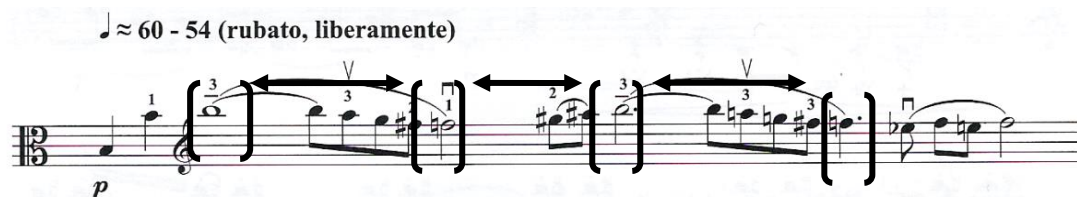
Siekiant išvengti muzikos monotoniškumo, registų kaitos fone išaugančios dvigubos natos sukuria išraiškingą muzikinę harmoniją:

Pvz. nr. 10. V. Barkauskas. „Du monologai“, I monologas

Antrasis monologas – lyrinis kūrinio centras. Jame, kaip teigia N. Imai, kompozitorius „nuostabiai aranžavo gražios japonų liaudies dainos „Sakura“ temą“¹⁷⁴. Tiksliai necituodamas šios dainos, o tik paimdamas jos pagrindinių intonacijų motyvus, kompozitorius tarsi improvizuodamas išplėtojo savąjį liaudies melodijos variantą. Monologas II sukurtas tritonio f-h pagrindu. Tritonis dažnas V. Barkausko kūryboje, nes „šis intervalas yra mobilus,

¹⁷⁴ Micevičiūtė, J. *Nobuko Imai: „Alto muzika, galinti apversti aukštyn kojom gyvenimą“*. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/86038> (žiūrėta 2013 01 26).

mistiškas, abstraktus ir potencialiai tinkamas išreikšti vidinę įtampą“ – teigia autorius¹⁷⁵. Savo išdėstymu su aplink šį intervalą apraizgytais motyvais, monologas itin artimas Cl. Debussy simfoniniam preliudui „Fauno popietė“ (*L'après-midi d'un Faune*; žr. pvz. 11–12):



Pvz. nr. 11. V. Barkauskas. „Du monologai“, II monologas



Pvz. nr. 12. Cl. Debussy. „Fauno popietė“ (*L'après-midi d'un Faune*)

Monologas II sukurtas aukštoje, altui gana retai pasitaikančioje tesitūroje, kuri labai artima Cl. Debussy „Fauno popietėje“ vyraujančios fleitos techninėms galimybėms. Impresionizmui artimas monologo piešinys, turintis glaudžių sąsajų su „Fauno popietės“ pagrindiniu motyvu, atspindi kompozitoriaus paskutiniųjų kelių dešimtmečių kompozicinį stilių, pirmenybę teikiant ne formai ar matematinei struktūrai, o jausmams¹⁷⁶.

Ne visiems atlikėjams vienodai priimtina šio kūrinio ritminė aleatorika, muzikos eigos neskirstymas į apibrėžtos trukmės, tolygiai pulsuojančius taktus, nes iškyla papildomi sunkumai. Jų įveikimui reikalinga savarankiškumas, kūrybiškumas, stiliaus pajauta. Interpretacinės laisvės suteikimas, kūrybingas registrų ir štrichų vartojimas leidžia atlikėjui išryškinti atskiras tematines natas, išgauti iš alto daugybės spalvų ir charakteringo skambesio spektrą. Atskleidamas savo požiūrį, kiekvienas atlikėjas turi galimybę individualiai įprasminti ir klausytojui perteikti kompozitoriaus sumanymą.

Kūrinių altui solo raidoje etimologine prasme ir individualia menine koncepcija išsiskiria **Algirdo Martinaičio** (g. 1950) *Swayxtix* (2006), skirtas senovės baltų religijotyros žinovo Gintaro Beresnevičiaus¹⁷⁷ atminimui. Tikslu įgyvendinimui kompozitorius pasirinko

¹⁷⁵ Jasinevičiūtė, A. *Vytautas Barkauskas and his Contribution to the Viola Literature*. Daktaro disertacija. Florida State University College of Music, 2011, p. 11.

¹⁷⁶ Ten pat, p. 10.

¹⁷⁷ Gintaras Beresnevičius (1961–2006), religijotyryninkas, etnologas, prozininkas, publicistas, eseistas. Parašė 17 knygų, ~ 60 mokslinių straipsnių baltų religijų istorijos ir teorijos temomis, ~ 500 publicistinių, eseistinių straipsnių, recenzijų, keliolika novelių. Pirmojo lietuvių postmodernistinio romano „Paruzija“ (2005) autorius.

prūsų šviesos dievo Svaistiko (*Swayxtix*¹⁷⁸) paveikslą, tam pasitelkdamas iš pirmo žvilgsnio sunkiai pastebimą, tačiau, įdėmiau analizuojant, išryškėjantį specifinių ženklų pasaulį. Kūrinio pagrindą sudaro įvairių simbolių vartojimas, įtraukiant numerologijos, senovės baltų tradicinių simbolių unikalią traktuotę. Jame gana ryškūs kontrastingi vaizdai, kuriuose įkomponuota gausi bendrųjų ir muzikinių simbolių reikšmių paletė. Vienas iš ryškiausių simbolių panaudojimų – skaičiaus „9“ įprasminimas. Nuo senosios civilizacijos laikų daugelyje religijų šventuoju skaičiumi laikomas „7“, kuris didžiojoje pasaulio dalyje iki šių dienų turi gilius pamatus¹⁷⁹. Senovės baltų kraštai turėjo savo unikalias tradicijas, kuriose skaičius „9“ labai svarbus ir šventas. Baltų tautosakoje „laimės ieškoma už devynių kalnų, devynių jūrų; kovojama su devyngalviu slibinu; Elenytė turi 9 brolius; ‚labai daug‘ – tai devynios galybės; Eglė žalčių karalienė žemėje viešėjo 9 dienas; <...>; senoji baltų savaitė turėjusi ne septynias, o devynias dienas; o kai jau viskas gerai baigiasi – atsiduriama devintame danguje“¹⁸⁰. Pirminis šio skaičiaus įprasminimas kūrinyje – nonos intervalas, kuris yra atraminis visos kompozicijos taškas.

Vertinant iš atlikėjo pozicijų, nonos intervalas altininkui sukelia papildomų techninių sunkumų. Dėl didelio menzūrinio atstumo, motorinis ir ilgalaikis nonos judėjimas gali nuvarginti kairiąją ranką ir sukelti fizines atlikėjo problemas. Tačiau norėtusi pabrėžti, kad A. Martinaitis gerai išmano alto technines savybes ir geba spręsti pasitaikančias problemas – tam tikrą kompozitoriaus vartojamų nonų kiekį galima pagriežti laisva styga, taip išvengiant nuolatinio rankų tempimo. Pradžioje judėjimas paremtas vieno intervalo repetityviniu kartojimu, vis dažnesniu režimu įterpiančias akcentuotas sinkopes. Šį judėjimą seka *perpetuum mobile* modeliu pagrįsta *arpeggio* tipo skalė, kurioje pagrindinė nona išlaiko esminį struktūros pagrindą, tuo pačiu dažniausiai sudarydama ar įrėmindama devynių natų grupę:

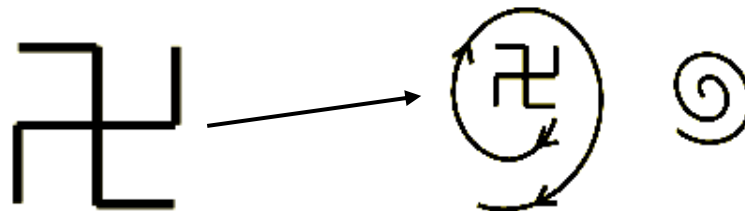
¹⁷⁸ *Swayxtix* (Svaistikas) – prūsų šviesos dievas – antras po aukščiausio dievo Okoprimo. Pirmą kartą paminėtas 1530 m., Prūsijos vyskupų dokumente.

¹⁷⁹ Pasaulio sukūrimas per 7 dienas, 7 nuodėmės, 7 dorybės, 7 pasaulio stebuklai, Buda, sėdintis po šventuoju figmedžiu su 7 vaisiais, „palaima“ – tai buvimas septintajame danguje ir t. t.

¹⁸⁰ Ambraziejienė, R. *Ženklai. Įvaizdiniai. Simboliai*. Kaunas: Kauno tautinės kultūros centras, 2003, p. 51.

Pvz. nr. 13. A. Martinaitis. *Swayxtix*

Judėjimas plėtojamas kvartų-kvintų rato pagrindu – krintantys žemyn bei kylantys kvintos ir kvartos intervalai, imituodami šviesos blykstes, sugrįžta į pradinį tašką, taip sukurdami aliuziją į saulės ciklo kaitą. Čia vėl susiduriama su simbolika – Svaistikas yra „šviesa, šviesos dievas, kuris, žinoma, greta kitų savo funkcijų gali reikštis ir kaip saulinė dievybė“¹⁸¹. Čia prisimintina akivaizdi Svaistiko ir senovės indų svastikos giminystė – svastika yra laikoma visatos judėjimo, šviesos (ir jos dievybės) simboliu¹⁸². Saulės sistemos judėjimas vyksta ratu, tad svastikos judėjimo kryptimi, pagal laikrodžio rodyklę nubrėždami grafiką, vėl išvystame mistinį skaičių – „9“:



Pvz. nr. 14. Svastika ir jos judėjimo trajektorijos brėžinys¹⁸³

Kūrinio struktūroje galima išvelgti pasikartojančios tematikos sugrįžimą, t. y. apčiuopiamas sąsajas su tradicine rondo forma. Nuolatinį tematinį pasikartojimą galima susieti su svastikos vaizduojamu besisukančiu ratu, vis grįžtančiu į pradinį kūrinio tašką – noną. Besisukančių gyvenimo ratą A. Martinaitis užbaigia iki *pianissimo* nutylančia ir staiga išretėjančia muzikine faktūra, tarsi imituodamas išėjimo anapus idėją.

¹⁸¹ Beresnevičius, G. *Trumpas lietuvių ir prūsų religijos žodynas*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 9.

¹⁸² Ambraziejienė, 2003, p. 126.

¹⁸³ Pavyzdyje pavaizduota dešininė, arba išorinė svastika, dar vadinama Perkūno kryžiumi.

Kultūros žmonių tarpe plačiai nuskambėjusios, prieštaringai vertintos G. Beresnevičiaus mirties aplinkybės neaplenkė ir A. Martinaičio kūrybos. Šiame kūrinyje naudojama akcentuota ritmika, aštrūs disonansiniai intervalai. Greta paminėto nonos intervalo, dažnai sutinkamas tritonis, septimos ar sekundos sąskambis, tarpusavyje besikeičiančios akcentuotos kvartos ir kvintos. Šie intervalai (ypač einantys vienas po kito) sudėtingi muzikinei interpretacijai, tačiau kartu su staigiais agoginiais ir dinaminiais kontrastais jie akcentuoja ryškią emocinę ekspresiją ir sukuria šiurkštą muzikinį paveikslą.

A. Martinaičio *Swayxtix* atskleidė kompozitoriaus talentą meistriškai sujungti dvi priešingas – nostalgiškos šviesos ir agresijos paveikto proveržio – simbolines reikšmes. Jautri reakcija į įvykius, supančius kūrėjo aplinkinį pasaulį, sąlygojo gilaus, emociškai stipraus kūrinio gimimą. Kompozitorius yra sakęs: „tik visai neseniai pastebėjau, kad mano kūriniai yra „pririšti“ prie mano gyvenimo, prie įvairiausių įvykių. Žiūrint iš laiko perspektyvos, tai atrodo tiesiog neįtikėtina. Taip atsitiko todėl, kad gyvenu su savo muzika vienuose marškiniuose ir mano kūno „virpesiai“ tiesiogiai persiduoda jai jausminguoju pavidalu“¹⁸⁴.

Vienas iš moderniausių lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo, suteikusių impulsą naujos muzikinės retorikos ieškojimui – **Osvaldo Balakausko** (g. 1937) sonata „**Do nata**“ altui su fonograma (1982)¹⁸⁵. Jo modernumą lėmė konstruktyvus kompozitoriaus mąstymas ir medžiagos organizavimo struktūriniai principai. Čia sutinkama įvairiausių ritmo ir faktūros elementų, atgaivinamas klasikinis daugiabalsiškumo – heterofonijos – principas, supažindinama su vienods do natos alteracijomis paremta – do-dublblemol, do-bemol, do, do-diez, do-dubldiez – derme. „Do nata“ kompozitoriaus teigimu, „yra savotiška prakontrapunkto studija, kai elementariausias vieno garso judėjimas kito garso atžvilgiu traktuojamas kaip kontrapunkto momentas ir sąmoningai eksploatuojamas, nenutolstant nuo tipo“¹⁸⁶.

Kūrinyje yra keturios partijos, kurių viena griežiama „gyvai“, o kitos trys iš magnetofono juostos. Įrašo paruošimo montažinį planą ir viską, ką norėjo išgirsti, kompozitorius labai preciziškai užrašė partitūroje. Jis nurodė, kad ruošiant magnetofono juostos įrašą, galima naudoti elektronines priemones (sintezatorių, kompiuterį), arba jį gali paruošti pats atlikėjas. Įrašų partijos partitūroje pažymėtos:

1. I partija – **T 1**, tempas = 40
2. II partija – **T 2**, tempas = 80

¹⁸⁴ Daugirdas, R. *Gyvenu su savo muzika vienuose marškiniuose*. Internetinė prieiga: <http://www.tekstai.lt/zurnalas-metai/6560-gyvenu-su-savo-muzika-vienuose-marskiniuose-kompozitoriu-algirda-martinaiti-kalbina-romas-daugirdas?catid=669%3A2011-m-nr-5-geguze> (žiūrėta 2013 06 02).

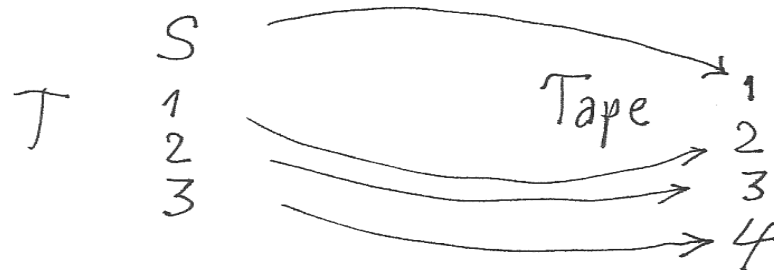
¹⁸⁵ Kūrinio pilnas pavadinimas – „Do nata. Sonata Donatui“ (Katkui). Yra žinomos dar dvi šio kūrinio versijos – „Do nata“ violončelei su fonograma (1991 m.) ir „Do nata“ akordeonui su fonograma (2003 m.).

¹⁸⁶ Balakauskas, O. „Už horizonto ir toliau“. Iš: *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 266.

3. III partija – T 3, tempas = 160

4. Visų trijų partijų sujungimas į vieną.

Tempas = 80, kad partitūroje užrašyta pirmoji partija skambėtų oktava aukščiau, o trečioji – oktava žemiau. Solinė partija (partitūroje S) turi būti atliekama „gyvai“ (galima elektroniškai sustiprinti). Visa tai kompozitorius pavaizdavo grafiškai:



Pvz. nr. 15. O. Balakausko „Do natos“ atlikimo grafinis pavaizdavimas

Solinė ir trys elektroninės partijos sukurtos tos pačios dermės pagrindu ir sąveikauja kaip heterofoninio audinio elementai. Medžiagos išdėstymo būdas, kai vienu metu skamba keturi tos pačios melodijos variantai, atskleidžia skambesio nuoseklumą ir jo savitą abstraktų grožį:

Pvz. nr. 16. Heterofoninis medžiagos išdėstymas O. Balakausko „Do natoje“¹⁸⁷

¹⁸⁷ Pavyzdys iš 2014 m. atkurtos kūrinių partitūros. Atkurtos versijos autorius ir redaktorius – Jurgis Juozapaitis.

Fonograma, dalyvaujanti gyvame atlikime, labai praplečia kūrinio spalvų diapazoną. Įrašas praturtina skambesį naujom spalvom, atskleidžia vis kitokias tembrų, registrų skambesio galimybes. Įdomu pastebėti, kad kūrinyje nėra dinaminių ženklų. Kompozitorius lyg tiesia paralelę tarp muzikos ir tapybos. Garsinė medžiaga tarsi „tapo“ juodai baltą paveikslą, turintį muzikinių niuansų – *piano* ir *forte* – atitikmenį.

Norėtusi pateikti keletą muzikologų nuomonių, į šį kūrinį pažvelgusių skirtingais aspektais. Jų analitinis žvilgsnis – autentiškas epochos dokumentas, praplečiantis supratimą apie „Do natą“. Pasak Jono Bruverio, „Do nata“ yra geras kadaise nekoncertišku laikyto instrumento meniško panaudojimo pavyzdys, susiliečiantis su ilgaamžė meno tradicija specialiu muzikiniu aspektu. Kūrinyje parodo, „ką galima padaryti“ iš kuklaus arba meniniam dorojimui net nepalankaus garsų darinio (Europos kultūroje ypatingi tokios sampratos pavyzdžiai gali būti J. S. Bacho paskutiniai ciklai – „Muzikinė auka“ ir „Fugos menas“). Tuo būdu, „O. Balakausko kūrinys yra muzikos substrato (tikrąja filosofine šio žodžio prasme) reprezentacija. Jis savitas tuo, kad jo pagrindas – ne koks nors stambesnis garsų darinys, bet nebedalomas elementas, vičvienaitis garsas¹⁸⁸. Iš do natos alteracijų (jai išliekant savimi) susiklostęs penkiagarsis darinys išsiskleidžia įvairiais judėjimo (laiko) bei erdvinių santykių pavidalais, kurie ir yra meno radimosi iš medžiagos būdai. Originalus ir puikiai įgyvendintas sumanymas“ – teigia J. Bruveris¹⁸⁹.

G. Žuklytė-Daunoravičienė, analizuodama šiuolaikinės lietuvių muzikos žanrines tendencijas, „Do natą“ priskiria prie „kūrinių, kurių autoriaus nurodytasis žanras kelia abejonę“, tačiau čia pat ji priduria, „kad tokia abejonė dažniausiai liečia naujus progresyvius kūrinius ir nereiškia abejonės jų menine verte, o pakitęs požiūris į meninio turinio ir jam adekvačios formos santykį atvėrė daugiau individualumo ir originalumo išraiškos galimybių“¹⁹⁰. Visai suprantama ši „žanrinė abejonė“, nes klasicistinio sonatos žanro supratimu, kur tiksliai laikomasi žanro specifikos, jo prigimtį atitinkančių minties formavimo būdų, viso to „Do natoje“ nerasime.

Pasak Viktoro Gerulaičio, kompozitorius, pateikęs tarpinę (tarp monodijos ir polifonijos) daugiabalsiškumo formą, „atkakliai laužo mūsų tradicinę grožio sampratą, <...> daugšo europocentrinį baltosios, steriliosios, švariosios C įvaizdį ir simbolį, bet savo „nelietuviška“ muzika, balakauskišku stilium yra lietuvių ir lietuviškas kompozitorius, vienas ryškiausių kūrėjų, iš tų, kuriems tradicinė lietuviško meno samprata nėra nei idėjinis, nei

¹⁸⁸ Do – tai ir žemiausias altu išgaunamas garsas, jis yra Naujųjų laikų Europos muzikos sistemos tarytum pradinė, pamatinė nata; neatsitiktinai, J. S. Bacho „Gerai temperuotas klavyras“ ar P. Hindemitho „Ludus tonalis“ prasideda nuo „do“.

¹⁸⁹ Bruveris, J. „Kamerinė muzika tebevyrauja“. Iš: *Literatūra ir menas*, 1984 balandžio 28, p. 6.

¹⁹⁰ Žuklytė-Daunoravičienė, G. „Šiuolaikinės lietuvių muzikos žanrinės tendencijos“. Iš: *Muzika*, t. 7. Vilnius: Vaga, 1987, p. 51.

struktūrinis kūrybos pagrindas¹⁹¹. Turbūt geriausiai tradicijos sampratą aiškina pats kompozitorius, pateikdamas svarbią išvadą: „pati tradicija (tęstinumas) yra vertybė būtent komunikatyvumo požiūriu. Kad būtų sulaužyta tradicija, nereikia talento, kartais tam užtenka ir nemokšiško. Išlaikyti tradiciją irgi galima be didelio talento, tačiau tam jau reikalingas žinojimas. O būti susijusiam su tradicija ir likti atpažįstamam, individualiam yra vertybė“¹⁹².

O. Balakausko „Do nata“ yra išskirtinis kūrinys. Egzistuojant pažangioms technologijoms, vis didesnį populiarumą įgyja garso įrašo naudojimas koncerto metu. Dabartiniu metu nauji kūriniai solo instrumentui ir garso juostai nelaikytini novatoriškais – jų daug sukuriama ir atliekama. Tačiau „Do nata“ išsiskiria savo unikalia kompozicine struktūra:

- Kūrinio atlikimui turi būti įrašytas akustinis alto garsas, nes dėl specialaus paruošimo, „gyvas“ jo atlikimas negalimas.

- Nė vienas iki šiol sukurtų kūrinių nepasižymi tokiu subtiliu paties instrumentalisto darbu. Visus balsus, ritmiškai preciziškai tiksliai atliktus, turi įrašyti tas pats asmuo.

- Du iš trijų įrašo balsų moderuojami ir privalo sutapti su soline atlikėjo partija. Įdomus ir kruopštaus darbo reikalaujantis kūrinio paruošimo etapas, kuomet visus įrašo balsus reikia sujungti į vieną. Pirmoji įrašo partija mechaniškai turi būti dvigubai pagreitinama (nuo 40 iki 80 pagal metronomą) ir skambėti oktava aukščiau – taip automatiškai nutiktų, jei įrašas būtų greitinamas su magnetofono juosta, kaip tai buvo daroma pirmojo atlikimo metu. Tačiau dabartinais laikais šias užduotis įgyvendinti padeda šiuolaikinė garso įrašymo technika. Beje, modifikavus įrašą pasikeičia ir naudojamų efektų – trilių, *tremolo*, *pizzicato* – skambėjimas, jie tampa ypatingai greiti, realybėje nelabai įgyvendinami. Antrasis balsas lieka nepakitęs, o trečiasis – dvigubai sulėtinamas (nuo 160 iki 80 pagal metronomą) ir automatiškai nukeliamas oktava žemyn. Kaip ir pirmajame balse, pasikeičia visų naudojamų efektų išpildymo charakteristika – triliai tampa lėti ir vangūs, garsas ir tempas tampa nestabilūs. Pastarasis momentas sukelia nepatogumų sujungiant visus balsus į vieną juostą – balsai nebesutampa tarpusavyje, tad ruošiant įrašą koncertiniam atlikimui būtinas kruopštus garso režisieriaus darbas.

Struktūros požiūriu, alto literatūroje šiam kūriniai atitikmenų nepavyko surasti arba jie yra nepasiekiami. Gyvai skambančios muzikos jungimas su įrašu – originalus garsų ryšio erdvėje kompozicinis sprendimas. Taigi „Do nata“ – apskritai retas reiškinys XX a. pabaigos alto muzikos kūryboje.

¹⁹¹ Gerulaitis, V. „Nuo rudens iki rudens: 1983–1984 metų lietuvių muzikos derlius“. Iš: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 9, p. 22.

¹⁹² „Tikimybių teorija tik leidžia tikėtis“. Su kompozitoriumi Osvaldu Balakausku kalbasi Rūta Gaidamavičiūtė. Iš: *Kultūros barai*, 2012, Nr. 12, p. 26.

„Do natos“ pirmasis ir iki šiol vienintelis atlikėjas D. Katkus prisimena: „Sonatą buvo labai sudėtinga paruošti techniškai. Kad būtų galima ją pagroti, reikėjo specialaus pasiruošimo. Įveikus sudėtingą, sunkų ir ilgą pasiruošimo procesą, aš sonatą pagrojau porą kartų“¹⁹³. Tenka apgailestauti, kad iki šiol nesulaukėme kitų altininkų šio kūrinio interpretacijos. Viena priežasčių, kodėl „Do nata“ ilgus dešimtmečius nebuvo atliekama – dingusi šio kūrinio partitūra. Yra išlikusi šio kūrinio versija violončelei su fonograma¹⁹⁴. Įvertinus šio kūrinio svarbą, darbo autorius, pasitelkęs Varšuvoje išleistą „Do natos“ transkripciją violončelei, kompozitoriaus pastabas ir šių dienų technologines paslaugas, dingusią partitūrą atkūrė, t. y. paruošė ją koncertiniam išpildymui¹⁹⁵. Atlikimo požiūriu sudėtingo kūrinio paruošiamąjį etapą labai palengvino šių dienų technologinės priemonės. Kad kūrinį vertėjo atgaivinti, neturėtumėm tuo abejoti, nes ir pats kompozitorius į 1987 m. jam pateiktą klausimą – „Jeigu Jums suteiktų galimybę surengti autorinį koncertą, pavyzdžiui, Paryžiuje – kokią programą jam parinktumėte?“ – atsakė, jog šalia kitų kūrinių turėtų skambėti ir „Do nata“¹⁹⁶. Susipažinęs su partitūra ir išklausęs atgaivintą kūrinį, kompozitorius patvirtino, kad šis darbas pasiteisino ir pilnai atitinka pirminę „Do natą“. Šiomis dienomis atgaivinta „Do natos“ partitūra – svarbaus etapo O. Balakausko kūrybiniame kelyje ir lietuvių alto muzikos raidoje paliudijimas.

2. 2. Kūriniai altui ir fortepijonui

Lietuvių kompozitorių kūrinių **altui ir fortepijonui** per 1955–2014 m. laikotarpį sukurta 33¹⁹⁷. Kiekybinis kūrinių skaičius, savaime aišku, dar nenusako kūrinių meninio lygio, tačiau labai svarbu, kad nenusigręžiama nuo šio žanro ir reikia numanyti apie jo vystymąsi ateityje. Didžioji dauguma kūrinių altui ir fortepijonui sukurti pagal atlikėjų užsakymus, nes koncertinių programų pajvairinimui, ar netradicinėms programoms jie pasigenda įdomesnių, „nenugrotų“ kūrinių. Vis dažniau užsakomi kūriniai byloja, jog juntamas lietuviškojo repertuaro altui ir fortepijonui stygius.

Aktyvus kūrinių altui ir fortepijonui užsakovas – altininkas R. Romoslauskas, ansamblio „Vilniaus arsenalas“ vienas įkūrėjų ir vadovas. Ypatingą dėmesį skirdamas šiuolaikinei lietuvių kompozitorių muzikai ir nuolat primindamas kompozitoriams, jog

¹⁹³ Žr. Priedą nr. 8.

¹⁹⁴ Partitūros versija violončelei (1991), kuri 1993 m. buvo išspausdinta ir išleista Lenkijoje (PWM Edition, Kraków, Poland, 1993).

¹⁹⁵ Žr. Priedą nr. 11.

¹⁹⁶ Balakauskas, O. „Ar mene viskas galima?“ Iš: *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 275–276.

¹⁹⁷ Žr. Priedą nr. 1.

muzika altui yra perspektyvi ir patraukli, 2001–2014 m. laikotarpiu jis inicijavo daugelio naujų lietuviškų kūrinių altui ir fortepijonui (O. Balakausko *Duo concertante*, Zitos Bružaitės „Aurora“, A. Martinaičio *Amberlife* provincijos melodija ir „XL O. B.“, Algimanto Kubiliūno „REFA“) sukūrimą ir, kas svarbiausia – jų atlikimą. „Retai kas taip nuosekliai ir draugiškai „judina“ lietuvių autorius gimdyti naują kamerinę muziką, <...>. R. Romoslauskas paskatinti mes smagiai kimbame į darbą“ – pastebi kompozitorius Giedrius Kuprevičius¹⁹⁸. Nors ne visiems kūriniams lemta įsitvirtinti koncertiniame gyvenime, ne visi jie turi gilią meninę prasmę, tačiau tai, jog yra atlikėjų, kurie skatina kompozitorius nepamiršti alto ir fortepijono dueto, yra svarbus impulsas šio žanro repertuaro plėtroje.

Vaclovas Paketūras (g. 1928), dar studijuodamas kompoziciją konservatorijoje, profesoriaus Eduardo Balsio klasėje, 1955 m. sukūrė „**Variacijas altui ir fortepijonui**“. Lietuvių muzikoje tai pirmasis originalus altui skirtas kūrinys. Jo atsiradimą lėmė akademinė studijų programa, reikalaujanti sukurti nustatyto žanro kūrinį. Variacijų kūrimo aplinkybės geriausiai liudija kompozitoriaus pokalbis su šio darbo autoriumi¹⁹⁹.

Kūrinio koncepciją žymintis žanro pavadinimas „Variacijos altui ir fortepijonui“ bendraisiais bruožais seka tradicija: tema ir septynios variacijos²⁰⁰. Kiekviena variacija – tai lyg atskiras, išbaigtas paveikslėlis. Jas vienija vyraujanti c-moll tonacija (I, III, VI), vienvardė C-dur (V, VII) ir dramaturginio kontrasto sustiprinimui F-dur (II) ir b-moll (IV) tonacijos. Šiuo kūriniu autorius pasirodė gebantis formuoti savitą derminę, harmoninę, faktūrinę kalbą. Variacijose gausu įvairiausių ritmo, dinamikos, harmonijos ir faktūros elementų, atgaivinamas klasikinės harmonijos – plagališkumo – principas, būdingas lietuvių liaudies dainoms. Pastarasis bruožas jau užčiuopiamas keturių taktų fortepijoninėje įžangoje. Žemyn slenkanti tercijų eilė (c-as-f), išdėstyta sveikosiomis natomis, pabrėžia subdominantinės harmonijos pradą, kuris kūrinio eigoje įgauna vyraujančią padėtį:

¹⁹⁸ Žiūraitytė, A. „Vilniaus arsenalas bėgantis garsais“. Iš: *Muzikos barai*, Nr. 3-4 (410-411), 2012, p. 34.

¹⁹⁹ Žr. Priedą nr. 6.

²⁰⁰ Lietuvių muzikoje variacijas vienas pirmųjų ėmė kurti M. K. Čiurlionis monoteminiuose cikluose fortepijonui. „Apie 1897–1898 m. Varšuvoje, dar prieš sonatas, su užmoju, negailint darbo, kaip studijinė užduotis buvo sukurta „Tema, 20 variacijų ir finalas“ (Cituota iš Landsbergis, V. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 468).

Andante cantabile
Tema

Andante cantabile
Tema

Piano *mf*

Pvz. nr. 17. V. Paketūras. „Variacijos altui ir fortepijonui“, įžanga

Variacijų tema (*Andante cantabile*), griežiama alto, sudaryta iš dviejų, griežtos kvadratinės struktūros epizodų, su ryškiais plagališkumo bruožais. Ji užbaigiama lietuvių liaudies dainoms būdinga kvartine kadencija, ne kartą skambėsiančia ir variacijose:

mf *rit.*

rit.

Pvz. nr. 18. V. Paketūras. „Variacijos altui ir fortepijonui“, temos kvartinė kadencija

Bene vertingiausias variacijų bruožas – jų nacionalinis savitumas. Nenaudodamas liaudies dainų citatų, tik įpindamas į variacijas liaudiškos muzikos elementus – dermes, melodinius kontūrus, sinkopinius ritmus – kompozitorius perteikė tų dainų skambesį, spalvą, charakterį. Kai kurios variacijos (III, VI) atrodo tarsi judrios, nuolat kintančios, nereguliarios struktūros improvizacijos, primenančios grojančius ar dainuojančius kaimo muzikantus. Ryškiausias pavyzdys – šeštoji variacija. Jungiant senovinę fryginę dermę ir sutartinių ritmiką su profesionalios muzikos elementais, sukuriamas spalvingas, lietuvių liaudies instrumentinei šokinei muzikai artimas žanrinis paveikslas:

Pvz. nr. 19. V. Paketūras. „Variacijos altui ir fortepijonui“, VI variacija

Alto ir fortepijono partijų lygiavertiškumas lėmė gana kuklų alto galimybių atskleidimą. Galbūt atsižvelgiant į tuometinį atlikėjų techninio pasirengimo lygį, kūrinyje beveik nėra virtuosinių pasažų, dažniausiai skamba vidurinysis alto registras, vengiama viršutinių pozicijų. Neįprasta, kad neišnaudojamas savitas apatinis registras, išskirtinę spalvą turinti žemiausioji „c“ styga (nė karto nesuskambanti variacijų temoje ir pirmoje variacijoje), galinti ryškiausiai eksponuoti muzikos altiškumą. Šie pastebėjimai jokių būdu nesumenkina variacijų meninės vertės. Jau pirmieji kūrinio atlikimai sulaukė reikiamo pripažinimo ir įvertinimo. Tolesnis variacijų likimas įrodė jų gyvybingumą ir reikšmę lietuviškosios alto muzikos istorijoje.

Pirmasis variacijų atlikėjas ir alto partijos redaktorius buvo J. Fledžinskas²⁰¹. Fortepijono partiją skambino Nadežda Dukstulskaitė²⁰². Kūrybinėje V. Paketūro biografijoje šis kūrinys suteikė jaunam autoriui platesnį pripažinimą – 1957 m. pirmajame Respublikiniame Lietuvos jaunimo festivalyje jam buvo suteiktas laureato vardas ir įteiktas festivalio dalyvio diplomai. Variacijos sulaukė pasisekimo ir Maskvoje, kur vyko jaunųjų kompozitorių studentų suvažiavimas. „Lietuvai atstovavo du kūriniai – Fledžinskas grojo mano variacijas, o M. Šenderovas – Laurušo sonatą violončelei. Variacijos buvo labai gerai įvertintos“ – prisimena kompozitorius²⁰³.

²⁰¹ 1999 m. išleisto leidinio „Variacijos altui ir fortepijonui“ alto partiją redagavo P. Radzevičius.

²⁰² Dukstulskaitė Nadežda (1912–1978), pianistė. 1926 m. baigė Berlyno Sterno kons-ją (F. Reslerio f-no kl.). 1926–1929 m. mokėsi Berlyno aukštojoje MuA (L. Kreutzerio f-no kl.). 1929–1953 m. Kauno ir Vilniaus radijo solistė, 1953–1959 m. Lietuvos filharmonijos koncertmeisterė, 1959–1978 „Ažuoliuko“ choro fortepijono dėstytoja.

²⁰³ Cituota iš interviu su V. Paketūru (Žr. Priedą nr. 6).

V. Paketūro „Variacijos altui ir fortepijonui“ – studijinis, akademiniais tikslais sukurtas kūrinys, kuriame neabejotina jo mokytojo (Eduardo Balsio), ką pripažino ir pats kompozitorius, įtaka. Žvelgiant į europinės alto muzikos kontekstą, reikia pripažinti, kad šios variacijos, sukurtos 1955 m., savo muzikine kalba bei novatoriškumu neprilygsta daug anksčiau sukurtiems ir plačiai pripažintiems B. Bartóko (Koncertas altui, 1945) ir P. Hindemitho (Sonata altui solo Nr. 1, 1922) alto muzikos kūriniams. Negalėtume jų lyginti ir su to paties žanro beveik tuo pat metu sukurtomis B. Britteno variacijomis altui ir fortepijonui „Ašaringoji: pagal Johno Dowlando dainą“ (*Lachrymae: Reflections on a song oif John Dowland*, 1950). Bendrosios lietuvių muzikos istorijos fone Variacijos žymėtinos kaip individuali kūrėjo pasekmė ir pirmasis lietuviškas kūrinys altui. Tradicinė medžiaga ir tradicinis jos struktūravimas, pasitelkus liaudies muzikos tematiką, sukūrė estetinę Variacijų muzikos vienovę. Jos tvirtai įaugo į pedagoginį repertuarą dar tada, kai lietuviškų kūrinių altui pasirinkimo nebuvo ir nepraranda savo pozicijų tarp gerokai išaugusios šių dienų lietuviškos alto muzikos. Tikėtina, kad ir ateityje pagavi tautiška Variacijų gaida išliks aktuali bei patraukli ir jos turės koncertinių perspektyvų.

Nors lietuvių kompozitorių kūryboje V. Paketūro „Variacijos altui ir fortepijonui“ laikomos pirmuoju šio žanro kūriniu, tačiau žinoma, jog metais anksčiau, t. y. 1954 m. pasirodė B. Dvariono „Tema su variacijomis altui ir fortepijonui“. Kyla klausimas, kodėl pastarojo kūrinio negalima laikyti pirmuoju altui skirtu kūriniu? Pagrindinė priežastis ta, kad B. Dvariono Variacijų pirminis variantas, sukurtas 1946 m., yra skirtas fagotui su fortepijonu. Taigi šį kūrinį vertiname tik kaip koncertinę transkripciją altui.

Rusų alto mokyklos įkūrėjas, žymus atlikėjas V. Borisovskis yra sukūręs > 300 transkripcijų altui, tarp kurių – B. Dvariono „Tema su variacijomis“. 2013 m. Balio Dvariono paramos ir labdaros fondas išleido B. Dvariono transkripcijų altui rinktinę, kurioje yra ir šis kūrinys²⁰⁴. Smuikininkas Jurgis Dvarionas, prisimindamas savo tėvo ir V. Borisovskio kūrybinę draugystę, rinkinio pratarmėje pateikia keletą minčių iš jų susirašinėjimo.

V. Borisovskis, neslėpdamas žavesio variacijomis, 1954 m. vasario 25 d. laiške B. Dvarionui rašė: „Sistemiškai papildydamas alto repertuarą, aš perdirbau Jūsų žavias *Variacijas* fagotui. <...>. Esu pakerėtas Jūsų veikalo, bet visą savo gyvenimą gėriuosi alto koncertinėmis galimybėmis ir kultivuoju jas. Todėl leidau sau kūrybiškai pritaikyti originalo tekstą, ir, suprantama, atsirado atskirų detalių neatitikimų. Labai norėčiau Jums asmeniškai parodyti savo darbą, išgirsti Jūsų nuomonę ir pasinaudoti Jūsų patarimais“²⁰⁵. 1954 m. kovo mėnesį Maskvoje vykusios Lietuvos literatūros ir meno dekadės metu B. Dvarionas susitiko

²⁰⁴ *Balys Dvarionas. Transkripcijos altui*. Rinktinę sudarė, redagavo ir transkribavo P. Radzevičius. Vilnius: Balio Dvariono paramos ir labdaros fondas, 2013.

²⁰⁵ Ten pat, p. 3.

su V. Borisovskiu, peržiūrėjo transkripciją ir teigiamai įvertino jo iniciatyvą bei „profesinę išmaną“. Grįžus į Lietuvą, kompozitorių pasiekė džiugi žinia – 1954 m. balandžio 6 d. Maskvos konservatorijos Mažojoje salėje įvyko V. Borisovskio klasės studentų koncertas, kuriame pirmą kartą nuskambėjo Variacijų koncertinė transkripcija (atlikėjas – Fiodoras Družininas). Tų pačių metų gruodžio 25 d. koncerte Variacijas griežė V. Borisovskis ir laiške (1955 m.) kompozitoriui parašė: „Su didžiuliu malonumu grojau Jūsų Variacijas. Kūrinys sulaukė nepaprasto pasisekimo“²⁰⁶. V. Borisovskio dėka 1957 m. Maskvoje išspausdintos B. Dvariono Variacijos plačiai pasklido ir įsitvirtino kaimyninių šalių alto muzikos repertuare. Tuo būdu šis kūrinys, kaip įvairių techninių alto galimybių kaleidoskopas, yra svarbus lietuvių altininkų mokomojo ir koncertinio repertuaro akcentas.

Antrasis originalus kūrinys altui ir fortepijonui – **Broniaus Kutavičiaus** (g. 1932) **Sonata** altui ir fortepijonui (1969). Istoriniame lietuviškos alto muzikos fone ši sonata žymėtina kaip pirmasis šio žanro kūrinys, o kūrybinėje autoriaus biografijoje – kaip „suteikusi autoriui pirmąjį svaresnį ir geografiškai platesnį pripažinimą. Pasisekimas namie, Maskvoje, Čekoslovakijoje, VDR“²⁰⁷. 1969 m. sonatos pristatymas Kijevo kompozitoriams autoriui tapo labai reikšmingas: „Išspausdintos natos pasklido, ir jau tada nebežinomi kūrinio keliai“²⁰⁸.

Pagarsėjęs bet kokių stiliaus ir žanro kanonų atsisakymu, B. Kutavičius ir šioje sonatoje lieka ištikimas savajai pozicijai. „Žanrai, kuriems Kutavičius priskiria savo kūrinius, paprastai nieko bendra su jais neturi. Jo sonata, oratorija, simfonija, opera yra visai kas kita, negu buvo jų atsiradimo ar klestėjimo laikais“ – pastebi O. Balakauskas²⁰⁹. Nors sonatoje vartojamas trijų dalių (greita-lėta-greita) ciklas, bet vengdamas akademiškumo, kompozitorius ieško savitų sprendimų. Vietoj įprastos tempo nuorodos (*Allegro*), figūruoja dar viena: Rečitatyvas (II d. – Kanonas, III d. – Ričerkaras), tiesiogiai paveikusi kūrinio faktūrą, kuri praturtinama kitų epochų faktūrų stilizacijomis²¹⁰. „Kaip akademiniai mokslai neiškreipė Kutavičiaus – čia jau unikalų. Jis netapo akademiškai profesionaliu kompozitoriumi, tačiau sukūrė nepaprastai tobulą profesionalumą. Ir šia prasme kai kada man jį norėdavosi palyginti su Čiurlioniu“ – 1992 m. rašė V. Landsbergis, kurio mintims, vargu ar galėtume prieštarauti²¹¹.

²⁰⁶ Ten pat, p. 3.

²⁰⁷ Landsbergis, V. „Lietuviško faktyro žydinti nostalgija. Apie B. Kutavičiaus kūrybą“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 76.

²⁰⁸ Ten pat, p. 76.

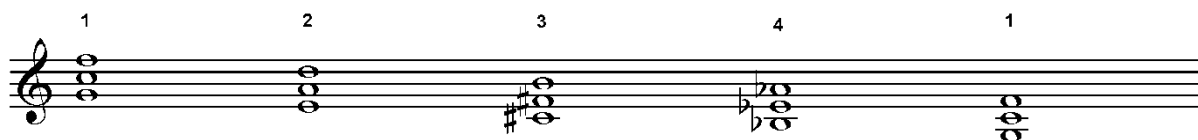
²⁰⁹ Balakauskas, O. „Būdas Kutavičiaus“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 116.

²¹⁰ Žukienė, J. „Kamerinės muzikos gairės“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 146.

²¹¹ Landsbergis, V. „Muzikologai Vytautas Landsbergis ir Andrzejus Chłopeckis apie Broniaus Kutavičiaus kūrybą“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 101.

Sonatos muzikinė kalba moderni. Čia susipina dodekafonijos, atonalumo, aleatorikos ir kitų komponavimo technikų elementai. Kompozitorius viename interviu teigė: „dodekafoniją pirmą kartą pabandžiau savo Sonatoje altui ir fortepijonui, bet ją aš labai greitai atmečiau“²¹². Tokia muzika pareikalavo kitokios interpretacijos. Sonatos atlikėjas D. Katkus pasidžiaugė, jog su pianistu Aleksandru Jurgelioniu suradę kūrinio stilių: „tai tarsi perėjimas į minimalizmą, metaforinis stilius. Vienas ryškiausių šios sonatos bruožų – ypač ryškus detalių pateikimas. Kai ši Sonata grojama perdaug tradiciškai – tai „ne ta“ muzika“²¹³.

Vienas iš ryškiausių šiuolaikinių kūrinių altui ir fortepijonui – **Osvaldo Balakausko** sonata „**Medis ir paukštė**“ (1976) – atskleidė alto muzikos raidos pokyčius ir tendencijas. Sonatoje vartojama serijinė garsų aukščio organizavimo technika. Serijos elementas – trijų garsų kvartinis akordas, kuris transponuojamas mažosiomis tercijomis žemyn. Po keturių akordo pakartojimų, sugrįžtama į pirmąjį akordą:



Pvz. nr. 20. O. Balakausko sonatos „Medis ir paukštė“ trijų garsų kvartinis akordas

4 kvartiniai akordai, prilygstantys savotiškai harmoninei mikrostruktūrai, labai aiškiai išdėstyti kūrinio pradžioje, pagrindinėje partijoje:

Moderato

Pvz. nr. 21. O. Balakausko sonatos „Medis ir paukštė“ I d. pagrindinė partija

Šie kvartiniai akordai ir jų apvertimai sudaro homofoninį pritarimą išraiškingai alto melodijai. Muzikologė Rūta Mielkutė pastebi, kad „šioje melodijoje, atskirai paimtoje, nėra visų serijos garsų, tačiau <...> naujo serijos elemento garsas melodijoje visą laiką nuskamba pirmiau nei

²¹² Andersonas, M. „Bronius Kutavičius atgaivina pagoniškąją Lietuvos praeitį“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 90–91.

²¹³ Cituota iš interviu su D. Katkumi (Žr. Priedą nr. 8).

akorde, ir ši savotiška „paskuba“ teikia veržlumo, judėjimo įspūdį. Melodija atrodo nepriklausoma, laisva nuo kvartinių-sekundinių sąskambių²¹⁴. Panašų melodijos ir harmoninio pritarimo santykį pailiustruoja pavyzdys, kuriame „kartojamai alto temai pritaria fortepijono akordinės figūracijos – t. y. figūracijos serijos akordų garsais“²¹⁵:

The musical score for Example 22 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a soprano clef. The bottom two staves are a piano accompaniment in a grand staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *poco a poco cresc.* and *sim.* (sforzando). The melody and accompaniment are closely related, illustrating the concept of a series of chords in the piano accompaniment corresponding to the melodic line.

Pvz. nr. 22. O. Balakausko sonatos „Medis ir paukštė“ I d. melodijos ir harmoninio pritarimo santykis

Antroje dalyje keturių kvartinių akordų serija, būdama vienintelė intonacinė harmoninė medžiaga abiejose Sonatos dalyse, lemia kūrinio intonacinį vieningumą:

Allegro

5

The musical score for Example 23 is in 3/4 time and marked **Allegro**. It starts at measure 5. The top staff is a single melodic line in a soprano clef. The bottom two staves are a piano accompaniment in a grand staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *pp* (pianissimo). The melody and accompaniment are closely related, illustrating the concept of a series of chords in the piano accompaniment corresponding to the melodic line.

7

Pvz. nr. 23. O. Balakausko sonata „Medis ir paukštė“, II d.

²¹⁴ Mielkutė, R. „Osvaldo Balakausko serijinė technika ir harmonijos sistema“. Iš: *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 50.

²¹⁵ Ten pat, p. 50.

Trumpai apžvelgus kūrinio intonacinės sandaros ypatumus, svarbu pažymėti, kad alto ir fortepijono partijas vienija tikslumo ir precizikos reikalaujant ritmika. Kūrinyje gausu skirtingų, nuolat kintančių ritminių, sinkopinių figūrų. Netikėtos ritmo moduliacijos paryškina nuolatinę harmonijos spalvų, skambesio intensyvumo kaitą. Pasitelkęs dinaminę ir registru įvairovę, įvairius garso preparavimo (*sul ponticello, dietro il ponticello, marcatisimo*) būdus, kompozitorius išnaudojo plačią alto galimybių skalę. Ypač ji išraiškinga virtuozinėje antroje dalyje. Nuolat kintančiomis figūracijomis apipintas melodinis audinys ir serijos nustatyta harmoninė sistema pateikia atlikėjui sudėtingą muzikinę medžiagą. Ją įvaldžius, pasiekama vientisa skambesio stilistika.

Sonatos „Medis ir paukštė“ premjera įvykusi 1976 m. (atlikėjos – altininkė A. Pšibilskienė ir pianistė Ramutė Vaitkevičiūtė) sulaukė teigiamo įvertinimo. A. Pšibilskienė prisimena: „Tais laikais šis kūrinys atrodė modernumo viršūnė. Buvo be galo sunku jį išmokti, atrodė, kas gi jį suvoks. <...>. 1979 m. sonata nuskambėjo Kopenhagoje ir recenzentų buvo labai palankiai įvertinta“²¹⁶. Ji nurodo, kodėl „Medis ir paukštė“ jos kūrybinėje biografijoje yra įsimintiniausias, įdomiausias ir svarbiausias kūrinys: „Sonatos paruošimas buvo labai sudėtingas, pareikalavęs daugybės profesionalių, protinių sugebėjimų, intelekto. Reikėjo daug energijos ir darbo, kad išgautum reikiamą rezultatą ir išėjus į sceną pajautum malonumą. Galbūt dėlto jis man ir išliko pačiu svarbiausiu“²¹⁷.

Vertindamas lietuvių kompozitorių kūrinius altui, D. Katkus teigia: „Geriausias lietuvių muzikos kūrinys altui – Balakausko „Medis ir paukštė“. Tai genialus, pasaulinės klasės kūrinys. Koks gebėjimas derinti džiaz stilių ir drauge tokią sugestyvią, visapusiškai išnaudojamą, metroritmiką!“²¹⁸. Tačiau jis neslepia apgailėstavimo dėl tarptautinės šio kūrinio sklaidos bei recepcijos: „Labai gaila – sonatos „Medis ir paukštė“ natas aš užsienyje esu išplatinęs, tačiau negirdžiu, kad ją kas nors grotų. Susiklostė tam tikras pirminis atstūmimas ir nieko nepadarysi. <...>. Kas kita, jeigu šį kūrinį būtų atradęs ir pagrojęs J. Bašmetas. Kai pagroja ryški asmenybė, atsiranda mėgdžiojimo momentas ir tą kūrinį jau nori groti kiti atlikėjai. O jeigu įvyksta tik vienas atlikimas, kūriniumi labai sunku „prasimušti““²¹⁹.

Muzikologė Jūratė Burokaitė šioje sonatoje išvelgia tokius bruožus, kurie ankstesniuose O. Balakausko kūrinuose buvo mažiau pastebimi: „Sonata emocionalesnė, čia dominuoja šviesios spalvos, didesnis vaidmuo teikiamas polifonijai. <...>. Duodamas kūriniumi programinį pavadinimą, autorius kartu palieka daug erdvės klausytojo fantazijai“²²⁰.

²¹⁶ Cituota iš interviu su A. Pšibilskiene (Žr. Priedą nr. 7).

²¹⁷ Ten pat.

²¹⁸ Cituota iš interviu su D. Katkumi (Žr. Priedą nr. 8).

²¹⁹ Ten pat.

²²⁰ Burokaitė, J. „Nuo miniatiūros iki oratorijos“. Iš: *Literatūra ir menas*, 1977 balandžio 2.

Sonata „Medis ir paukštė“ atspindi O. Balakausko, kaip konstruktyviai mąstančio kompozitoriaus individualybę, gebėjimą originalios serijinės technikos pagalba pasiekti vientisą skambesio stiliškumą, atskleisti intelekto ir jausmo pusiausvyrą. Neabejotina, kad sonata sulauks jaunosios kartos altininkų interpretacijų ir įgys savo stabilią vietą jų repertuare, nes šioje muzikoje nėra nė mažiausio trivialumo ar plakatiškumo, nes ši muzika „tavęs nepavergdama, vis dėlto tave pasiima“²²¹.

2. 3. Kūriniai altui ir orkestrui

Per aptariamąjį laikotarpį lietuvių kompozitoriai sukūrė 15 kūrinių altui ir orkestrui, tarp kurių – 10 koncertų (3 – altui ir simfoniniam orkestrui, 5 – altui ir kameriniam orkestrui, 2 – smuikui ir altui su kameriniu orkestru) ir 5 kitos paskirties kūriniai altui ir kameriniam orkestrui²²². Altas nepasižymi galinga garso jėga, dažnai būna užgožiamas kitų instrumentų ir neretai tarsi „paskęsta“ orkestro fone (ypač griežiant su simfoniniu orkestru), todėl, siekiant išryškinti solinę alto partiją, dauguma koncertų sukurta altui ir kameriniam orkestrui. Taip lengviau išsprendžiama kūrėjui išskylanti gerai subalansuotos orkestruotės problema²²³.

Pirmasis lietuvių alto koncertas, sietinas su ilgaamže europietiškos instrumentinės (ypač koncertinės) muzikos tradicija – **Juozo Karoso** (1890–1981) **Koncertas altui ir mažam simfoniniam orkestrui**, sukurtas 1964 metais²²⁴. Deja, jis nebuvo nei atliktas, nei išspausdintas. Jo partitūros ir alto partijos rankraštis saugomas LLMA²²⁵. Kad geriau suprastume jau žymiai vėliau pasirodžiusius koncertus altui ir orkestrui, turime susipažinti su pirmuoju šio žanro kūriniu. Turime pajusti, kokia tai buvo muzika, kodėl ji nebuvo atlikta, ar ji turi išliekamąją vertę, ar liks tik kaip pažintinis alto muzikos kiekybinio fakto liudijimas.

Koncertas vienos dalies, tačiau jame išryškėja trys pagrindinės padalos, atitinkančios klasikinio koncerto trijų dalių ciklo (*Allegro – Lento – Allegro*) modelį. Pirmoji padala – *Allegro con brio* – veržli, su ryškia pagrindine ir šalutine temomis, atitinkanti sonatos formos pirmąją klasikinio koncerto dalį. Kaip kontrastas skamba trumputė antroji – *Lento* – ramaus pobūdžio padala. Trečioji – *Allegro moderato* – tradicinis rondo, su virtuozinio pobūdžio šešioliktnių refrenu ir lyriškais lėtesnio tempo epizodais.

²²¹ Gutauskas, L. „Apie Osvaldo Balakausko muziką – nemuzikologiškai“. Iš: *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 210.

²²² Žr. Priedą nr. 1.

²²³ XX a. 3-4 d-mečiais itin aktualus balanso klausimas išryškėjo ir Vakarų Europos kompozitorių – P. Hindemitho, T. Serly'o, D. Milhaudo, W. Waltono – koncertuose altui ir simfoniniam orkestrui.

²²⁴ 1947 m. J. Karosas sukūrė ir pirmąjį lietuvių smuiko koncertą.

²²⁵ LLMA, F. 171, ap. 1, b. 124, 60 l.

Susipažinus su išlikusiu koncerto partitūros ir alto partijos rankraščiu (tvarkingai ir kruopščiai parašytu), iškilo tam tikrų abejonių dėl jo gyvavimo galimybių. Nors kompozitorius atkreipia dėmesį į pokario lietuvių muzikai būdingą instrumentinio koncerto romantinę raišką, tačiau nuolat pasikartojantys, išradingumo stokojantys ritminiai piešiniai, nesubalansuotas santykis tarp alto ir orkestro, nepilnai atskleistas solinio instrumento tembrinis turtingumas – visa tai parodė neišnaudotas autoriaus pretenzijas į kūrinio meniškumą bei atlikimo profesionalumą, kas, tikriausiai, ir lėmė šio kūrinio užmarštį. Beje, partitūroje esama ženklų, jog ir pats kompozitorius nebuvo pilnai patenkintas kūriniumi ir bandė tobulinti neišnaudotas orkestro tembrines galimybes, ypatingai pučiamųjų instrumentų partijas. Taip pat aptinkami įrašai, nurodantys ryškesnius tempų pasikeitimus.

J. Karoso Koncertas altui ir orkestrui pripažįstamas kaip pirmasis šio žanro kūrinys lietuvių alto muzikos istorijoje. Šiandieninės modernios muzikos kontekste jis, galbūt, suskambėtų tarsi praėjusios epochos dvelksmas. Kita vertus, neturėtume pamiršti, kad kalbame apie XX a. 7-ojo dešimtmečio pradžios neoromantinį kūrinį, kurio autorius susijęs su romantine pasaulėjauta. Melodinga, natūraliai emocionali muzika ir XXI a. tebeturi klausytoją, kurio estetines pažiūras ilgą laiką formavo klasikiniai kūriniai. Taigi šis koncertas, turintis emocinio poveikio galimybes, pajvairindamas koncertinį repertuarą, galėtų skambėti atitinkamo pobūdžio koncertuose.

Vertingiausių lietuvių alto koncertų sąrašė – 1981 m. sukurtas **V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui**, op. 63, dedikuotas altininkui Jurijui Bašmetui. Koncerto apimtis, atlikėjų sudėtis, o svarbiausia – muzikinė kalba lėmė jo galimybes skambėti koncertiniame atlikime ir užimti išskirtinę vietą ne tik V. Barkausko, bet visoje lietuvių alto muzikoje. Todėl su šiuo koncertu verta susipažinti detaliau ir išsamiau.

Kūrinio radimosi aplinkybės siejamos su 1980 m. įvykusia dviejų menininkų – V. Barkausko ir J. Bašmeto – pažintimi. J. Bašmetas, labai vertindamas V. Barkausko kūrybą (ypač Partitą smuikui solo, op. 12), pasiūlė jam sukurti koncertą altui. Kompozitoriui, iki šiol nekūrusiam altui, vėrėsi galimybė nuodugniai susipažinti su šiuo savito tembro instrumentu. Tačiau, prisiminus XX a. didžiuosius alto koncertus (B. Bartóko, P. Hindemitho), tai buvo tikras iššūkis, nes klausytojų sąmonėje bet koks naujas šio žanro kūrinys yra lyginamas su visų laikų didžiaisiais. V. Barkauskas jam patikėtą uždavinį sėkmingai įveikė. Naująjį koncertą labai brangino ir atlikėjas, teigdamas, kad po šio koncerto atlikimo pasipylė kitų kompozitorių jam dedikuoti kūriniai²²⁶. Taigi kompozitorius, pasak V. Gerulaičio, „įsisavinęs

²²⁶ „Alto muzikos savaitėje“ – alto virtuožas Jurijus Bašmetas. Iš: zebra. lt, 2001 04 02.

naujas technikas ir kartu sukūręs savitą, emocionaliosios muzikos braižą, yra vienas iš tų kompozitorių, kurie 7-ajame dešimtmetyje leido Lietuvai pasivyti Europą²²⁷.

V. Barkauskas, „vienas pirmųjų Lietuvoje išbandęs serializmo, aleatorikos, polistilistikos galimybes, netrukus pasuko intuityvesnio komponavimo link, siekdamas natūralaus skambesio grožio, kurdamas kameriškesnes, intymesnes, neretai tylių kulminacijų kompozicijas“ – tokią kompozitoriaus kūrybos charakteristiką, labai tinkančią ir šiam alto koncertui, pateikė G. Daunoravičienė²²⁸. Sukurtas XX a. stilių margumynų fone, koncertas paliudijo autoriaus estetines nuostatas – jungiant įvairias kompozicinės technikos priemones, neatsisakyti, o išlaikyti klasikinio koncerto žanro principus. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad tai nesuderinami dalykai. Tačiau kompozitoriaus požiūris į šiuolaikiškumo ir tradicijos santykį yra tvirtas ir neginčijamas: „Šiuolaikiškumas visada asocijuojasi su naujovėmis, jos natūraliai lemia raidą. Praėjusių epochų naujovės ilgainiui tapo tradicija, jeigu jos įėjo į gyvenimą, kitaip sakant – turėjo išliekamosios vertės“ – teigia V. Barkauskas²²⁹.

Pirmoji koncerto dalis – Cadenza – pagrįsta tradiciniu koncerto žanro principu – solisto ir orkestro priešpastatymu, kuris atsiskleidžia akustiniu, faktūriniu ir registriniu aspektu. Sonatos formos dėsningumus kompozitorius traktuoja šiuolaikiškai. Kūrinio pradžioje pristatomi trys – *glissando*, melodinis ir motorinis – kontrastingi epizodai, tolygūs sonatos formos pagrindinės, šalutinės ir baigiamosios temos ekspozicijai. Toks pateikimas padiktuoja ir šios dalies formos suvokimą.

Koncerte juntami B. Bartoko koncerto altui atgarsiai²³⁰. Skambantis *glissando* motyvas V. Barkausko koncerto pradžioje pasiekia kulminaciją, po kurios orkestre suskamba pirmasis akordas. Tokia dinaminė augmentacija turi analogišką atitikmenį B. Bartoko koncerto pirmoje dalyje (žr. pvz. 24–25):

²²⁷ Ten pat.

²²⁸ www.mic.lt

²²⁹ Barkauskas, V. „Pamąstymai po *Gaidos* apie šiuolaikinę muziką“. Iš: „*Gaidos*“ *obertonai 1991–2009*. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2010, p. 219.

²³⁰ B. Bartoko koncertas altui (kartu su W. Waltonio ir P. Hindemitho koncertais) pasaulinėje alto literatūroje yra vienas iš ryškiausių koncertų altui ir simfoniniam orkestrui.

molto vibr. *gliss. sempre* *gliss. non vibr.*
poco cresc. *mf* *dim. molto*
 1 $\text{♩} = 60$ *vibr. ord.* *con sord.* *ppp*
 Orchestra

Pvz. nr. 24. V. Barkauskas. Koncertas altui ir orkestrui, I d.

poco allarg. *cresc.* *a tempo*
f *F1.*

Pvz. nr. 25. B. Bartókas. Kocertas altui ir orkestrui, I d.

Abiejuose koncertuose dažnai naudojamos ritminės augmentacijos formulės. B. Bartóko koncerte šis augimas išsivysto iš pirmųjų koncerto taktų, V. Barkausko – tokiu principu išsvystomi motoriniai pirmosios dalies epizodai (žr. pvz. 26–27):

Moderato, $\text{♩} = 104$
mf *poco a poco accel.* *accel.*

Pvz. nr. 26. B. Bartóko Koncertas altui, I d.

Pvz. nr. 27 V. Barkausko Koncerto altui I d. motoriniai epizodai

Šioje dalyje išvelgiamos sąsajos ne tik su B. Bartoko koncertu. Pavyzdžiui, tris kartus skambantis *glissando* motyvas, turintis specifines – *vibrato* ir *glissando* derinio – atlikimo nuorodas (J. Bašmeto užrašytas), du kartus pasikartoja *senza metro* ir sudaro tritonį, kaip labai svarbų, konstruktyvų ir ekspresyvų koncerto elementą:

Pvz. nr. 28. V. Barkauskas. Koncerto altui I d. *glissando* motyvas

Panašų harmoninį audinį su tritoniu kompozitorius naudojo ir „Monologų“ antroje dalyje (žr. pvz. nr. 11). Įdomu pastebėti, jog šiuose kūrinuose akivaizdžios paralelės su

C. Debussy simfoninio preliudo „Fauno popietė“ (*L'après-midi d'un Faune*) intonacijomis (žr. pvz. nr. 12), yra kaip natūrali kompozitoriaus kūrybinės raidos raiška.

Altininko meistrystės gebėjimai – neįprastai aukštos pozicijos, didesnio kairės rankos tempimo reikalaujanti nona, preciziška artikuliacija, griežta dešinės rankos kontrolė, greiti pasažai, virstantys akordais – tradiciškai atskleidžiami kadencijoje. Neįprasta, kad ryški, improvizacinė, viso kūrinio dramaturgiją auginanti kadencija, skamba pirmosios dalies pradžioje – netradicinėje klasikinio koncerto vietoje. Ji yra kaip jungiamoji – ekspozicijos ir temų perdirbimo – dalis, apjungianti visų trijų koncerto dalių pagrindinių temų sąskambius.

Alto kadencija neturi metro nuorodų ir takto brūkšnių. Kompozitorius nurodo fermatas, *rubato* ir *poco liberamente* nuorodas bei pauzes ar cezūras tarp frazių. Tai altininkui suteikia laisvę kurti savitą interpretacinį modelį ir palengvina techninių sunkumų atlikimą.

Antroji dalis – Largo – išsiskiria savo emocionalumu, plačiu melodiniu alsavimu. Kitoks joje solisto ir orkestro santykis – kulminaciniuose taškuose, kaip ir pirmoje dalyje, jie tarytum atsiskiria ir tampa nepriklausomais. Pagrindinė, solisto atliekama ir daugiausia eksponuojama šios dalies tema sudaryta iš trijų, cezūromis atskirtų frazių. Antroji ir trečioji frazės yra pirmosios variacijos. Kiekviena frazė taktu ilgesnė už prieš tai buvusią. Lyrinė alto melodija, kuriai pritaria klavesinas – tarsi aluzija į XVII–XVIII a. operoms būdingą *recitativo secco*:

Pvz. nr. 29. V. Barkauskas. Koncertas altui, II d.

Panaudotos specifinės garso išgavimo priemonės – flažoletai, *glissando*, *pizzicato*, dvigubos natos, šuoliai, įvairūs ritmai, greiti pasažai, visi įmanomi instrumento registrai – leido solistui atskleisti natūralų ir išraiškingą melodijos frazavimą bei spalvinę instrumento paletę.

Visapusiškai išnaudodamas alto technines ir raiškos galimybes, kompozitorius įrodė, kad jam vienodai svarbu kūrinio meniškumas ir atlikimo profesionalumas, leidžiantis įveikti didžiausius techninius sunkumus, solistui griežiant trisdešimt antrinių natų pasažus, pereinančius į dvigubas gaidas sekstos intervalais:



Pvz. nr. 30. V. Barkauskas. Koncertas altui, II d. alto techninių galimybių atskleidimas

Trečioji dalis – Coda – santūri, resignacinio charakterio solisto meditacija. Ramaus choralinio orkestro fone ją lydi klavesinas. Tuo būdu dialogas tarp alto ir klavesino, užčiuopiant kamerinio muzikavimo pojūtį, tampa svarbiausia šios dalies ašimi. Pagrindinė dalies tema, pagrįsta grynosios kvintos intervalu, savo santūria emocine raiška artima B. Bartóko koncerto antrosios dalies lyrinei tematinei medžiagai (žr. pvz. 31–32):



Pvz. Nr. 31. V. Barkauskas. Koncertas altui ir orkestrui, III d.



Pvz. nr. 32. B. Bartókas. Kocertas altui ir orkestrui, II d.

Akivaizdumo dėlei pateiktas toks analogiškas abiejų epizodų skambesys randasi iš kiekvieno motyvo pradžioje skambančios grynosios kvintos, tolimesnėje eigoje apipintos gretimais laipsniais. Šie abiejų kūrinų motyvai vienas nuo kito atskirti pauzėmis. Tačiau, skirtingai nei išplėtotą B. Bartoko koncerto antroji dalis, V. Barkausko melodija neplėtojama. Ji lieka kaip pasikartojanti koncerto trečiosios dalies molekulė, kartu su klavesino ir orkestro partijomis perauganti į kanonizuotą judėjimą ir pabaigoje subyranti į atskirus atomus.

V. Barkausko koncerto altui ir kameriniam orkestrui įtaigumą sąlygoja ryškūs muzikiniai vaizdai, logiškas minčių vystymas, savito lyrizmo muzikinė kalba. Dramaturginis kūrinio kontrastas kuriamas artikuliacijos, tempo, dinamikos, faktūros, registro priemonėmis. Skambesio vieningumą užtikrina intensyvi ir vis tirštėjanti faktūra bei dinaminė kaita. Kompozitorius pasirodė puikiai gebantis išnaudoti alto tembrinį savitumą ne vien techninėms jo galimybėms atskleisti. Teminė alto linija visada išlieka ryški, nes ji pajungta muzikos išraiškingumui ir skamba dinamiškai prislopinus orkestrą. Pasitaikantys techniniai sunkumai – tai ne noras apkrauti muziką bereikalingais virtuoziniais elementais, bet logiškos muzikinės minties plėtotės išdava. Šis koncertas – tipiškas to laiko (XX a. 9-ojo dešimtmečio pradžios) kūrinys Europos muzikos kontekste, tačiau ne visai tipiškas anuometinės lietuvių kompozitorių kūrybos panoramoje.

1982 m. gegužės 7–13 dienomis Vilniuje vykusio Antrojo lietuvių tarybinės muzikos festivalio metu skambėję kūriniai, tarp jų ir V. Barkausko koncertas altui ir kameriniam orkestrui, sulaukė palankaus vertinimo iš jame dalyvavusių užsienio svečių. Festivalio viešnia, Vokietijos muzikologė **Dorotėja Eberlein** (g. 1934) įžvelgė šiame koncerte melancholijos žymes, siedama jas su senosiomis lietuvių raudomis: „Jam (*koncertui – J. J.*) būdingas ne tik išorinis blizgesys, nušlifluota technika, nesusijusi su kokia nors konkrečia kūrybine kryptimi, bet ir tos melancholijos žymės, kurias galima pastebėti lietuvių tautos be galo senose raudose arba užšifruotoje simbolikoje. Simbolizmas, šio amžiaus pradžioje buvęs visuotinė epochos kryptimi Europoje, tapo vienu pagrindinių lietuviškos estetikos ramsčių“²³¹. Latvių muzikologas **Arnolds Laimonis Klotiņš** (g. 1934) koncerte „surado“ romantizmui artimą dvasiškumą: „Savo naujausiame kūrinyje – Koncerte altui ir kameriniam orkestrui – V. Barkauskas, pasirodo, ėmėsi ieškoti įvairiapusiškesnio, meditacinio, poetiškumui itin artimo dvasiškumo, ir jį surado. Tai ritualinio romantizmo tendencija (festivalio diskusijose ji buvo pavadinta „konsonansine muzika“, „būsenų muzika“ ir t. t.)“²³².

²³¹ Eberlein, D. „Muzikinių tradicijų sluoksniams susikertant. Pabaltijo kultūrų pėdsakais: Antrasis lietuvių muzikos festivalis“ (iš vokiečių kalbos vertė A. Ambrazas). Iš: *Muzika*, t. 5. Vilnius: Vaga, 1985, p. 17.

²³² Kluotinis, A. „Lietuvos muzika. Nuo stichiškumo į dvasiškumą“ (iš latvių kalbos vertė J. Osis). Iš: *Muzika*, t. 5. Vilnius: Vaga, 1985, p. 13.

Šie festivalio svečių vertinimai, nesaistomi išankstinės nuomonės, ir geriausios koncerto muzikos savybės – išraiškingumas, medžiagos aiškumas – liudija, kad V. Barkausko koncertas atliepia geriausioms koncertinio žanro tradicijoms ir leidžia tikėtis, kad jis tvirtai laikysis koncertiniame repertuare.

2. 4. Kameriniai kūriniai su altu (duetai, trio, kiti ansambliai)

Lietuviškos alto muzikos raidoje kamerinių kūrinių su altu, praplečiančių kūrinio ir interpretatoriaus atlikimo galimybes, gausa (114) yra skiriamasis lietuvių kompozitorių kūrybos bruožas. Pirmieji tokios muzikos pavyzdžiai (J. Karnavičiaus du kanonai smuikui, altui ir violončelei, romansai balsui ir altui) aptinkami XX a. pradžioje, tačiau dauguma jų – duetų (34), trio (67), kitų ansamblių (13) – sukurta XX a. pabaigoje ir XXI a. pirmaisiais dešimtmečiais²³³. Kodėl alto vystymasis siejamas su kamerine muzika, tampa aišku, apžvelgus platesnį šio instrumento vystymosi galimybių kontekstą.

Visų pirma, charakteringas alto tembro grožis, jo išskirtinumas ir turtingumas ypač atsiskleidė kamerinėje muzikoje. Griežimas kameriniame ansamblyje įpareigojo altininką būti lygiaverčiu ansamblio dalyviu ir lėmė jo griežimo kokybės augimą. Minimali instrumentinių ansamblių (duetų, trio, kvartetų, kvintetų), susiformavusių dar klasicizmo laikotarpiu, sudėtis reikalavo kiekvieno balso, kiekvienos partijos lygiavertiškumo. „Šis instrumentų individualizmas ir tų individualybių jungimas tapo ne tik technologiniu, kompoziciniu principu, bet ir idėjiniu motyvu, viena iš jo specifikos savybių“²³⁴. Kita vertus, kompozitoriams vėrėsi didesnės galimybės ir perspektyvos kūrinių sukūrimui ir jų atlikimui.

Lietuviškoje kamerinėje muzikoje buvo nusistovėjusi tam tikra žanrų pusiausvyrą, kurioje vyravo styginių kvartetai. Kaip žinia, styginių kvartetą nelengva modifikuoti. To daryti neleidžia pastovi kvarteto sudėtis, vienas ar keli tembrai, laikymasis žanro specifikos ir jo prigimtį atitinkančių minties formavimo būdų. Tvirtas pozicijas turinčiam styginių kvarteto žanrui, ėmė nenusileisti duetai, trio ir kiti kameriniai ansambliai, kuriuose dalyvauja altas. Tokiai atlikėjų sudėčiai skirtais kūriniais papildęs lietuviškasis repertuaras išryškino mūsų kompozitorių kūrybinį pajėgumą.

Atskirą grupę tarp lietuviškų kamerinių kūrinių sudaro **duetai smuikui ir altui**. Muzikos istorijoje šios sudėties kūrinių radimasis siejamas su J. Haydno (6 duetai, 1777) ir W. A. Mozarto (2 duetai, 1783) vardais. Duetų smuikui ir altui sukūrė ir Manheimo mokyklos atstovai (C. Stamitzas, Johanas Cannabichas, Ernstas Eichneris). XX a. kūryboje minėtini

²³³ Žr. Priedą nr. 1.

²³⁴ Katkus, D. „Ieškant kvarteto specifikos“. Iš: *Muzika*, t. 2. Vilnius: Vaga, 1980, p. 11.

Bohuslavo Martinū „Trys madrigalai“ smuikui ir altui. Kompozitorius juos sukūrė įkvėptas amerikiečių altininkės Lillian Fuchs²³⁵ ir jos brolio smuikininko Josepho atliekamų W. A. Mozarto duetų²³⁶. Madrigaluose vienodos abiejų instrumentų galimybės – altas tampa lygiavertis partneris smuikui. 1948 m., po pirmojo „Trijų madrigalų“ atlikimo Niujorke, kritika vieningai juos pavadino „mažais šedevrais“²³⁷.

Duetus smuikui ir altui kūrė ir lietuvių kompozitoriai. Kuriant šiai instrumentų sudėčiai, susiduriama su tam tikrais, visų pirma – tirštesnio muzikinio audinio išgavimo – sunkumais. Gausiai naudojamos dvigubos natos, akordai, pasažų ir smulkiųjų natų visuma padeda išgauti reikiamą dviejų instrumentų skambesį. Tačiau tokie skambesio užpildymo ypatumai labai apsunkina techninį kūrinio išpildymą, todėl iš atlikėjų reikalaujama ypatingo profesinio pasirengimo.

Pirmąjį lietuvišką duetą 1970 m. sukūrė **Valentinas Bagdonas** (1929–2009). Jo keturių dalių **Sonata** Nr. 1 pradėjo šio žanro gyvavimą, kuri tęsė kiti – J. Andrejevas, V. Barkauskas, Ričardas Biveinis, O. Narbutaitė, G. Kuprevičius – kūrėjai. Vienas iš ryškesnių lietuviškų duetų – **Onutės Narbutaitės „Aštuonstygė“** (1986). Tai jokių kanonų nevaržomas, aštriu disonansiniu skambesiu išsiskiriantis kūrinys, kuriame dominuoja konstruktyvusis pradai, besiremiantis pačios kompozitorės sudaryta sistema (12 garsų, 9 akordai, 14 serijų).

Minėtini originalios atlikėjų sudėties duetai – tai **Jurgio Karnavičiaus** (1884–1941) **romansai** balsui (sopranui) su alto pritarimu (1912–1914). LLMA saugomi šie romansai: „Daina“ ir „Garsai švelnių balsų“ (ž. Percy Bysshe Shelley)²³⁸ bei „Serenada“ (ž. Afanasijaus Feto), „Žiedlapiai putokšlio“ ir „Gluosnį linguoja“ (ž. Konstantino Balmonto)²³⁹. Neįprastos atlikėjų sudėties – balso ir alto – pasirinkimą greičiausiai lėmė rusų poetų simbolistų (K. Balmonto, A. Feto) eilės, geras balso galimybių ir alto specifikos išmanymas. Žinoma, kad J. Karnavičius mokėsi dainavimo, kad 1915 m., būdamas nelaisvėje, subūrė styginių kvartetą, kuriame pats griežė altu, „vėliau tapusiu jo mėgstamiausiu styginiu instrumentu“²⁴⁰. 1927–1933 m., gyvendamas Lietuvoje, jis griežė altu Kauno Valstybės teatro orkestre „visuose teatro rengiamuose operos ir baleto vaidinimuose, simfonijos koncertuose Kaune ir provincijoje“²⁴¹. J. Burokaitė nurodo, jog 1914–1915 m. į Sankt Peterburge vykusius „Šiuolaikinės muzikos vakarus“ „buvo įtraukti du J. Karnavičiaus romansai „Gluosnį linguoja“ (*Вербы овьяны*) ir „Žiedlapiai putokšlio“ (*Ленестки*

²³⁵ Lillian Fuchs (1901–1995), amerikiečių altininkė, pedagogė ir kompozitorė. Viena žymiausių XX a. instrumentalisčių, daug koncertavusi su broliais Josephu (smuikas) ir Harry (violončelė). Padarė daugybę įrašų.

²³⁶ Понятовский, 2007, p. 167.

²³⁷ Ten pat.

²³⁸ LLMA, F. 646, ap. 1, b. 81, l. 1–4.

²³⁹ Ten pat, b. 82, l. 1–6.

²⁴⁰ Gaudrimas, J. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos (1917–1940)*, t. 2. Vilnius: Mintis, 1964, p. 214.

²⁴¹ LLMA, F. 101, ap. 4, b. 93, l. 39.

zopuųgema) K. Balmonto žodžiais, parašyti neįprastai atlikėjų sudėčiai – sopranui su styginio instrumento alto pritarimu. Juos padainavo dainininkė Zoja Rozovskaja, altu grojo D. Karpilovskis²⁴². Lietuvoje visus aukščiau paminėtus romansus įrašė Regina Tumalevičiūtė (sopranas) ir J. Fledžinskas (altas), kuris yra šių romansų lietuviško teksto autorius²⁴³. Taigi koncertinis romansų atlikimas Sankt Peterburge, jų įrašai Lietuvoje byloja apie jų meninę vertę.

Vyraujančią vietą tarp lietuvių kamerinių kūrinių su altu užima **trio** ansambliai. Pirmosios tokios kompozicijos – **J. Karnavičiaus Du kanonai** smuikui, altui ir violončelei – sukurtos XX a. pradžioje ir saugomos LLMA²⁴⁴. Tikriausiai tai studijų metų (1903–1912) Sankt Peterburgo konservatorijoje darbai, sukurti pagal mokymo programų reikalavimus. Pateikdami vieną iš šių kanonų su nurodoma kiekvienam atlikėjui griežimo tvarka, įtikiname, kad tai daugiau pažintinės, nei koncertinės vertės kūrinys²⁴⁵:

J. Karnavičius. Canon for Violin, Alto and Violoncello
Andantino (quasi Menuetto)

The Violin begins, playing in the violin key (G).

The Alto begins one bar later after the Violin, playing in the alto key (C)

The Violoncello begins one bar later after the Alto, playing in the bass key (F)

(So when the Violin is playing the third bar, - the Alto is playing the second bar, and the Violoncello - the first bar; and so on till the end.)

Pvz. nr. 33. J. Karnavičius. Kanonas smuikui, altui ir violončelei

²⁴² Burokaitė, J. „J. Karnavičiaus gyvenimo ir kūrybos kelias“. Iš: *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai*. Parengė Jūratė Burokaitė. Vilnius: Petro ofsetas, 2004, p. 19.

²⁴³ Ten pat, p. 287.

²⁴⁴ LLMA, F. 646, ap. 1, b. 70, l. 1–2.

²⁴⁵ Griežti pradeda smuikas (smuiko rakte), taktu vėliau įstojęs altas tą pačią melodiją septimos intervalu griežia alto rakte, o violončelė, įstojusi taktu vėliau už altą, tą pačią melodiją griežia boso rakte ir kanoną užbaigia vieną.

XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais kūrinių trio ansambliams, kurių sudėtyje būtų altas, radimasi labiausiai skatino aktyvi ansamblio „Vilniaus arsenalas“²⁴⁶ koncertinė veikla. Įvyko kokybinis šuolis – pasirodė daugybė naujų, šiam ansambliui skirtų kūrinių, kuriuose galėjo atsiskleisti specifinės – balsų išgryninimas, jų individualizavimas, tembrinė diferenciacija – visų trijų instrumentų galimybės. Tuo būdu, klostėsi palankios aplinkybės ir alto galimybių atsiskleidimui, nes „balsų savarankiškumas augo ne tik plečiant balsų išraiškos apimtį, bet ir keičiant tas pareigas tarp instrumentų“²⁴⁷.

Pastarąjį dešimtmetį, įsikūrus ansambliui „Claviola“²⁴⁸, lietuviškų kūrinių trio ansambliams vis gausėja. Greta vyresniosios kartos (J. Andrejevo, O. Balakausko, J. Juozapaičio, A. Kubiliūno), šio ansamblio repertuare jau įsitvirtina vidurinėsios (Vytauto Germanavičiaus) ir jaunųjų (Ritos Mačiliūnaitės, Liaudos Vaitkūnaitės, Andriaus Maslekovo, Mykolo Natalevičiaus, Jono Jurkūno) kompozitorių kūriniai. Šiandieninė lietuvių trio muzika paliudija, kad šis žanras, išlaikydamas specifinį savitumą, gali nuolatos atsinaujinti. Ryškus to pavyzdys – **O. Balakausko *Swingy line 2*** klarnetui, altui ir fortepijonui, dedikuotas trio „Claviola“ (2014). Nenutrūkstamą visų trijų instrumentų dialogą lemia kelių melodinių linijų polifoninis (kontrapunktai, imitacijos) plėtojimas. Melodinės linijos ir pagrindinio metro akcentų nesutapimai, netolygi muzikos tėkmės pulsacija išryškina laisvą, *quasi* improvizacinį muzikos pobūdį. Tad, vertinant vis labiau plėtojamas alto partijas šioje muzikoje, galima pastebėti kaip kito ir kilo altininkų atlikėjų lygis.

Savitas alto vaidmuo sutinkamas ir **neįprastos sudėties** lietuvių autorių kameriniuose kūriniuose. Įvairiais aspektais įdomūs yra B. Kutavičiaus (vokalinis ciklas „Ant kranto“ balsui ir keturiems altams), Ryčio Mažulio (*Dragma 2* altams ir sintezatoriui, *Canon perpetuus* 3 altams), Ričardo Kabelio (*Viola* altui ir gyvai elektronikai), Martyno Bialobžesko (CD in C (D) altui ir fonogramai), Giedriaus Svilainio (*Band T 2* altams ir 2 buteliams) ir kitų kompozitorių kūriniai.

Muzikinio mąstymo originalumu išsiskiria **B. Kutavičiaus „Ant kranto“** (pagal Jono Meko žodžius) – vokalinis ciklas balsui (sopranui) ir keturiems altams, sukurtas 1972 m., kai „lietuvių muzikoje aktyviai vyko naujų stilistinių horizontų žvalgymas, <...> dėsningos buvo atskirų autorių pastangos prasimušti pro vyraujančios sodrios, bet akustiškai dažnai tiesiog murzinos šiuolaikinės muzikinės kalbos kiautą, išsiveržti iš šalto racionalaus mąstymo ir konstruktyvistinių idėjų rėmų“ – teigė J. Antanavičius apie tuo metu

²⁴⁶ „Vilniaus arsenalas“, kamerinės muzikos ansamblis. Įkurtas 1986 m. Griežia: L. Šulskutė (fleita), R. Romoslauskas (altas), S. Okruško (klavesinas ir f-nas). Ansamblis propaguoja ir inicijuoja (nuo 2000 m.) lietuvių kompozitorių naujų kūrinių atsiradimą.

²⁴⁷ Katkus, 1980, p. 11.

²⁴⁸ „Claviola“, kamerinės muzikos ansamblis. Įkurtas 2007 m. Griežia V. Giedraitis (klarnetas), J. Juozapaitis (altas), U. Antanavičiūtė (f-nas).

susiklosčiusią naują estetinę-stilistinę pakraipą²⁴⁹. B. Kutavičiaus dėmesys tuo metu nukrypo į papildomas muzikos suvokimo formas, tą suvokimą stiprinant teatrališkumu („Panteistinė oratorija“, „Paskutinės pagonių apeigos“) arba žodinėmis priemonėmis, kurios kūrybingai išnaudojamos kantatoje „Du paukščiai girių ūksmėj“ bei vokaliniuose cikluose „Avinuko pėdos“ ir „Ant kranto“. Todėl neturėtume abejoti, o tik pritarti šioms V. Daujotytės mintims: „Rizikuodama sakyčiau, kad septintojo dešimtmečio viduryje prasidėjusi ir aštuntojo pradžioje viršūnę pasiekusi lietuvių meno atsinaujinimo (arba modernizacijos) situacija buvo literatūrocentriška, kad iš literatūros ėjo svarbiausi dvasiniai postūmiai“²⁵⁰. Ciklo „Ant kranto“ skambesio grynumą pasiekti padėjo kamerinis vieno tembro instrumentų – keturių altų – naudojimas, o meninio vaizdo įtaigumą sąlygojo paprasti, laisvai parinkti, bet reikšmingi poetiniai žodžiai²⁵¹.

Iš J. Meko dvidešimties miniatiūrų ciklo, esančio rinkinio „Pavieniai žodžiai“ ketvirtoje dalyje, kompozitorius pasirinko tik septynias (2, 3, 5, 6, 7, 9, 19), kurias išdėliojo saviškai – pakeitė eilės tvarką (7, 5, 6, 3, 9, 2, 19), pakartodamas kai kuriuos žodžius ir eilutes²⁵². Kompozitoriaus refleksija į pasirinktus poetinius vaizdus, parodė, kaip jo „muzikos vertybių dėka (išraiškinga vokalinė intonacija ir laisva ritminė sandara, taupus ir rafinuotas instrumentinis palydėjimas) tie poetiniai vaizdai jungiasi, perauga į dar didesnę, dar visuotinesnę apibendrinimą“²⁵³. Kad atsiskleistų toji muzikos ir poetinio žodžio darma itin svarbus atlikėjų vaidmuo. Apmaudu, kad pastaruoju metu nebeskamba šis kūrinys, kuris buvo „dainuotas jau trijų mūsų respublikos dainininkų (šiuolaikinei muzikai ir dainininkams tai labai daug), įrašytas į plokštelę Čekoslovakijoje“²⁵⁴. Pasak R. Goštautienės, ciklas „Ant kranto“ – kanoniško atlikimo atspaudu pažymėta kompozicija, kurio „interpretacijos laikytinos pirmaisiais ryškiais individualią kompozitoriaus idiomą įtvirtinusiomis atlikimais“²⁵⁵. Šią sampratą liudija ir 1997 m. paskelbti muzikologų vertinimai, atrenkant geriausius 50 metų (1946–1996) lietuvių kompozitorių kūrinius, kuriuose ciklui „Ant kranto“ tenka trečioji vieta²⁵⁶.

²⁴⁹ Antanavičius, J. „Pastarųjų metų lietuvių tarybinės muzikos stilistiniai poslinkiai“. Iš: *Muzika*, t. 3. Vilnius: Vaga, 1982, p. 6.

²⁵⁰ Daujotytė, V. „Bronius Kutavičius: pastovios preformos ir kintančios formos“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 51.

²⁵¹ 2014 m. pasirodė nauja – sopranui ir styginių kvartetui – šio kūrinio versija, kurią kompozitorius vertina kaip 1972 m. apsisukimo ženklą. (*Bronius Kutavičius. Ant kranto. Septynių dalių ciklas sopranui ir styginių kvartetui*. Leidinį redagavo R. Bliškevičius. Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2014).

²⁵² Mekas, J. *Poezija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjunga, 2001, p. 141–164.

²⁵³ Landsbergis, V. „Lietuviško faktyro žydinti nostalgija. Apie B. Kutavičiaus kūrybą“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 79.

²⁵⁴ Ten pat, p. 87.

²⁵⁵ Goštautienė, 2006, p. 161.

²⁵⁶ Ten pat, p. 160.

Trumpai apžvelgus kameriniams ansambliams skirtus kūrinys, pastebime pozityvius pokyčius – į koncertų sales patenka vis įvairesnė muzika, turinti ne laikinos, vienadienės muzikos sampratą, o užimanti stabilią vietą kamerinės muzikos repertuare. Duetai ir trio, kuriuose dalyvauja altas, yra įvairaus pobūdžio ir gana dažnas XX a. pabaigos–XXI a. pradžios lietuvių kamerinės muzikos reiškiny. Dauguma šių ansamblių savo apimtimi, atlikėjų sudėtimi ir struktūros ypatumais yra koncertiniai, todėl jie natūraliai gyvuoja ir turi klausytoją. Alto funkciją šiuose ansambliuose, be abejo, lemia ne kartą jau minėtos ir jį charakterizuojančios šio instrumento tembro savybės ir tesitūra.

IŠVADOS

1. Lietuvos alto meno raidą lėmė keletas veiksnių: a) lietuvių alto mokyklos susidarymo ir jos gyvavimo būtinybė, b) profesionalių altininkų, gebančių išpildyti naujausius lietuvių autorių kūrinius altui, radimasis, c) alto muzikos kūrėjų veikla, plečianti tos muzikos repertuarą kokybiškesnės stiliškos kūrinių. Visi šie veiksniai – svarbus atramos taškas ne tik Lietuvos alto meno raidoje, bet ir lietuvių kultūrinės savivokos perspektyvoje.

2. Trumpa aptariamojo pokarinio laikotarpio Lietuvos muzikinio gyvenimo apžvalga atskleidė Lietuvos alto meno vystymosi pradinį etapą ir patvirtino prielaidą, kad tuo metu formavosi ir įsitvirtino lietuvių alto mokykla su visais meninei mokyklai būdingais požymiais, kad pasirodė pirmieji lietuvių autorių kūriniai altui, pasižymintys specifiniais, instrumento techninių ir tembrinių galimybių sąlygotais bruožais, išskiriančiais juos iš kitų instrumentinių kūrinių repertuaro.

3. Lietuvos alto pedagogikos pirmosios apraiškos užčiuopiamos LDK didikų dvaruose. Juose veikė muzikos mokyklos, kuriose dėstė iš užsienio pakviesti pedagogai. Jie lavino muzikus, mokė juos griežti visais, neišskiriant ir alto, instrumentais. Todėl tikėtina, kad, užsieniečių parengti ir muzikavimo praktikos įgūdžių įgiję, įvairiautėse Lietuvos dvarų kapelose galėjo griežti ir lietuvių altininkai. Dvarų mokyklos turėjo neabejotiną įtaką Lietuvos muzikų profesiniam rengimui, skonio ugdymui ir praktinei jų veiklai, tačiau jos nesuformavo nuoseklių, sistemingų šio instrumento mokymo tradicijų.

4. Lietuvos altininkų sistemingas profesionalaus ugdymo pradinis etapas siejamas su Klaipėdos muzikos mokykla. Šioje mokykloje 1924–1930 m. greta kitų specialiųjų dalykų buvo įteisintos griežimo altu studijos. Alto klasei 1925–1926 m. vadovavo **čekų altininkas Vaclavas Kolenatý-Kamilovas**, vėliau – **vengrų altininkas Ladislavas Novákas**. Tokiu būdu pirmosios, tarpukaryje užsimezgosios sistemingo profesinio altininkų ruošimo ir jų koncertinės veiklos apraiškos rėmėsi europinėmis tradicijomis. Tačiau istoriniu požiūriu reikšminga Klaipėdos muzikos mokyklos absolventų – pirmųjų Lietuvos altininkų – profesinė veikla, neįgijo galimybių pilnavertiškai ugdyti tradicijų, jų tęstinumo bei perspektyvos.

5. Naują ir reikšmingą istoriniu bei profesiniu požiūriu altininkų ruošimo etapą Kaune pradėjo smuikininkas ir altininkas **Eduardas Satkevičius** (1906–1972), kurį pagrįstai galima laikyti lietuvių profesionalaus alto atlikimo meno ir pedagogikos pradininku. Tai ryškiausia tarpukario ir pirmųjų pokario metų Lietuvos altininkų figūra. Jaunųjų altininkų ugdymui jis paskyrė beveik tris gyvenimo dešimtmečius: dėstė Kauno konservatorijoje (1945–1949), Kauno Gruodžio aukštesniojoje muzikos mokykloje (1945–1972) ir Kauno Naujajio meno mokykloje (1949–1972). Remdamasis nuoseklia ir sisteminga ugdymo metodika, mokiniams

jis suformavo teisingus griežimo įgūdžius ir paruošė juos studijoms Lietuvos valstybinėje konservatorijoje.

6. 1949 metai, kada Lietuvos valstybinės konservatorijos Styginių instrumentų katedroje buvo įkurta alto klasė, laikytini lietuvių alto mokyklos formavimosi pradžia. Tuomet atsivėrė galimybės ir perspektyvos visapusiškam Lietuvos alto meno vystymuisi, pradėjusi klostytis lietuvių alto mokykla, susiformavo į savarankišką instrumentinę mokyklą. Alto mokyklos gyvavimas atskleidžiamas pasitelkus muzikologo A. Ambrazo įžvalgas apie „mokyklos“ sąvokos esmę ir struktūrą. Remiantis jomis, kiekviena mokykla privalo turėti bendrus komponentus, kurių svarbiausi: programa, mokytojas, mokiniai, mokymo turinio perimamumas, t. y. tradicijos. Šių požymių visuma, atitinkanti pateiktąją „mokyklos“ sampratą, lėmė lietuvių alto mokyklos gyvavimo galimybę, jos savarankiškumą, pedagogines ir metodines, koncertines ir interpretacines griežimo altu tradicijas. Sudarytas Lietuvos altininkų pedagogų ir jų studentų genealogijos medis atspindi plačiai išsišakojusį lietuvių alto mokyklos vystymąsi.

7. Didžiausią įtaką kaip esminį posūkio tašką profesinei Lietuvos alto meno ir jo pedagogikos raidai padarė **Jurgis Fledžinskas** (1924–1988). Jo veiklos įvairiapusiškumas apėmė tris sritis – altininkų ugdymą, kūrybinių altui inspiravimą ir koncertinę veiklą. 1949 m. pradėjęs nuoseklų, sistemingą ir kryptingą lietuvių altininkų mokymą Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, jis išugdė pirmąją koncertuojančių Lietuvos altininkų kartą, pakėlusią altininkų muzikavimo lygį ir altininkų profesijai suteikusią naują profesinės kompetencijos sampratą. J. Fledžinsko metodikos ir pedagoginių principų esminiai bruožai leidžia daryti prielaidą, kad laikotarpis nuo 1949-ųjų, alto klasės įkūrimo Lietuvos valstybinėje konservatorijoje metų, iki šių dienų subrandino lietuvių alto mokyklą, liudijančią savarankišką jos gyvavimą.

8. LMTA yra tęsiama ir plėtojama vientisa tradicijos grandinė – J. Fledžinsko suformuota pirmoji Lietuvoje pedagoginės alto mokyklos sistema. Tiesioginis J. Fledžinsko auklėtinis, ryškiausias jo dėstyto principų sekėjas – profesorius **Petras Radzevičius**. 1962 m. pradėjęs savo ilgametę kūrybingą pedagoginę veiklą, jis sėkmingai dėsto LMTA iki šių dienų. Jo dėstyto kursas pagrįstas istorizmo principu, ryškinant tradicinės ir modernios muzikos bruožus. Jam labai svarbu surasti tinkamą, studentą stimuliuojantį repertuarą, padedantį visapusiškai tobulėti ir vystytis. Studentams jis kelia kasdieninius reikalavimus – štrichų kokybės tobulinimas, garso kultūros vystymas, preciziškas alto technikos ugdymas, dėmesys ritmui, jo tikslumui, muzikos teksto, jo prasmės suvokimo įprasminimas – lemiančius gerą profesinį pasirengimą. Perėmęs savo mokytojo ir didžiausio moralinio

autoriteto estetines pažiūras ir plėtodamas jo pedagogines nuostatas, P. Radzevičius įtvirtino pedagoginių principų perimamumą ir išryškino darnią lietuvių alto pedagogikos sistemą.

9. Alto meno vystymasis glaudžiai susijęs su atlikėjais, turinčiais neabejotiną poveikį naujų kūrinių radimuisi, jų repertuaro plėtrai ir sklaidai. Pirmiausia minėtinas **J. Fledžinskas**, sąlygojęs ne tik lietuviško repertuaro altui atsiradimą, bet ir jo atlikėjišką tradiciją, kurią vėliau plėtojo D. Katkus, A. Pšibilskienė, R. Romoslauskas, R. Bliškevičius ir kiti. Tokiu būdu laipsniškas kūrinių altui gausėjimas – visų šių atlikėjų iniciatyvos rezultatas. Jie inspiravo daugumos lietuvių kompozitorių kūrinių altui atsiradimą ir buvo pirmieji tų kūrinių atlikėjai. Nors visų jų atlikėjiška veikla vystėsi įvairiai ir palaipsniui – pradžioje orkestre ir kameriniuose ansambliuose ir tik vėliau solinė – juos jungia tie patys estetiniai idealai. Šie ir į jų gretas įsijungiantys vis jaunesni atlikėjai, grieždami moderniąją muziką, pritaiko keturis dešimtmečius J. Fledžinsko puoselėtas tradicijas, atliepiančias šių dienų reikalavimams. Todėl tenka konstatuoti, kad naujų interpretacijų radimuisi neabejotiną įtaką turi nuoseklus ir kūrybingas pedagogų darbas, pripažįstantis dėstymo tradicijų tęstinumą.

10. Siekiant pažinti ir iširti Lietuvos muzikos altui palikimą, neapsiribota vien naujausiais kūriniais. Buvo pažvelgta ir į praeitus lietuvių alto muzikos etapus. Tokia retrospektyva papildė alto muzikos repertuarą nežinomais arba primirštais kūriniais. Jie buvo įtraukti į sudarytą kūrinių altui sąrašą, kuris suskirstytas į keturis pagrindinius skyrius: 1) kūriniai altui solo, 2) kūriniai altui ir fortepijonui, 3) kūriniai altui ir orkestrui, 4) kameriniai kūriniai su altu (duetai, trio ir kiti ansambliai). Atsisakant vertinamosios diferenciacijos, į sąrašą įtraukti visi – spausdinti ir nespausdinti, atlikti ir neatlikti – lietuvių kompozitorių kūriniai altui, nurodant kūrinio autorių, pavadinimą, atlikimo sudėtį ir sukūrimo metus. Šiuo informatyviu sąrašu siekiama palengvinti besirenkančių repertuarą altininkų darbą, suteikti galimybę pamirštiems arba nežinomiems kūriniais patekti į koncertų sales, suaktyvinti lietuvių alto muzikos, tuo pačiu ir alto – kaip solinio ir kamerinių ansamblių instrumento sklaidą.

11. XX–XXI a. sandūroje plėtojamos alto galimybės, gausėjančios altininkų atlikėjų gretos, jų dalyvavimas tarptautiniuose konkursuose, kūrinių leidyba sudarė prielaidas kompozitoriams aktyviau kurti šiam instrumentui. Abipusis įtakų procesas lėmė gausesnį kūrinių altui radimąsi. Analitinio pobūdžio darbo dalyje, pasitelkus kompleksinės muzikos kūrinių analizės, integruojančios tradicinės muzikos teorijos disciplinas (harmoniją, polifoniją, muzikos formų teoriją, instrumentuotę) ir komparatyvinį metodą, supažindinama su ryškiausiais XX a. antrosios pusės – XXI a. pradžios (kartais su diskursu į ankstesnius laikus) lietuvių (įžvelgiant sąsajas ir su europinių šalių) kompozitorių kūriniais altui. Atrenkant kūrinius analizei, svarbiausiu kriterijumi laikytina jų meninė vertė. Išryškinus

analizei pasirinktų kūrinių esminius bruožus, siekta atskleisti savo požiūrį į kūrinių muzikinę interpretaciją.

12. Pažintis su lietuviška muzika altui atskleidė, kaip ši muzika ėjo šiuolaikiškumo keliu. Paaiškėjo, jog vienas iš svarbiausių šios muzikos raidos ypatumų yra tradicijos ir stilistinių naujovių suderinamumas. Vieni kūrėjai (V. Paketūras, J. Karosas) pirmenybę teikė tradicijos tęstinumui, šiuolaikiškumo šalininkai (A. Rekašius, V. Barkauskas, O. Balakauskas), nenaudodami kraštutinių technologinių naujovių, norimą rezultatą pasiekė savo konstruktyviu mąstymu bei medžiagos organizavimo principais. Tuo būdu, muzika altui integrovosi į bendrą lietuvių muzikos kontekstą ir tapo neatsiejama Lietuvos kultūrinio gyvenimo dalimi.

13. Lietuvos alto menas, apjungęs pedagogines, kompozicines ir interpretacines griežimo altu tradicijas, parodė šio meno vystymosi kelią, atskleidė ryškią repertuaro plėtros tendenciją, pastebimą jo įvairiapusiškumą ir neabejotiną perspektyvą. Profesionaliai išugdyta ne viena altininkų karta sėkmingai įsijungė į Lietuvos muzikinį gyvenimą, išstobulino alto meną ir praturtino altininko profesiją. Muzika altui, kaip vertinga muzikinio gyvenimo liudytoja, papildė Lietuvos muzikos istoriją. Tikėtina, kad vis labiau augantis šiuolaikinės muzikos srityje besispecializuojančių pavienių atlikėjų ir ansamblių profesionalumo lygis turės didžiulę įtaką lietuvių alto muzikos įsitvirtinimui ne tik Lietuvoje, bet ir tarptautiniu mastu.

ŠALTINIAI

Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA):

1. F. 108 (Jurgis Fledžinskas), ap. 1, b. 16, 37, 232, 361, 572, 693, 695, 701, 705.
2. F. 84 (Kauno valstybinė konservatorija / Kauno muzikos mokykla), ap. 1, b. 25.
3. F. 84, ap. 3, b. 675.
4. F. 161 (Klaipėdos muzikos mokykla), ap. 1, b. 61, 80, 111, 117, 167.
5. F. 101 (Kauno Valstybės teatras), ap. 4, b. 93.
6. F. 144 (Benjamins Gorbulskis), ap. 1, b. 90.
7. F. 171 (Juozas Karosas), ap. 1, b. 124.
8. F. 646 (Karnavičių šeima), ap. 1, b. 70, 81, 82.

Kauno Juozo Gruodžio konservatorijos muziejus

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Abramavičiūtė, Zita. „Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berliozi iki A. Schnittke’s“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 10. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 61–76.
2. Aleknaitė-Bieliauskienė, Rita. *Susitikimai su praeitimi. Jonas Urba*. Vilnius: Rgrupė, 2007.
3. Alvergnat, Corinne. *L’Alto depuis son origine*. Lyon: Editions BELLIER, 1999.
4. Ambrazevičius, Rytis. „Tembras muzikos psichologijoje“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 13. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, p. 6–21.
5. Ambraziejienė, Rasa. *Ženkliai. Įvaizdiniai. Simboliai*. Kaunas: Kauno tautinės kultūros centras, 2003.
6. Algirdas Jonas Ambrazas. *Muzikos tradicijos ir dabartis. Studijos. Straipsniai. Atsiminimai*. Sudarė G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2007.
7. Ambrazas, Algirdas. *Muzika ir dabartis*. Vilnius: Vaga, 1969.
8. Ambrazas, Algirdas. ir kt. *Muzikos kūrinių analizės pagrindai*. Vilnius: Vaga, 1977.
9. Antanavičius, Juozas. „Pastarųjų metų lietuvių tarybinės muzikos stilistiniai poslinkiai“. Iš: *Muzika*, t. 3. Vilnius: Vaga, 1982, p. 5–9.
10. Antanavičius, Juozas. „Lietuvos muzikinė kultūra: nūdienu ir ateities gairės“. Iš: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*. Vilnius: Lietuvos dailės akademija, Lietuvos muzikos akademija, 1998.
11. Armonaitė-Galinienė, Ingrida. „Atlikėjas ir muzikos estetika“. Iš: *Kultūros barai*, 1998, Nr.5, p. 42–46.

12. Balakauskas, Osvaldas. „Būdas Kutavičiaus“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 111–116.
13. Barkauskas, Svetlana. „Vytautas Barkauskas skina vasaros derlių“ Iš: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 9. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004–2005.
14. Barkauskas, Vytautas. „Pamąstymai po „Gaidos“ apie šiuolaikinę muziką“. Iš: „*Gaidos*“ *obertonai 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos*. Sudarė R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2010.
15. Barrett, Henry. *The Viola*. 2nd. ed. University, Ala.: Univ. of Alabama Press, 1996.
16. Beresnevičius, Gintaras. *Trumpas lietuvių ir prūsų religijos žodynas*. Vilnius: Aidai, 2001.
17. Boyden, David. „Viola“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26. London: Macmillan, 2001, p. 691.
18. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008.
19. Bruveris, Jonas. „Kamerinė muzika tebevyrauja“. Iš: *Literatūra ir menas*, 1984 balandžio 28.
20. Buivydas, Motiejus. „Klaipėdos muzikos mokyklos direktorius“. Iš: *St. Šimkus. Straipsniai. Dokumentai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Sudarė ir paaiškinimus parašė D. Palionytė. Vilnius: Vaga, 1967, p. 387.
21. Burokaitė, Jūratė. „Nuo miniatiūros iki oratorijos“. Iš: *Literatūra ir menas*, 1977 balandžio 2.
22. *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*. Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1998.
23. Dalton, David. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
24. Daugirdas, Romas. Gyvenu su savo muzika vienuose marškiniuose. Internetinė prieiga: <http://www.tekstai.lt/zurnalas-metai/6560-gyvenu-su-savo-muzika-vienuose-marskiniuose-kompozitoriu-algirda-martinaiti-kalbina-romas-daugirdas?catid=669%3A2011-m-nr-5-geguze> (žiūrėta 2013 06 02).
25. Daujotytė, Viktorija. „Bronius Kutavičius: pastovios preformos ir kintančios formos“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 50-55.
26. Daujotytė, Viktorija. *Justino Marcinkevičiaus žemė. Žmogaus šiapus*. Vilnius: „Alma littera“, 2012.

27. Daujotytė, Viktorija. „Formos ir formulės menų ir mokslų sankirtose“. Iš: *Kultūros barai*, 2014, Nr. 1.
28. Daunoravičienė, Gražina. „Lietuvos kompozitorių mokyklos: mokytojai, mokiniai, pamokos ir kryptys“. Iš: *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.
29. Daunoravičienė, Gražina. „Lietuviškojo modernizmo magistralės ir Naujosios Vienos mokyklos idėjų paraštės“. Iš: *Menotyra*, t. 15, Nr. 1. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2008.
30. Eberlein, Dorotėja. „Muzikinių tradicijų sluoksniams susikertant“. Iš vokiečių kalbos vertė A. Ambrazas. Iš: *Muzika*, t. 5. Vilnius: Vaga, 1985, p. 17–18.
31. *Eduardas Balsys*. Autorė ir parengėja Ona Narbutienė. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
32. *Feliksas Bajoras*. *Viskas yra muzika*. Sudarytoja G. Daunoravičienė. Vilnius: Artseria, 2002.
33. Gaidamavičiūtė, Rūta. „Ritmikos naujovės lietuvių kompozitorių kūrinuose“. Iš: *Muzika*, t. 4. Vilnius: Vaga, 1984, p. 12–23.
34. Gaidamavičiūtė, Rūta. „Netradicinio mąstymo poveikis vertybių kaitai (B. Kutavičiaus, F. Bajoro, O. Balakausko kūryba)“. Iš: *Krantai*, 1998, Nr. 4.
35. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
36. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
37. Gaidamavičiūtė, Rūta. „Tikimybių teorija tik leidžia tikėtis“. Pokalbis su kompozitoriumi Osvaldu Balakausku. Iš: *Kultūros barai*, 2012, Nr. 12, p. 26.
38. „*Gaidos*“ *obertonai 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos*. Sudarė R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2010.
39. Gaudrimas, J. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861–1917*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1958.
40. Gaudrimas, Juozas. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos (1917–1940)*, t. 2. Vilnius: Mintis, 1964.
41. Gerulaitis, Viktoras. „Nuo rudens iki rudens: 1983–1984 metų lietuvių muzikos derlius“. Iš: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 9.
42. Goštautienė, Rūta. „Keletas variacijų kanono tema“: aštuntojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė ir jos recepcija“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 7. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006, p. 153–169.

43. Gricius, Algis. *Smuikavimo dėmenys*. Vilnius: Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla, 2008.
44. Gruodytė, Vita. „Kas tai yra šiuolaikinė lietuvių muzika?“ Iš: *World New Music Magazine*, 2010 Nr. 18.
45. Gruodytė, Vita. „Nacionalinė muzika versus. Muzikinis nacionalizmas: sovietų ideologijos spraga“. Iš: *Kultūros barai*, 2013, Nr. 10, p. 67.
46. Gutauskas Leonardas. „Apie Osvaldo Balakausko muziką – nemuzikologiškai“. Iš: *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 209-210.
47. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos (1940–1965)*, t. 3. Vilnius: Mintis, 1967.
48. *Izidorius Vasyliūnas. Gyvenimas. Veikla. Straipsniai. Laiškai*. Sudarytoja V. Markeliūnienė. Vilnius: Typoart, 2006.
49. Janatjeva, Veronika. „2005-ieji Vytautui Barkauskui vėl žada kūrybinį derlių“. Iš: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 10. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2005.
50. Jappe, Michael and Jappe, Dorothea. *Viola Bibliographie: das Repertoire für die Historische Bratsche von 1649 bis nach 1800: Kommentiertes Thematisches Verzeichnis*. Winterthur: Amadeus, 1999.
51. Jasinevičiūtė, Aušra. *Vytautas Barkauskas and his Contribution to the Viola Literature*. Daktaro disertacija. Florida State University College of Music, 2011.
52. Jasinskas, Kazys. *Koncertinis gyvenimas Lietuvoje 1919–1940*. Vilnius: Vaga, 1983.
53. *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla. Straipsniai. Laiškai. Atsiminimai*. Sudarytoja D. Petrauskaitė. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
54. Juozapaitienė, Dovilė. *XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės alto repertuaro tendencijos*. Meno aspiranto mokslo darbas. Vadovė A. Žiūraitytė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.
55. *Jurgis Fledžinskas*. Sudarytoja A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gairės, 2008.
56. *Jurgis Karnavičius: gyvenimo ir kūrybos kelias, laiškai, straipsniai apie kūrybą, amžininkų atsiminimai*. Parengė Jūratė Burokaitė. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004.
57. Kalinauskas, Algimantas. *Ataidai. Dirigento atsiminimai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
58. Katkus, Donatas. *Lietuvos kvartetas*. Vilnius: Vaga, 1971.
59. Katkus, Donatas. „Ieškant kvarteto specifikos“. Iš: *Muzika*, t. 2. Vilnius: Vaga, 1980, p. 10–18.
60. Katkus, Donatas. „O. Balakausko argumentai polemikoje su pasaulio muzikos tendencijomis“. Iš: *Kultūros barai*, 1996, Nr. 8–9.

61. Katkus, Donatas. „Atlikimo stilius ir klišės“. Iš: *Baltos lankos*, Nr. 9. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 164–182.
62. Katkus, Donatas. „Instrumentalistai – stygininkai ir pūtikai“. Iš: *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
63. Katkus, Donatas. *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba, 2013.
64. *Kauno Juozo Gruodžio konservatorija 1920–2000*. Sudarytojas V. Blūšius. Kaunas: J. Petronio leidykla, 2000.
65. Kella, John. *The Development and Qualitative Evaluation of a Comprehensive Music Curriculum for Viola: With an Historical Survey of Violin and Viola Instructional Literature from the 16th through 20th Centuries*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1983.
66. Kiauleikytė, Laima. *XVIII a. II pusės–XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.
67. Klugherz, Laura. *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*. Westport: Greenwood Press, 1998.
68. Kluotinis, Arnoldas. „Lietuvos muzika. Nuo stichiškumo į dvasiškumą“. Iš latvių kalbos vertė J. Osis. Iš: *Muzika*, t. 5. Vilnius: Vaga, 1985, p. 12–14.
69. Kohnen, Daniela. *Rebecca Clarke. Komponistin und Bratschistin*. Egelsbach, Germany: Hänssel-Hohenhausen, 1999. ISBN 3-8267-1157-2.
70. Kšanienė, Daiva. „Muzikos plėtros ypatybės Klaipėdos krašte (1932–1939)“. Iš: *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
71. Kugel, Michael. *History of an era. An interpretation of two works for viola*. Gent: Alain van Kerckhoven éditeur, 2002.
72. Lainé, Frédéric. *L'alto – Mnémosis Instruments*. Bressuire, France: Anne Fuzeau, 2010.
73. Landsbergis, Vytautas. „Žodis ir muzika mūsų kantatose ir oratorijose“. Iš: *Muzika*, t. 1. Vilnius: Vaga, 1979, p. 20–27.
74. Landsbergis, Vytautas. *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990.
75. Landsbergis, Vytautas. „Pertvarka ir muzika“. Iš: *Muzika*, t. 9–10. Vilnius: „Muzika“, 1993, p. 3–4.
76. Landsbergis, Vytautas. „Lietuviško fakyro žydingi nostalgija. Apie B. Kutavičiaus kūrybą“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sudarytoja I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 75–88.

77. Landsbergis, Vytautas. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008.
78. Lieberman, Julie Lyon. *Alternative Strings: The New Curriculum*. Pompton Plains, N. J.: Amadeus Press, 2004.
79. *Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kamerinio ansamblio katedra. 1964–2014*. Sudarytoja D. Balsytė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.
80. *Lietuvos muzikos istorija. I knyga. Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Sudarytoja ir atsakinga redaktorė D. Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.
81. *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
82. *Lietuvos nacionalinė filharmonija*. Sudarytoja M. Augulytė. Vilnius: Aidai, 2010.
83. Ligeikaitė, Laimutė. „Kūrybinė bendrystė. Valstybinio simfoninio orkestro koncertas R. Romoslausko kūrybinės veiklos sukakčiai“. Iš: *7 meno dienos*, Nr. 13 (1074), 2014 balandžio 4.
84. *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida*. Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.
85. Maurice, Donald. *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
86. Mekas, Jonas. *Poezija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001.
87. Melnikas, Leonidas. „Richardo Taruskino fenomenas“ Iš: *Menotyra*, t. 17, Nr. 3. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2010, p. 282–294.
88. Menuhin, Yehudi and Primrose, William. *Violin and Viola*. London: Kahn & Averill, 1990.
89. Micevičiūtė, Jūratė. „Nobuko Imai: *Alto muzika, galinti apversti aukštyn kojom gyvenimą*“, 2012. Internetinė prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/86038> (žiūrėta 2013 01 26).
90. Mikėnaitė, Rima. „O. Balakausko kompozicinės technikos principai“. Iš: *Muzika*, t. 2. Vilnius: Vaga, 1980, p. 19–23.
91. Mikšytė, Irena. *Klausyta, stebėta, bendrauta. Muzikinė publicistika (1957–2007)*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2012.
92. *Muzika 1940–1960. Dokumentų rinkinys*. Sudarytojos L. Kiauleikytė, V. Tumasonienė. Vilnius: Alka, 1992.
93. *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*. Sudarytoja A. Žiūraitytė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.

94. *Muzikos enciklopedija*, t. 1-3. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, 2003, 2007.
95. *Muzikos kalba. II dalis. Barokas*. Sudarė Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006.
96. *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*. Tarptautinės mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: Margi raštai, 1996.
97. Nakas, Šarūnas. „Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas?“ Iš: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 8. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.
98. Nastaravičius, Mindaugas. „Algirdas Martinaitis: *Medžio kalbėjimą išgirsti užmiršęs savo kalbą*“. Internetinė prieiga: <http://www.15min.lt/naujiena/kultura/asmenybe/algirdas-martinaitis-medzio-kalbejima-isingirsti-uzmirses-savo-kalba-285-177381#ixzz2VvG37ug2> (žiūrėta 2013 05 20).
99. Navickaitė, Lina. „On the Meanings and Media of the Art of Music Performance. A few Semiotic Observations“ („Apie muzikos atlikimo meno reikšmes bei terpes. Keletas semiotinių pastebėjimų“). Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 8. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, p. 18–29.
100. Navickaitė-Martinelli, Lina. *Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010.
101. Navickaitė-Martinelli, Lina. „Mokykla“ kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrinės tapatybes“. Iš: *Ars et Praxis*, t. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 106–123.
102. Nelson, Sheila Mary. *The Violin and Viola*. New York: Norton, 1972.
103. *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*. Sudarytoja R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
104. *Pažymėtos teritorijos*. Sudarytojos R. Goštautienė ir L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005.
105. Petrauskaitė, Danutė. *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 1998.
106. Pounds, Dwight. *The American Viola Society: A History and Reference*. 2nd. Ed. Bowling Green: American Viola Society, 1995.
107. Primrose, William. *Technique is Memory. A method for violin and viola players based on finger patterns*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
108. Primrose, William. *Walk on the North Side: Memoirs of a Violist*. Provo: Brigham University Press, 1978.

109. Pšibilskienė, Audronė. „Nenorėk pagroti geriau negu gali“. Iš: *Muzikos barai*, Nr. 1–2, 1997.
110. Pšibilskienė, Audronė. „Smuiko ir alto duetas“. Iš: *Muzikos barai*, Nr. 21 (230), 1997.
111. Pšibilskienė, Audronė. „LMTA dėstytojai altininkai: kūrybinė ir pedagoginė veikla“. Iš: *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.
112. Pšibilskienė, Audronė. „Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytojai altininkai“. Iš: *Literatūra ir menas*, Nr. 17 (3187), 2008 balandžio 25.
113. Ramoškaitė, Živilė. „Lietuviškasis alto riteris“. Iš: *Literatūra ir menas*, Nr. 3254, 2009 spalio 9.
114. Riley, Maurice. W. *The History of the Viola*. Vol. 1. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1993.
115. Riley, Maurice. W. *The History of the Viola*. Vol. 2. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1991.
116. Robinson, Marjorie. *The Violin and Viola*. New York: F. Watts, 1976.
117. St. Šimkus. *Straipsniai, dokumentai, laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Sudarė ir paaiškinimus parašė D. Palionytė. Vilnius: Vaga, 1967.
118. Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
119. Šalkauskis, Stasys. *Rinktiniai raštai. Pedagoginės studijos (II knyga)*. Vilnius: Mintis, 1992.
120. Tamulytė, Loreta. „Šiuolaikinės lietuvių kamerinės instrumentinės muzikos tendencijos“. Iš: *Muzika*, t. 4. Vilnius: Vaga, 1984, p. 24–35.
121. Taruskin, Richard. „Tradicija ir autoritetas“. Iš: *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija*. Sudarytoja R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.
122. Tauragis, Adeodatas. „Muzika ansambliams ir instrumentams solo“. Iš: *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos (1940–1965)*, t. 3. Vilnius: Mintis, 1967, p. 470.
123. Tertis, Lionel. *Cinderella no more*. London: Peter Nevill, 1953.
124. Tertis, Lionel. *My Viola and I*. 2nd ed. London: Kahn & Averill, 1991.
125. Vyliūtė, Jūratė, Kirdienė, Gaila. *Lietuviai ir muzika Sibire*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2013.
126. Viļums, Mārtiņš. „Kompoziciniai garsumo ir tembro erdvėlaikio kinezės atpažinimo aspektai“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 11. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

127. *Vladas Jakubėnas. Dokumentai, laiškai, straipsniai, atsiminimai, kūrybos apžvalga.* Sudarė ir parengė I. Skomskienė. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 1999.
128. *Vladas Jakubėnas. Straipsniai ir recenzijos.* T. 1–2. Sudarė ir įvadinį straipsnį parašė L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.
129. White, John, ed. *An Anthology of British Viola Players.* Colne: Camus Edition, 1998.
130. White, John. *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola.* Woodbridge: The Boydell Press, 2006.
131. Williams, Amédée Daryl. „Lillian Fuchs, First Lady of the Viola“. In: *Studies in the History and Interpretation of Music*, vol. 45. Lewiston: E. Mellen Press, 1994.
132. Williams, Michael D. *Music for Viola.* Detroit: Information Coordinators, 1979.
133. Zeyringer, Franz. *Literature für Viola.* Hartberg: Julius Schönwetter, 1985.
134. Zeyringer, Franz. *Die Viola da Braccio.* Munich: Heller Verlag, 1988.
135. Žiūraitytė, Audronė. *Skiautiny's mano miestui.* Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006.
136. Žukienė, Judita. „Kamerinės muzikos gairės“. Iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas.* Sudarytoja I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 144–154.
137. Žuklytė-Daunoravičienė, Gražina. „Šiuolaikinės lietuvių muzikos žanrinės tendencijos“. Iš: *Muzika*, t. 7. Vilnius: Vaga, 1987, p. 47–54.
138. Берлиоз, Гектор. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* (с дополнением Рихарда Штрауса), т. 1. Москва: Музыка, 1972.
139. Берлиоз, Гектор. *Мемуары.* Москва: Музыка, 1967.
140. Гринберг, Маттиас. *Русская альтовая литература.* Москва: Музыка, 1967.
141. Понятовский, Станислав. *Алт.* Москва: Музыка, 1974.
142. Понятовский, Станислав. *История альтового искусства.* Москва: Советский композитор, 2007.
143. Римский–Корсаков, Николай. *Основы оркестровки.* Т. 3. Москва: Музыка, 1959.
144. Флеш, Карл. *Искусство скрипичной игры.* Москва: Музыка, 1964.
145. Юзефович, Виктор. *В. Борисовский – основатель советской альтовой школы.* Москва: Советский композитор, 1977.
146. Юзефович, Виктор. *Симфония „Гарольд в Италии“ и ее автор.* Москва: Музыка, 1972.

PRIEDAI**Priedas nr. 1****Lietuvių kompozitorių kūrinių altui sąrašas****I. Kūriniai altui solo****Bagdonas Valentinas****Kompozicija** (1976), va**Balakauskas Osvaldas****Do nata** (1982), va-tape**Barkauskas Vytautas****Du monologai**, op 71 (1983), va**Bartkevičiūrė Rasa****Solo** (1994), va**Bialobžeskis Martynas****CD in C (D)** (2008), va-tape**Bružas Algirdas****Apnoea** (1995), va**Juozapaitis Jurgis****Quasi improvvisazione** (2005), va**Malcys Arvydas****Narcizas** (2007), va**Martinaitis Algirdas****Muzikinė auka** (1996), va**Swayxtix** (2006), va**Mikalauskas Vytautas****Sonata-baladė** (1976), va**Natalevičius Mykolas****Aurora Borealis** (2014), va**Sausanavičiūtė Eglė****Neik švelniai į naktį** (1995), va**Širvinskas Juozas****Toccata barbara** (1980), va**II. Kūriniai altui ir fortepijonui****Andrejevas Julius****Psalmė** (2002), va-pf

Bagdonas Valentinas

Sonatina (1966), va-pf

Fantazija (1974), va-pf

Concertino (1980), va-pf

Bajoras Feliksas

Ataudai (2009), va-pf

Balakauskas Osvaldas

Medis ir paukštė (1976), va-pf

Duo concertante (2007), va-pf

Baltramiejūnaitė Jūratė

Sonata (1979), va-pf

Barkauskas Vytautas V.

Fictio (1981), va-pf

Borisovas Borisas

Sonata (1974), va-pf

Brilius Algirdas

Lapai (1996), va-pf

Bružaitė Zita

Sapne mėnulis verkė, o aš toli toli... , preliudas (2005), va-pf

Aurora (2009), va-pf

Dvarionas Balys

Tema su variacijomis (transkripcija iš fagoto, 1954), va-pf

Gaižauskas Jurgis

Sonata Nr. 1 (1990), va-pf

Sonata Nr. 2 (1990), va-pf

Sonata Nr. 3 (1990), va-pf

Giedraitytė Ugnė

Onze coups sonnet (2005), va-pf

Jasenska Antanas

Sonata (1991), va-pf

Juozapaitis Jurgis

Violendo (2006), va-pf

Kubiliūnas Algimantas

REFA (2011), va-pf

Kuprevičius Giedrius

Arija į save (2012), va-pf

Kutavičius Bronius

Sonata (1968), va-pf

Perpetuum mobile (1979, transkripcija iš violončelės), va-pf

Latėnas Faustas

Pasodoblis (1988), va-pf

Lipsi (1988), va-pf

Makačinas Teisutis

Krintanti žvaigždė, tango (2004), va-pf

Martinaitis Algirdas

Anabasis (2000), va-pf

Amberlife provincijos melodija (2005), va-pf

XL O. B. (2007), va-pf

Natalevičius Mykolas

Duetas (2006), va-pf

Paketūras Vaclovas

Variacijos (1955), va-pf

Paukštelis Vytautas

Dangus-vanduo (2012), va-pf

Petkutė Lukrecija

Ugninių garbanų šokis (2005), va-pf

Virkšas Zigmās

Variacijos, va-pf

III. Kūriniai altui ir orkestrui**Baranauskas Marius**

Malda (2007), va solo-str orch

Barkauskas Vytautas

Koncertas, op.63 (1981), va solo-pf(hpd)-str orch[6.5.4.3.2]

Duo concertante, op.122 (2004), vn solo-va solo-2222-2220-4perc-pf-str

Bružaitė Zita

Pabudimas, koncertas (2014), va solo-2222-4231-5perc-hrp-str

Gorbulskis Benjaminas

Koncertas (1971), va solo-fl-ob-cl-bn-hn-vc-db

Kairaitytė Dalia

Kai paukščiai palieka namus, koncertas (2007), va solo-3222-4331-3perc-pf-str

Karosas Juozas

Koncertas altui ir mažam simf. orkestrui (1964)

Latėnas Faustas

Pasodoblis (1988), va solo-str orch

Makačinas Teisutis

Dvi poemos (1962), fl-va-str orch[6.5.4.3.2]

Malcys Arvydas

Koncertas (1997), va solo-2ob-2hn-bls-str orch

Koncertas (2012), vn solo-va solo-str orch

Martinaitis Algirdas

Belaukiant... simfonija-koncertas (2005), vn solo-va solo-fl-ob-sax-perc-pf-str orch

Europos periodo parkas koncertas (2010), va solo-3333-4331-3perc-hrp-pf-str

Mūdraja-Eager Natalija

Koncertas (1997), va solo-str orch

Sodeika Gintaras

Maranata (2003), va solo-str orch

IV. Kameriniai kūriniai su altu**Duetai****Andrejevas Julius**

Duo (1985), vn-va

Bagdonas Valentinas

Sonata Nr. 1 (1970), vn-va

Sonata Nr. 2 (1974), vn-va

Sonatina Nr. 1 (1974), vn-va

Sonatina Nr. 2 (1978), vn-va

Baltas (Balčiūnas) Linas

Master and Servant (2013), vn-va

Barkauskas Vytautas

Duo sonata, op. 73 (1984), vn-va

Trys eskizai (fragmentai), op. 134 (2011), va-vc

Bartkevičiūtė Rasa

Lietuvai (1999), vn-va

Undinės daina (1999), vn-va

Duetas (1999), va-vc

Biveinis Ričardas

Muzika Nr. 1 (1987), vn-va

Dikčius Povilas

Dialogai, sonata (1985), vn-va

Duetas, vn-va

Gaižauskas Jurgis

Pasaulio sutvėrimas (2000), vn-va

Germanavičius Vytautas

Duetas Nr. 1 (1996), va(vn)-vc

Jasenska Antanas

Paramatma (1991), 2va

Kabelis Ričardas

Schattenspiel (ž. L. Gutausko, 1981), S-va

Karnavičius Jurgis (1884–1941)

Du romansai: Daina, Garsai švelnių balsų (ž. P. B. Shelley), voice-va

Trys romansai (1916): Serenada (ž. A. Feto), Žiedlapiai putokšlio, Gluosnį linguoja (abiejų ž. K. Balmonto), voice-va

Klova Algirdas

Reljefai (1988), vn-va

Kuprevičius Giedrius

Maži pokalbiai (1994), vn-va

Laurušas Vytautas

Concento di corde (1995), 2va

Malcys Arvydas

Pėdsakai smėlyje (2010), va-vc

Motiekaitis Ramūnas

Vasaros psalmė (2001), va-vc

Nakas Šarūnas

Arcanum (1987), va-org

Narbutaitė Onutė

Aštuonstygė (1986), vn-va

Rekašius Antanas

Groteskas, 2va

Šerkšnytė Raminta**Žvelgiant į pasaulį** (1997), fl-va**Tamulionis Jonas****Penki etiudai** (1979), vn-va**Trio****Balakauskas Osvaldas****Corrente** (2005), fl-va-pf**Trio concertante** (2008), fl-va-pf**Concerto Claro** (2010), cl-va-pf**Swingy Line 2** (2014), cl-va-pf**Barkauskas Vytautas****Trio à deux**, op 106 (1995), vn-va-vc**Bartulis Vidmantas****Pas de trois** (2009), fl-va-hpd**Bružas Algirdas****Ant žydinčių lelijų** (2002), fl-va-gui**Laiko erdvės** (2003), vn-va-vc**Nakties fonemos** (2012), fl-va-hpd**Čemerytė Diana****Trio** (1994), fl-va-pf**Gaižauskas Jurgis****Ateikite** (1997), vn-va-vc**Auka** (1997), vn-va-vc**Introdukcija ir allegro** (1997), vn-va-vc**Trio** (2002), vn-va-vc**Du ekspromtai** (2003), vn-va-vc**Germanavičius Vytautas****Trupantys žodžiai** (2010), cl-va-pf**Giedraitytė Ugnė****Small Dancing Figures** (2008), vn-va-fl**Juozapaitis Jurgis****Sirenos** (2002), vn-va-vc**Claviola** (2008), cl-va-pf

Jurkūnas Jonas

100 pavasarių (2014), cl-va-pf

Kabelis Ričardas

Dasonata (1980), vn-va-pf

Ląstelė (1992), vn-va-pf

Syrantium (ž. L. Gutausko, 1985), S-va-bn

Kačinskas Jeronimas

Trio Nr. 1 (1933), tp-va-pf

Lietuviškas trio (1980), fl-cl-va

Karnavičius Jurgis

Du kanonai, vn-va-vc

Klova Algirdas

Atspindys ežere saulei tekant šeštą valandą ryto (1984), fl-va-vc

Saulės triptikas 2 (1989), fl-va-vc

Kubiliūnas Algimantas

Kontrastai (2012), cl-va-pf

Kučinskas Antanas

Kvintų ratas (1990), 2vn-va

Valandų liturgija (2014), fl-va-pf

Kuprevičius Giedrius

Šeši pirmieji žodžiai arba viskas iš vandens (2006), fl-va-pf

Vizija atmerktom akim (2012), fl-va-pf

Kutavičius Bronius

Aštuonios Stasio miniatiūros (2000), fl-vn-va

Latėnas Faustas

Tokata–Valsas–Tokata (1983), va-vc-pf

Laurušas Vytautas

Paukščių turgus (2001), fl-vn-va

Mačiliūnaitė Rita

Kōan (2012), cl-va-pf

Makačinas Teisutis

Noktiurnas ir skerco (1965), fl-va-hpd

Scherzo (2003), fl-va-hpd

Iš paraštės (2005), fl(cl)-va-pf

Armėniškieji puslapiai (2007), fl(cl)-va-pf

Malcys Arvydas

Suskilęs laikas (2006), fl-va-pf

Martinaitis Algirdas

Muzikinė auka (1994), ob-va-db

Mažoji Faustiana (Belaukiant Fausto) (2010), fl-va-pf

Martinaitytė Žibuoklė

Trio (1992), fl-tb-va

Odė džiaugsmui (2004), fl-va-hpd

Maslekovas Andrius

Paskutinių spindulių kaligrafijos (2014), cl-va-pf

Merkelys Remigijus

FlaVio (2001), fl-vn-va

Mieželytė Jurgita

Triglyph (2011), fl-va-pf

Mikoliūnas Artūras

Retro (2014), cl-va-pf

Nabažas Jonas

Trio (1977), vn-va-pf

Narbutaitė Onutė

Hoquetus (1993), va-vc-db

Winterserenade (1997), fl-vn-va

Narvilaitė Loreta

Juodi balti trumpėjantys garsai (2005), fl-va-pf

Natalevičius Mykolas

United Airlines 232 (2014), cl-va-pf

Paulikas Jonas

Variacijos 2006-ųjų vasaros tema (2006), fl-va-hpd

Svilainis Giedrius

STOP. Play Crazy Jazz! (2012), fl-va-pf

Žaliarūta-to (2012), fl-va-pf

Šenderovas Anatolijus

Liūdna daina, va-vc-pf

Tamulionis Jonas

Trio (1993), fl-va-gui

Lasero (2012), fl-va-hpd

Trio (2012), fl-va-hpd

Urbaitis Mindaugas

Der Fall Wagner (2003), fl-va-hpd

Der Fall Wagner (2005), fl-gui-va

Capricci (2006), fl-va-hpd

Valančiūtė Nomeda

Atspindžio ūkas (1993), va-vc-db

Kiti ansambliai

Andrejevas Julius

Canto segundo (ž. Jorge Cuña Cassabellas, 2012), S-cl-va-pf

Barkauskas Vytautas

Toccamento Nr. 2, op. 111 (1998), va solo-vn-vc-pf

Dikčienė-Zurbaitė Rasa

Lydermė (tekstas pagal lietuvių liaudies mįsles, 1991), 3B-va

Lydermė (tekstas pagal lietuvių liaudies mįsles, 1991), B-va-tape

Kabelis Ričardas

Viola (1994), va-live elec

Kutavičius Bronius

Ant kranto (ž. J. Meko, 1972), S-4va

Malcys Arvydas

Elegija (2012), 4va

Martinaitis Algirdas

Ex libris Czeslaw Milosz (2011), va-3vc

Mažulis Rytis

Dragma (1995), 2va-keyb

Canon perpetuus (2001), 3va

Rekašius Antanas

Dialogai (1983), va solo-fl-ob-cl-hn-bn

Svilainis Giedrius

Band T (1997), 2va-2bottles

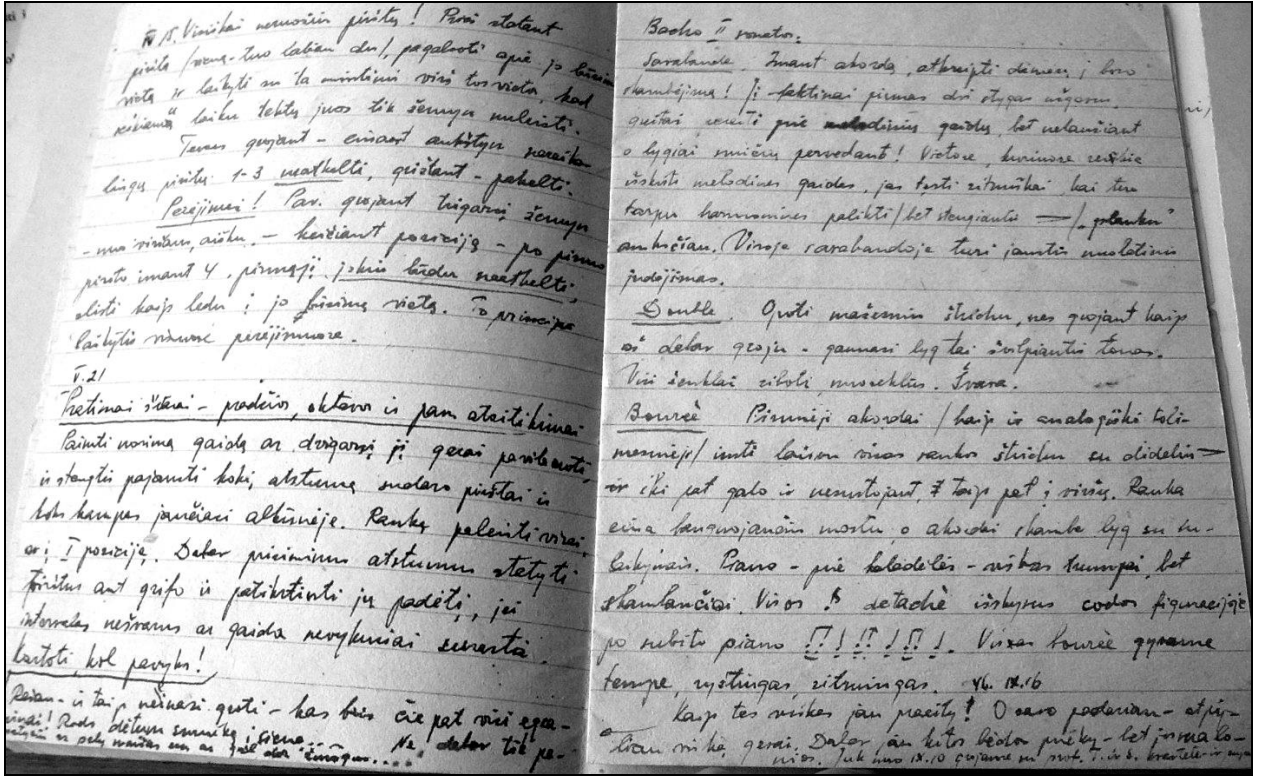
Šenderovas Anatolijus

Sonata (1973), va-perc

Priedas nr. 2

J. Fledžinsko smuiko pamokų, kurias dėstė profesorius J. Targonskis, užrašų faksimilė

(LLMA, F. 108, ap. 1, b. 37, l. 4-5)



Priedas nr. 3

J. Fledžinsko pranešimo faksimilė

(LLMA, F. 108, ap. 1, b. 693, l. 7)

Kai kurie sampratai studentų
kūrybinio sąmoningumo ir sąvokos
klausimu. J. Fledžinskas

Apie citatas
Pisicam labai
nelajūti
1984
Kom. et. - Šiaurės III
Daugelis

Ties prasidedama, ^{gerbiamas} sovietų įėjimu Vauditorija,
jog savo (kublin) pranešime - faktiškai mūsų per-
delinimas - nesimėtinu ka net mokyti, daryti kokius
net išradime, jus labai pateikti nauja receptus
mokymo metode (jei tokie išvis egzistuoja)! - Prisi-
gai - kalberiu apie dalykus, kurie visiems puikiai
žinomi ir senai žinoti. Gal kas ir pasakys -
tai išvis ar verta kalbėti - jus labai klausyti?!
Vis dėlto; - mūsų darbas, pedagojinis darbas greita
nepaprasto atradimų - juk mes auklėjame netik
menininkus, bet nauja žmogus! - savo procese remiasi
nepaprastai įvairialypiais veikimais. Štai čia, manau
nuomone, mes kartais pasirenkame nerisnuomet
trumpiausią kelią, koncentruojame; rėmą, o nušalyje
pabėkame sverbemi! Jus prisiūriu ir bandyti
parisakyti.

Leiskite pradėti nuo paties objekto.
Kas tas yra atlikimas - atlikimas, oim pirmas, menininkas - visuomenininkas.
Tai Tarybų šalinis idejų ^{skaidri} propagavimas. Tai žmogus aukšto vidinio
kultūros. Ji negali būti nušalyje jām patikėta idejų, mūsų ir pasaulio.
Is kuroja ir jās, ir jās ^{įpildytiną} visuomenės taryje.
Jo žinklas - ^{taip} ~~nušalyje~~ iš turin. apvaldytas.

Priedas nr. 5

Interviu su smuikininke Kornelija Kalinauskaite

(2011 m. gruodžio 12)

Gal galėtumėte plačiau prisiminti pirmuosius kamerinės muzikos žingsnius pokario Lietuvos koncertiniame gyvenime? Kaip kvarteto žanras įsiliejo į tuometinį muzikinio gyvenime kontekstą?

Po karo, tuometinis Meno reikalų valdybos viršininkas Juozas Banaitis išgirdo Kaune koncertuojant iš Peterburgo atvykusį Glazunovo kvartetą. Koncertas jam labai patiko ir paliko didžiulį įspūdį. Tada jam gimė mintis, jog ir Lietuvoje būtina sukurti valstybinį kvartetą. Kadangi pas mus ryškių, jaunų muzikantų dar nebuvo, visi senukai, dažniausiai iš orkestro, tai pirmoji kvarteto (1945 m.) sudėtis buvo tokia: Targonskis, Rauchas, Satkevičius, Seidelis. Dar anksčiau, Izidorius Vasyliūnas konservatorijoj buvo subūręs kvartetą. Mano vyras (*J. Fledžinskas – J. J.*) jame antru smuiku griežė. Kas ten dar sėdėjo – neprisimenu. Gal Gabriolavičius – buvo toks simpatiškas altininkas.

Ar tuo laikmečiu buvo altininkų ir alto pedagogų?

Pedagogų – ne, nebuvo. Altininkų – irgi ne. Padėtį gelbėdavo smuikininkai. Kadangi kvartetas neturėjo altininko, tai Targonskis pamokė savo mokinį Fledžinską ir tokiu būdu jis pradėjo griežti altu. O alto klasė tebuvo įsteigta, kai mano vyras baigė konservatoriją ir pradėjo joje dėstyti (1949 m.).

Nagrinėjant šaltinius, randu informacijos, kad buvo ir altininkų.

Orkestre altininkai sėdėjo, bet griežti profesionaliai jie pradėjo, kai mano vyras paruošė savo studentus, gebančius griežti tolygiai su smuikininkais. Juk santykis su instrumentu – toks pat, tik repertuaras kitas. Orkestre sėdintiems senukams nerūpėjo profesionalumas, jie juokėsi iš pozicijų, nes viską griežė pirmoj pozicijoj. Juokdamiesi iš jaunųjų, sakydavo: „Ką, tau daugiau algos mokės, jei tu užlipsi į kitą poziciją?“ Po repeticijos savo instrumentą pastatydavo į kampą ir eidavo namo išgert alučio. Tokie tuo metu buvo altininkai. Tik vėliau, kai išmirė senieji muzikantai ir į orkestrą pradėjo sėstis jaunimas, po truputį stiprėjo altininkų profesionalumas.

Atrodo, kad didžiausias dėmesys tuo metu buvo skiriamas simfoninei ir operinei muzikai. O kaip su kamerine muzika?

Kamerinės muzikos koncertai buvo atsitiktiniai. Nuolatinių atlikėjų turbūt nebuvo, aš bent neatsimenu. Iš altininkų prisimenu Lietuvninkaitę, dar Marcijoną, kuris, atrodo, koncertmeisteriu buvo. Tai tokia ta senoji mokykla, griežusi vienoj pozicijoj.

Kokie būtų Jūsų ryškiausi ano meto atsiminimai?

Tai gastrolieriai. Kai jie atvažiuodavo, būdavo kažkas ypatingo. Kadangi mes negirdėjom aukšto lygio atlikėjų, tai gastrolieriai mums atrodė kaip stebuklas. Stebėjomės, kaip jie puikiai valdo instrumentą, kaip sugeba išgaut nepriekaištingai skambantį garsą. Tokių stebuklų mes neturėjom. Ką jūs dabar matot ir ką jūs gaunat, lyginant su anuo laikmečiu, yra kaip dangus ir žemė. Dar prisimenu savo pirmuosius žingsnius į muzikos pasaulį. Smuikuoti aš mokiausi mėgėjiškai nuo penkerių metų. Esu laiminga, kad ne prievarta gamas griežiau, kad kūrinėlius pasirinkdavau, kurie man gražūs ir patiko. Štai mano pirmi piešiniai – „uncle Pol“ vadinasi. Buvo toks laikrodininkas Raunbergas. Jis (ir visa jo šeima) mane augino, globojo. Mes su juo grodavom tik malonius dalykėlius – visokias melodijas, valsiukus. Aš grojau antru smuiku, jis – pirmu. Ir taip aš augau. Kai atvažiavau į Klaipėdos muzikos mokyklą, labai norėjau gauti profesinių žinių, ne tik „uncle Pol“. Tačiau čia nebuvo smuiko pedagogo. Niekas nežinojo jokios metodikos, nebuvo jokių koncertų. Mane paskyrė pas senuką Antaną Klepacką, kuris, rodos, altu grojo – senas, senas jau buvo. Būdavo, ateini pas jį į pamoką, o jis – „na gerai, vaikelį“ ir iki kitos pamokos. Ką daryt, kaip daryt ir ko reikia, norint gerai groti, jis negalėjo pasakyt. Nebuvo tikros mokyklos, todėl vėliau aš pradėjau mokytis skambinti fortepijonu. Tuo metu į Klaipėdą iš Berlyno atvažiavo pianistė Sofija Juodvalkienė. Ji Klaipėdoj kaip vėliavą iškėlė – tikra pianistė, atvežusi profesionalios mokyklos patirtį. Aš, būdama devynerių metų, nubėgau pas ją ir įstojau į fortepijono klasę, o smuiku grojau tik savo malonumui.

Koks XX a. viduryje buvo lietuvių kompozitorių kūrinų styginiams repertuaras? Kadangi stigo ryškių atlikėjų, tai kompozitoriai didelio susidomėjimo styginių muzikai turbūt nerodė?

Kažko ryškaus neturėjome. Žinoma K. V. Banaičio Sonata smuikui ir fortepijonui, kurią iškėlė Vasyliūnas, jo trio „Lietuviškos idilijos“ smuikui, klarnetui ir arfai. Šiuo požiūriu

minėtinas ir kompozitorius J. Gaidelis, nors jo kūriniai nelabai kas grojo. Publikai Gaidelio muzika buvo per daug moderni ir nesuprantama. Paminėtina J. Gruodžio sonata smuikui ir fortepijonui, „Jūros daina“ iš baletu „Jūratė ir Kastytis“, kurią mano vyras aranžavo altui ir fortepijonui. J. Karosas truputį bandė šioms instrumentams komponuoti. Įdomus kompozitorius buvo Jonas Nabažas. Reikėtų paieškoti, gal ir daugiau atsirastų kūrinių, kuriuos vertėtų „prikelti“.

Kada altininkai pradėjo koncertuoti kaip savarankiški atlikėjai? Kaip Jūs manote, dėl kokių priežasčių tarpukario Lietuvoje nebuvo atlikėjų, ypač altininkų? Žinome, kad J. Fledžinskas 1949 metais įkūrė alto klasę ir ugdė jaunuosius atlikėjus. Tikriausiai tai ir būtų atskaitos taškas altininkų kaip savarankiškų atlikėjų radimuisi, nes iki to laiko altininkai kaip solistai negriežė.

Taip, solistų nebuvo. Dar sąmonėje nebuvo, jog altu galima solo pagroti. Altas buvo tik orkestrui reikalingas balsas, todėl iki alto klasės įkūrimo visi altininkai sėdėjo orkestruose. Po karo būdavo mokykloje sakoma: „Jeigu nesiseka griežti smuiku, pereik į altą, ten nereikės daug grot“. Šita pažiūra pamažu turėjo iširti, išnykti, pasikeisti žmonių sąmonė. Juk ir altu turi groti gabus žmogus, o ne tik nevykėlis. Praėjo keliolika metų, kol Fledžinsko alto klasėje išaugo profesionali, koncertiniam gyvenimui paruošta altininkų karta. Žinoma, jog ir pats Fledžinskas daug griežė kaip solistas. Ypatingai įsimintini jo koncertai su Stasiu Vainiūnu. Jie ruošė sonatų vakarus ir juos įrašinėjo. Labai gaila, kad ne viską įrašė. Skirtingai nei aš – nėjau į sceną, bet padariau daugybę įrašų, apie tris šimtus, ir atrodo, neblogus.

Tikriausiai yra didžiulis skirtumas tarp to laikmečio ir dabarties atlikėjų altininkų? Juk per pusę amžiaus pasikeitė požiūris į šį instrumentą ir atliktas milžiniškas darbas, įtvirtinant profesionalų altininkų mokymą ir naują požiūrį į muzikos interpretavimą.

Lyginant su anuo laikmečiu, atlikimo lygis labai išsivystęs. Nepaprastai didelis skirtumas, siejamas su išaugusiu profesionalumu. Dabar altininkai puikiai valdo instrumentą ir viską gali pagriežti. Jau minėjau, kad tuo metu altas buvo kaip pagalbinis instrumentas orkestre, todėl altininkai, neturėdami motyvacijos, net nesistengė mokytis. Dabartiniu metu intensyvus koncertinis gyvenimas suteikia jaunimui naują požiūrį į savo pasirinktą profesiją ir muzikos interpretavimą.

Kas daugiausia – kūrėjai, ar atlikėjai – nuveikė kamerinės muzikos srityje plečiant repertuarą?

Vieni be kitų negalėjo egzistuoti. Dažniausiai atlikėjai prašydavo parašyti jiems kūrinį. Būdavo, kad ir patys kompozitoriai pasiūlydavo, bet daugiausia atlikėjai norėdavo. Taip ir mūsų kvartetas – labai daug „išmaldaudavom“ iš kūrėjų. O tada jau jie prašydavo, kad pagrotume ir buvo priklausomi nuo atlikėjų. Juk, jeigu nebus kas groja, tai kam jam (kompozitoriui) rašyti? Žodžiu, abipusis bendradarbiavimas.

Koks Jūsų asmeninis požiūris į Lietuvos altininkų ugdymo raidą ir koncertinę veiklą?

Labai teigiamas. Altas yra lygiateisis smuikui, jam sukurta labai gražaus repertuaro – tokių pjesių, kuriose daug gilumos. Jeigu pjesėse smuikui stengiamasi sublizgėt, parodyt techniką, tai altas daugiau filosofiškas instrumentas. Altas negali blizgėti, bet jis gali labai subtiliai, giliai viską pasakyti. Jis turi ypatingą tembrą. Yra kompozitorių, kurie moka išnaudoti alto tembrą. Juk ir kvartete, kokios svarbios ir reikšmingos yra alto partijos. Ypač lėtosiose dalyse. Tarkim, Čaikovskio II kvarteto antrosios dalies pabaigoje alto solo. Mano vyras buvo labai atidus soliniams fragmentams. Jis ilgai ilgai ieškodavo, kaip iš vidaus, o ne bet kaip perteikti mintį ir kažką pasakyti. Dabar studentai dažnai griežia bet kaip. Jie griežia gaidas. Tuščios gaidos nėra muzika, o tik gaidų rinkinys. Ar raidės, surašytos be minties, bus romanas? Ne, tik raidės. Tas pats ir su muzika. Gaila, kad mūsų studentams kartais pritrūksta kantrybės muzikos prasmės paieškoms. Grieždami jie važiuoja kaip per asfaltą – lygiai, gražiai, o turi būti gyva – viršūnė, pabaiga, melodijos alsavimas. Sergėjus Rachmaninovas savo studentams pianistams liepdavo būtinai nueiti į dainininkų koncertus. Dainavime, jeigu gerai paklausysi, suprasi – kas yra alsavimas, frazė ir jos pateikimas. Pas mus mokoma groti, tačiau reikia ir muzikuoti. Visas dėmesys turi būti sutelktas ne atlikimui, o interpretacijai. Man atrodo, kad altininkai yra labai nuoširdūs, pasišventę muzikinei veiklai. Nežinau kodėl? Gal dėl to, kad jie nesistengia sublizgėt, o pasišvenčia muzikai, iš instrumento stengiasi išgauti kiek galima daugiau gilumos. Pats, turbūt, irgi myli savo instrumentą? Be meilės nieko nėra...

Ar įžvelgiate tradicijų tęstinumą, vystymąsi, perspektyvas, matydama išaugusį šių dienų stygininkų, tarp jų ir altininkų, meistriškumą?

Be abejonės. Visa, ką iš Jampolskio gavo Targonskis, perėmė Fledžinskas. Tas žinias jis stengėsi perduoti savo studentams, kurių dauguma dabar dėsto ir tęsia tradicijas.

Jūs manot, kad yra tęstinumas per dabartinius pedagogus – Radzevičių, Katkų, Pšibilskienę – kurie buvo prof. Fledžinsko mokiniai?

Manau, kad taip. O gal dalinai taip. Aš sakyčiau, kad dabartiniai jaunesni pedagogai žiūri stambiu planu – kad būtų švaru, ryšku, o taip pat drąsiai, aiškiai atliekama. Bet tų plonybių, dvasinių savybių stokoja. Jiems svarbu bendras geras rūmas, kur nesileidžiama į vidų, smulkmenas. O reikia pasismulkinti. Juk gyvenimas prasideda nuo mažų smulkmenų. Kas iš to, jeigu turėsime didelį, gražų rūmą, o viduj bus šalta.

Vadinasi, tęstinumas bendrąja prasme yra, bet skirtumas detalėse?

Važiuojant iš vežimo kažkas išbyra. Toks gyvenimas. Kiekvienas žiūri iš savo pusės. Arba kitam nesinori smulkintis. Aš, patekusi pas Targonskį, supratau, kad tikros mokyklos neturėjau. Pavyzdžiui, Albinas Ciplijauskas rankas „pastatė“ – tvarkingai kairę, dešinę, o kiti – galėjai kažin ką daryti. Iš visų visokių niekų pasiėmusi, atėjau pas Targonskį. Mane pastatė prieš veidrodį be smuiko ir sako: „Pažiūrėk, kaip atro dai“. Pasirodo, stovėdama be smuiko, buvau mergaitė kaip mergaitė, o kai paėmiau smuiką – Kvazimodas kažkoks. Kad su smuiku gerai atrodyčiau, jis pradėjo taisyti kiekvieną smulkmenėlę, viską sustatyti į reikiamą vietą. Juk su šleivom kojom nepabėgsi. Norint, kad viskas būtų padaryta, reikia pasišventi. Targonskis su manimi dirbo kiekvieną dieną, nepaleido, kol negalėjo pradėti normaliai dirbti. Mūsų epochoje šitokių darbuotojų beveik nėra. Visi nori turėti savo gerbūvį (nepasakysi, kad blogai) ir dirbti tik tiek, kiek priklausom. Tikras pedagogo darbas yra tas, kai dirbama, nežiūrint valandų, nežiūrint užmokesčio. Tai – pasišventimas.

Tikriausiai tokio pasišventimo dabar kažkiek ir pritrūksta.

Na taip. Pasišventimo, ar nenoro. Pamenu, buvo viena stebuklinga smuiko dėstytoja, kurios niekas nebeprisimena – tai grafiėnė Ledóchowska (*Wanda Halka-Ledóchowska – J. Joachimo Berlyne auklėtinė. Dėstė Karłowicziaus konservatorijoje, nuo 1940 m. – Vilniaus lietuviškoje muzikos mokykloje – J. J.*). Ji priėmė mokyti iš kaimo atvažiavusią, vos vos grojančią mergaitę – Emiliją Pilotaitę, vėliau tapusią Armoniene (Rimanto ir Ingridos

Armonų motina). Po trejų metų ta mergaitė puikiai, tiesiog blizgančiai, grojo. Kaip ją mokė ir taip profesionaliai paruošė? Stebuklinga.

Turbūt ir priimdavo nedaug grojančių. Juk nebuvo pasirinkimo.

Taip, nebuvo ką priimti. Tarkim, Targonskio klasėje buvo du maži berniukai, vienas jų – labai gabus Miša. Targonskis per metus jį taip techniškai išugdė, kad jis, išvažiuavęs į Maskvą, įstojo į Davido Oistracho klasę. Po kurio laiko aš jo paklausiau, kaip Oistrachas dirba su mokiniais. Jis sakė, kad privaloma dvi valandas groti gamą su visais reikalavimais: gražiai per stygą pereiti, užlaikyti pirštus, pereiti į poziciją, dinamikos dėka išgauti garso grožį. Ir visa tai reikėjo atlikti su gamomis, nes, pasak Oistracho, negalima bjauroti gražių kūrinių. O pas mus būna atvirkščiai – metų pradžioj užduoda, kad ir Ludwigo van Beethoveno Koncertą. Visus metus studentas jį zulina ir egzaminams gražiai pagroja. Tai neteisinga pažiūra. Kūrinio pagalba mokytis groti – negalima. Visus grojimo elementus, visas gero grojimo smulkmenas reikia įsisavinti grojant pratimus ir gamas. Tuomet, neabejoju – paėmus Beethoveno Koncertą, nebus jokių sunkumų.

Ar Jūs bendraujate su jaunąja atlikėjų karta? Gal turite kokių lūkesčių jos veiklai?

Buvusios mano vyro studentės paskambina, užaina – su jomis ir pabendraujam. Visos jos prie Fledžinsko buvo prisirišusios, įsimylėjusios, nes jis buvo toks tėviškas, šiltas, rūpinosi kaip savo vaikais. Kiekviena galvodavo, kad yra jo išrinktoji. Vėliau paaiškėdavo, kad jis visas traktavo vienodai mielai. O gyvenimiška situacija buvo visai kitokia – jeigu reikėdavo, iškviesdavo tėvus ir duodavo pylos.

Kaip Jūs vertinate šių dienų lietuvišką kamerinę muziką?

Na, ji labai įvairi. Reikia mokėti pasirinkti. Yra labai įdomių kūrinių. Pažanga turi būti muzikoje, bet aš perdaug nesižaviu tais, kurie labai ieško, kad tik kitoniškai. Juk visas pasaulis jau atgal sukasi, jau ir senas plokšteles pradeda vertinti, jomis domėtis ir net pirkti. Jose labiau jaučiasi gyva atlikėjo interpretacija, jo individualybė. Tose plokštelėse, lyginant jas su racionaliais kompiuteriniais įrašais, juntama žmogaus gyvybė.

Koks Jūsų požiūris į muzikų kartas, jų kaitą?

Pastaruoju metu labai išaugęs atlikimo lygis. Ką dabar jaunimas pagroja, mano laikais buvo didžiausia svajonė. Nebuvo techninio lygio, nes nuo mažens neturėjom tikros mokyklos. Mes žinias gavome ir įsisavinome jau suaugę, tačiau labiau sąmoningai.

Tam tikru požiūriu gal tai ir geriau, nes galėjot visapusiškiau viską įsisąmonint?

Mano vyro klasėje mokėsi tokia mergaitė – nemuzikali, nesugebanti tinkamai, su gyvybe ir alsavimu sugroti muzikinės frazės. Aš vyrui sakiau, kad muzikos meno profesijai ši mergaitė netinkama ir geriau tegu pasirenka kitą specialybę. O jis pasakė, kad ji labai norinti groti. Jis su ja labai daug dirbo. Ir kas atsitiko? Kaune ji tapo žymiausia alto specialybės pedagoge. Visi jos (Vidos Engelmanaitės) mokiniai, stojantys į konservatoriją, būdavo geriausiai paruošti ir tapdavo geriausiais studentais. Pasirodo, ji turėjo labai gerą mokyklą ir suprato, ką reikia perteikti mokiniams, nors pati negalėjo groti. Čia ir yra skirtumas – ar pačiam groti, ar suprasti, kaip reikia groti. Ne kiekvienam lemta padaryti tai, ką supranta.

Vadinasi gerai, kad Profesorius tiek daug dirbo su ja?

Taip, pasirodo, kad gerai. Mat Fledžinskas jautė, kad ta studentė viską semia ir įsisavina jo perteikiamas žinias. Tai štai koks skirtumas yra tarp pedagogo ir atlikėjo. Labai dažnai atlikėjas nemoka mokinti ir atvirkščiai. Pavyzdys būtų Piotras Stoliarskis – jis pats nemokėjo groti, o visi jo studentai, tarp kurių ir Oistrachas, grojo kaip dievai.

Kaip Jūs manot, kokios priežastys lemia tarp muzikantų kartų egzistuojantį konfliktą, požiūrių skirtumą? Kas lemia, kad kartais tarp jų atsiranda priešpriešos?

Čia psichologiniai dalykai. Labai gi įvairūs žmonės būna. Ne išimtis ir pedagogai. Vieni moka kontaktuoti, į studentą žiūri draugiškai, kaip į artimą žmogų, o kiti jaučiasi valdovais. Viskas priklauso nuo žmogaus. Pasitaiko dirigentų, kurie save laiko karaliais (pvz., H. von Karajanas), o orkestro artistus – žemesniais. Taip negalima. Ir mokinti reikia su meile, į studentą žiūrėti taip pat su meile, o ne kaip į pastumdėlį. Tuomet ir nebus jokios priešpriešos tarp dėstytojo ir studento. Jeigu nėra draugystės, gali dingti pasitikėjimas vienas kitu. Svarbu skatinti mąstyti, ieškoti, analizuoti ir taisyti. Mano vyras sakydavo, kad „*grojame ne rankomis, o galva*“. Rankos nieko nepadarys, jeigu galva nežinos, ką reikia daryti. Visą reikia pergaltvoti, permąstyti. Šito kaip tik ir trūksta besimokantiems. Todėl pedagogas ir privalo skatinti studentą mąstyti ir ieškoti. Juk kūrinio grojimas nuo pradžios iki galo neduoda

rezultatų, nes grojantysis nieko nedaro, o tik pergroja kūrinį. Būtina taisyti klaidas, išmokti kiekvieną frazę ir tik tada groti visą kūrinį. Tuomet, tikėtina – rezultatas bus kuo puikiasias.

Priedas nr. 6

Interviu su kompozitoriumi Vaclovu Paketūru

(2012 m. sausio 19)

Kaip atsitiko, kad būtent Jūs tapote pirmojo lietuvių kūrinio altui – Variacijų altui ir fortepijonui – autoriumi? Kas paskatino kurti šiam instrumentui?

Labai paprasta, kaip tapau pirmojo lietuvių kūrinio altui autoriumi. Tuometinėje valstybinėje konservatorijoje, studentai, įstoję į kompozicijos klasę, turėdavo atlikti tam tikras konkrečias užduotis. Pirmame kurse reikėjo sukurti trumputes (iki trijų dalių) pjeses, dainas, romansus, harmonizuoti liaudies dainas. Antro kurso užduotys – sonata, variacijos ir kiti kameriniai (dar ne kvartetas) kūriniai. Aš labai ilgai galvojau, ką čia man sukūrus. Gal sonatą valtornai (*muzikos mokykloje V. P. mokėsi groti valtorna – J. J.*)? Bet ne, juk aš prastai valtorna grojau. Pamaščiau, kad altui dar nieko nėra iki šiol sukurta.

Tebuvote tik antrame kurse?

Taip, būdamas antrame kurse, aš paklausiau Eduardo Balsio (*V. P. mokėsi E. Balsio kompozicijos klasėje – J. J.*): „Kaip Jums atrodo, jeigu aš ryžčiausi kurti altui, kas būtų geriau – sonata ar variacijos?“ Jis pasvarstė ir sako: „Rašyk variacijas“. 1953 m. rudenį pradėjau, 1955 m. pavasarį užbaigiau ir pristaciau Variacijas. Tuo laikotarpiu kūriau ir dainas, ypač daug suharmonizavau liaudies dainų. Tačiau kertinis kūrinys – Variacijos altui ir fortepijonui. Trečias kursas – kvartetai, ketvirtas – simfoniniai kūriniai, penktas – stambus simfoninis kūrinys su choru ir solistais. Taip visą kursą ir praėjau. Viskas labai aišku ir paprasta.

Kaip manote, kodėl iki Jūsų nebuvo sukurta nė vieno kūrinio altui? Kokios priežastys lėmė? Juk istoriniu požiūriu labai reikšminga, kad Jūsų Variacijos lietuvių muzikoje laikytinos pirmuoju altui skirtu kūriniu.

Tų priežasčių gali būti pačių įvairiausių. Turbūt viena iš pagrindinių – atlikėjai. Tuo metu Jurgis Fledžinskas jau buvo puikus atlikėjas. Anksčiau vyravo toks požiūris – jeigu smuikininkui nesiseka, reiškia, jis bus altininkas. Dar reikėtų nepamiršti, koks buvo laikmetis. Tai pokario metai. Nuvarginti karo, jauni žmonės kibo į gyvenimą, buvo labai motyvuoti ir sprendė dilemą – mokytis, ar dirbti, ar dar ką nors veikti. Reikėjo, kad viskas susidėliotų, kad būtų galima susiorientuoti, kas yra, ko nėra, ko trūksta, ką reikėtų daryti. Tas pats ir su

kūrėjais. Tuo metu buvo jaučiamas dėmesys sceniniams ir simfoniniams kūriniais. Nedaug autorių domėjosi pavieniais instrumentais. Atrodo, kad ir Balys Dvarionas, ir Juozas Karosas, ir Antanas Račiūnas nerodė susidomėjimo pavieniais instrumentais.

Norėtuši plačiau išgirsti apie J. Fledžinską. Kokią įtaką jis turėjo? Jūsų kūrinio jis buvo pirmasis atlikėjas?

Su Fledžinsku buvo labai graži istorija. Pavasarį, kai baigiau Variacijas, perrašiau gaidas, viską sutvarkiau, Balsys ir sako: „Dabar einam pas Fledžinską“ (*J. F. ir E. B. buvo labai geri draugai. – J. J.*). Nuėjom. Fledžinskas paėmė gaidas, pažiūrėjo: „Čia gamytė, čia gamytė, čia a a a, čia ta ta ta.... Ne, nenoriu“. Aš truputį nusiminiau. Balsys ramino mane, sakydamas: „Gerai, jeigu ne, tai ne, bet gaidas paliekam“. Ir palikom alto partiją. Pagalvojom – gal kada nors paims instrumentą ir pabrūžins. Sekančią dieną man skambina Fledžinskas: „Atnešk kuo greičiau klavyrą!“. Tai štai, jeigu nebūčiau palikęs gaidų, viskas taip ir būtų pasibaigę.

Vadinasi, kai įsigilino, tada ir susidomėjo.

Taip, kai jis pabandė, atidžiau pasižiūrėjo, tada ir pasakė: „Nešk kuo greičiau klavyrą“. Fortepijono partiją skambino labai gera akompaniatorė – Nadežda Dukstulskaitė. Man atrodo radijuje yra jų įrašas. Aš namuose turiu savo plokštelėje įsirašęs jų atlikimą.

Fledžinsko įrašas yra, o gal dar ir kitų įrašų esama?

Gerai neprisimenu, nes nesidomėjau. Aš turiu išleidęs keturias savo kūrinų plokšteles. Vienoje iš jų yra Fledžinsko ir Dukstulskaitės įrašas iš Lietuvos radijo ir televizijos. Jeigu norėsite, aš galiu tą kamerinių kūrinų plokštelę, kurioje yra Variacijos, jums perrašyti. Galėsite susipažinti su tuo kūriniumi ir išgirsti, kaip jis (*Fledžinskas – J. J.*) interpretuoja.

Būsiu labai Jums dėkingas, galėdamas susipažinti su pirmojo lietuviško kūrinio altui pirmąja interpretacija. O ar sulaukėte kokių nors pasiūlymų ar patarimų kūrinio kokybei pagerinti?

Jau minėjau – kai Fledžinskas peržiūrėjo kūrinį, jam prireikė klavyro. Kai surepetavo, tuomet vėl – Balsys, aš ir Fledžinskas – susitikom. Viską aptarėm ir padarėm šiokių tokių pakeitimus. Pvz., trečiąją variaciją jis pasiūlė perkelti į kitą vietą. Jis pagrojo, mes pamąstėm,

ir ką gi, su Balsiu nutarėm, kad su pasiūlymu sutinkam. Natų atžvilgiu tik toks ir buvo pakeitimas. Kur ne kur dar štrichus pakeitė. Aš pasakiau, kad dėl štrichų ir dėl tempo *rubato* yra pilna laisvė: „jeigu reikalinga – prašau, viską galite keisti“.

Ar bendravote su Fledžinsku pradiniam kūrbinio darbo etape, o vėliau su kitais variacijų atlikėjais?

Su Fledžinsku nebendravau. Juk aš buvau tik antro kurso studentukas. O su kitais – pernai, pvz., stažuotis buvo atvažiavusi mergaitė iš Rygos. Kadangi ji griežė Variacijas, tai teko susitikti ir išklausti kaip ji griežia. Daviau keletą patarimų ir likau patenkintas, nes gerai, tvarkingai griežė.

Kokias muzikos išraiškos, komponavimo priemones panaudojote Variacijose? Kokie, Jūsų nuomone, galbūt individualūs stiliaus bruožai ryškiausiai čia atsispindi?

Vieno dalyko reikėtų neužmiršti – laikotarpio, kada tas kūrinys sukurtas. Buvo praėję tik penkeri ar šešeri metai po milžiniško smūgio muzikos kultūrai. Visi buvo labai atsargūs. Ir mes, studentai, taip pat. Jei apkaltins formalizmu, kažin, ar baigsi studijas. Tai geriau prisilaikyti bendros opinijos, taisyklių ir gauti diplomą. O jau paskui gali daryti, kas tau atrodo reikalinga. Tada visi taip darė. Neužmiršdavo, kur gyvena.

Tai šiek tiek suvaržytas jautėtės?

Žinoma, tam tikra prasme buvo šioks toks suvaržymas. Nepaisant to, Fledžinskas mano Variacijas, o violončelininkas M. Šenderovas Laurušo Sonatą violončelei pagriežė Maskvoje, kur vyko studentų – jaunųjų kompozitorių suvažiavimas. Lietuvai atstovavo tik šie du kūriniai. Variacijos buvo labai gerai įvertintos. Jos darydavo įspūdį.

Ar daug keitėsi redakcijos? Jeigu taip, tai ar jos pakeitė kūrinį? Pirminis variantas ar skyrėsi nuo redakcijų?

Yra pagrindinė – Fledžinsko – redakcija. Man atrodo, ji labai vykusi ir aš stengiuosi jos neardyti, išlaikyti. Ir atlikėjai nesiskundžia, todėl nėra reikalo ką nors kaitaloti. Kitų atlikėjų redakcijų aš nežinau.

Minėjote, kad 1957 m. pirmajame respublikiniame Lietuvos jaunimo festivalyje pelnėte apdovanojimą. Taigi, kiek Variacijos altui ir fortepijonui prisidėjo prie šio laureato vardo? Ar tik už jas, ar ir už kitus kūrinius buvote įvertintas?

Aš buvau apdovanotas tikrai už Variacijas altui ir fortepijonui. Man šis apdovanojimas buvo didelė paspartis – gavau tris tūkstančius rublių. Nors aš didelės materialinės bėdos neturėjau, ši suma buvo didelė parama. Muzikos mokyklą baigus, gavau paskyrimą dėstyti į Septynmetę muzikos mokyklą. Dėl to ir turėjau neblogą materialinį pagrindą. Studijų metais gaudavau padidintą stipendiją. Būdamas trečiame kurse, pradėjau dėstyti Vilniaus Tallat Kelpšos muzikos mokykloje, o ten atlyginimas dar didesnis. Žinoma, šitie „dalykėliai“ niekad nepakenkia. Namie neturėjau instrumento. Ši premija kaip tik ir buvo pagrindas jam įsigyti. Iš smuikininko Bernšteino, kuris išvažiavo į Izraelį, nusipirkau fortepijoną. Devynis tūkstančius rublių sumokėjau. Tada buvo taip: arba moskvičių perki – devyni tūstančiai, arba fortepijoną. Nutariau, geriau fortepijoną. Juk Variacijas altui ir fortepijonui sukūriau, namuose neturėdamas fortepijono.

Tai, turbūt, susidūrėt su tam tikrais keblumais ir nepatogumais?

Taip, aišku. Bet žinot, kas gerai? Labai gerai išsivysto vidinė klausa – žiūri į natas ir girdi kaip skamba akordas, kaip visa muzika skamba. Retai kada suklysdavau. Kai patikrindavau, pasitaikydavo taisytinų vietų, bet ne tiek jau daug. Kompozitoriui tai labai svarbu.

Dabar, jau iš laiko perspektyvos žvelgiant, kaip manote, kokią vietą Jūsų kūryboje užima šios Variacijos?

Žinote, nuo jų sukūrimo praėjo 57 metai ir aš tiek pat metų „slankioju“ po Konservatoriją, dabar Akademiją. Ir kiekvienais metais, kas man labai malonu, girdžiu – tai vienoje, tai kitoje klasėje groja. Kūrinys, kurį metai iš metų vis kas nors pagroja iki šių dienų, įrodo, kad jo vieta gyvenime yra surasta. Fledžinskas, labai pamėgęs ir nuolatos grojęs Variacijas, jas išpopuliarino. Dabartiniu metu prie Variacijų sklaidos svariai prisideda P. Radzevičius. Juk nedaug yra kūrinių, kurie skambėtų tiek metų. Kitas toks mano kūrinys – Koncertas kanklėms. Ir dar, nuolatos skamba kanklių preliudai.

Priedas nr. 7**Interviu su altininke Audrone Pšibilskiene**

(2012 m. balandžio 16)

Kaip vertintumėte lietuvių kompozitorių muziką altui bendrame lietuviškos muzikos kontekste?

Labai gerai. Bet savo atsakymą ir vertinimą pailiustruosiu Danijos muzikos akademijos profesoriaus pianisto Johno Damgaardso žodžiais. Su juo ir dar dviem kitais Danijos muzikais – Ulrike Host-Madsen (violončelė) ir Gunnaru Tagmose (smuikas) – grojom Osvaldo Balakausko kūrinį „Devyni šaltiniai“. Kompozitorius specialiai paruošė šiam internacionaliniam kvartetui naują, 1974 m. sukurto kūrinio obojui ir klavesinui, versiją. Premjera įvyko 1997 m. rugsėjo mėnesį Vilniaus filharmonijoje. Natūralu, jog tam koncertui ruošėmės labai atsakingai, daug ir ilgai repetavom. Taigi, pasiruošimo kelias ilgas, bet atveria nuostabius vartus į nuostabios muzikos pajautas. Dirbom ir repetavom sunkiai. Nelengva buvo smuikininkui, kuris yra prisiekęs klasikinės muzikos atlikėjas ir kuriam labiau patinka griežti Bachą. Bet palengva pradėjo viskas atsiverti. Kalbant apie Damgaardą, reikėtų pasakyti, jog tai puikus danų pianistas (jis yra įrašęs visus J. Cage'o kūrinius), besidomintis modernia muzika. Jo nuomonė labai sviri. Jis iškart susižavėjo kūriniu „Devyni šaltiniai“ ir čia pat paprašė gaidų. Pasak jo, šis kūrinys yra puikus modernios muzikos pavyzdys, kurį jis norėtų duoti savo studentams. Kitas pavyzdys – Onutės Narbutaitės „Winterserenade“. Su šiuo kūriniu nueitas gražus kelias už Lietuvos ribų. Jį aš grojau su vokiečių fleitininku Johannesu Hustedtu ir smuikininke I. Armonaite. Man labai svarbu groti ne tik Lietuvoje, bet ir platinti šį ir kitus kūrinius už Lietuvos ribų. Taigi, „Winterserenade“ gaidas aš parodžiau Paryžiaus konservatorijos profesoriui altininkui P. Xuereb'ui. Jo dėka kūrinys ne kartą skambėjo Paryžiuje bei kituose Prancūzijos miestų festivaliuose. Su didžiuliu pasisekimu „Winterserenade“ skambėjo ir Bazelyje. Šiam ir kitiems lietuviškiems kūriniams atsivėrė vartai į platesnį pasaulį. Buvo pasiūlyta įrašyti ir išleisti lietuviškos muzikos kompaktinę plokštelę. Ir štai rezultatas – Didžiosios Britanijos įrašų kompanijos „Guild“ išleista lietuvių muzikos kompaktinė plokštelė, kurioje skamba tik lietuviška – Narbutaitės, Balakausko, Broniaus Kutavičiaus, Remigijaus Merkelio – muzika. Mes turim patys stengtis dėl savo muzikos. Ji turi skambėti ne tik čia, bet ir kitur, tegu ją visi žino. Juk profesionalioji Lietuvos muzika parodo tikrąjį mūsų kultūros lygį. Kaip pavyzdį pasakysiu, kad aš, nuvykusi į Odensę vesti meistriško kursų, pirmiausia jiems padovanojau V. Paketūro Variacijų altui ir

fortepijonui gaidas. Šia dovana jie liko labai patenkinti ir reikia manyti, jog Variacijos ne kartą skambėjo Danijoje.

Ar dažnai teko atlikt lietuvių kompozitorių kūrinius altui?

Atsakymas glūdi kompaktinėse plokštelėse, kurios išleistos ne tik Lietuvoje, bet ir Suomijos „Finlandia Records“ bei Didžiosios Britanijos „Guild“ įrašų kompanijų. Jose skamba lietuviška muzika. Su Raimundu Katilium daug kur teko griežti Juliaus Andrejevo Duo smuikui ir altui. Tai labai įdomus, tirštos, abai prisodrintos faktūros kūrinys. Kad pagriežtume šį kūrinį festivalyje, važiuvom tūkstančius kilometrų į Rusijos gilumą.

Gal galėtumėt bendrais bruožais apibūdinti visą lietuviškos muzikos altui repertuarą? O gal kiekvienas kūrinys atspindi individualų kompozitoriaus stilių, ar yra juos siejantis lietuviškumas?

Grįžkime prie Balakausko. Jo kūrinį „Medis ir paukštė“ aš atlikau 1976 m. Tais laikais šis kūrinys atrodė modernumo viršūnė. Buvo sunku jį išmokti, atrodė, kas gi jį suvoks. 1979 m. Sonata nuskambėjo Kopenhagoje ir recenzentų buvo labai palankiai įvertinta. Balakauskas turi savitą kalbą, mąstymą, jo kūrinius iš karto atpažinsi, nes juos sukūrė individualybė. Arba paimkim Bronių Kutavičių. Jis, gal būt daugiau naudoja lietuviškų motyvų. Kiekvienas kompozitorius yra individualybė ir tai, kad čia, Lietuvoje, mūsų aplinkoje augo ir gyvena, jis jau ir yra mūsų – lietuviškas. Aš manau, kad mūsų kompozitoriai yra aukšto profesinio lygio.

Kaip manote, kokios priežastys lėmė tokią sparčią lietuviškos muzikos altui plėtrą nuo 1955 metų, kai buvo sukurtos V. Paketūro Variacijos altui ir fortepijonui, iki šių dienų?

Priežastys tos pačios, kaip ir visame pasaulyje. Norint, kad atsirastų geri kūriniai, turi atsirasti geri, profesionalūs atlikėjai altininkai. Jeigu nėra grojančiųjų, kompozitoriams nėra prasmės kurti. Nuo seniausių laikų visi kūriniai atsiranda tam tikriems atlikėjams. Anksčiau mano paminėtus Balakausko, Kutavičiaus kūrinius aš jiems pati užsakiau. Manau, kad taip yra ir su kitais kompozitoriais. Kūrėjai nelieka abejingi ir naujai susikūrusiems ansambliams. Daug įdomios muzikos sukurta Lietuvos ir Vilniaus kvartetams. Kiekvienam kūriniui reikalinga dirva, o ji – tai atlikėjai.

J. Fledžinskas laikomas lietuviškos alto mokyklos pagrindėju. Jo, kaip atlikėjo intensyvi ir kūrybinga veikla, tikriausiai, inspiravo lietuvių kompozitorius kurti altui? O kokie Jūsų prisiminimai apie buvusį mokytoją?

J. Fledžinskas buvo nepaprastas žmogus, mylėjęs ir vertinęs muziką. Jis sakydavo: „Klausyk, kaip įdomu. Man toks didžiulis malonumas ir džiaugsmas groti, o už tai dar ir pinigus moka“. Meilę muzikai jis skiepijo ir savo studentams, ypatingai skatindamas domėjimąsi lietuviška muzika. Žinoma, jog jis inspiravo lietuvių kompozitorius kurti altui ir dažnai buvo pirmuoju tų kūrinių atlikėju. Nepamirštami jo pasakojimai, kai jis grojo Lietuvos kvartete, apie Juzeliūno kvartetą ruošimą atlikimui. Dažnai jis sakydavo, jog mes privalom būti pirmieji lietuviškų kūrinių atlikėjai ir platintojai.

Jūs esate daugelio lietuvių kompozitorių kūrinių pirmoji atlikėja, o pastaruoju metu ir aktyviai besirūpinanti tų kūrinių įrašais ir leidyba. Tai, turbūt, Jūsų mokytojo įskiepyta meilė šiai muzikai, kurią dabar Jūs dalinate kitiems?

Kiekvieno žmogaus gyvenime yra tam tikri etapai. Buvau jauna, trykštanti energija ir tarsi pakylėta. Norėjosi greitai paruošti ir pagroti kuo daugiau naujų kūrinių, giliau nepamąstant apie juos. Vėliau ateina laikas, kai supranti, kad ta muzika, kurią tu groji, yra nuostabi, todėl norisi, kad ir kiti galėtų ją išgirsti ir pagroti ne tik Lietuvoje, bet ir užsienyje. Na, pavyzdžiui, prieš keletą metų altininkė Jonė Kaliūnaitė (*nuo 1991 metų gyvena Vokietijoje, šiuo metu – Bonos Saro aukštosios muzikos mokyklos profesorė – J. J.*) man sako: „Jūs daug grojat lietuviškos muzikos, duokit ir mums natų, kad mes galėtumėm groti“. Kaip galima duoti, jeigu tų natų rankraščiai rašyti kompozitorių ranka, netvarkingi, pribraukyti, su pataisymais, suklijuoti. Taigi, iš tokių, atlikėjams neparuoštų, įvairių redakcijų rankraščių mes turėdavom groti. Džiugu, jog dabar natas galima surinkinėti kompiuteriu ir tvarkingai jas išleisti. Todėl aš, bendradarbiaudama su LMTA Muzikos leidybos skyriumi, pradėjau leisti natas, kad mūsų lietuviška muzika altui galėtų deramai kuo plačiau pasklisti.

Per lietuvišką muziką ir Jūsų – kaip atlikėjos ir leidybininkės – vardas tapo žinomesnis.

Mano vardas tai visai nesvarbu. Man tik malonu, kad, tarkim, Balakausko muzika, tuo metu, kai aš grojau jo „Medį ir paukštę“ (*tai buvo 1976 metai – J. J.*), daugeliui buvo nesuprantama ir svetima. Tai štai koks yra tas Balakauskas – genialus žmogus. Nesvarbu, ar prieš 30, ar po 30 metų – kiekviena generacija randa kažką sau naujo.

Norėtuši, kad prisimintumėt apie bendradarbiavimą su kompozitoriais, ruošiantis jų kūrinių premjeroms. Ar tai turėjo įtakos galutiniam rezultatui, ar keisdavosi pirminis kompozitoriaus pateiktas vaizdinys?

Buvo įvairiai. Pavyzdžiui, Onutės Narbutaitės „Aštuonstygė“ smuikui ir altui. Tai labai emociškai prisodrintas, įtaigus kūrinys. Kai kompozitorė atnešė gaidas, žiūrim – taktų nėra, tik prirašyta daugybė natų. Tada R. Katilius ir sako: „Kol tu nesužymėsi taktų, mes negrosim“. Turėjo ji paklusti ir sužymėjo taktus. Prasidėjo darbas – mes kažką autorei pasiūlėm, pakoregavom, ir „Aštuonstygė“ tapo tokia, kokia yra dabar. Mirus Katiliui, šį kūrinį grojom, o vėliau ir įrašėm su smuikininke I. Armonaite. Jai šis kūrinys labai patiko, ji dirbo su didžiuliu užsidegimu. Su pasisekimu „Aštuonstygė“ grojom Danijoje, Vokietijoje ir Šveicarijoje. Įdomu buvo ruošti atlikimui B. Kutavičiaus „Aštuonias Stasio miniatiūras“ fleitai, smuikui ir altui. Gaidas kompozitorius atnešė prieš pat koncertinę kelionę į Šveicariją ir Vokietiją. Šiek tiek pasirepetavę, pakvietėm autorių, laukdami pastabų. Jis išklausė ir tarė: „Labai gerai, nei pridėsi, nei atimsi“. Žodžiu, viskas liko taip, kaip parašyta, nieko nepakeitėm. Kutavičius turi gerą savybę – kūrinys palieka tam tikrą lauką improvizacijai. Tada galima praplėsti kulminacijas, pabaigas ir kūrinys tampa dar įdomesnis ir įtaigesnis. Repetuoju Balakausko „Medį ir paukštę“, buvo pakoreguota alto partija. Repeticijų metu, besiklausant mūsų grojimo, kompozitoriui gimė naujų idėjų, kurios čia pat buvo realizuotos.

Ar galėtumėt pasakyti, koks kūrinys ir jo paruošimas Jums buvo pats mėgstamiausias? Gal O. Balakausko „Medis ir paukštė“, ar visi kūriniai vienodai svarbūs?

Žinai, aš atsakysiu taip. Kadaisė tokį patį klausimą aš buvau uždavusi savo profesoriui J. Fledžinskui. Štai ką jis man atsakė: „Pažiūrėk vakare į žvaigždes ir pasakyk, kuri iš jų gražiausia?“ Jis leido man suprasti, kad kiekvienas kūrinys yra savitas, puikus ir nepakartojamas. O. Balakausko minėtas kūrinys man yra įsimintinas ir įdomus, nes jo paruošimas buvo labai sudėtingas, pareikalavęs daugybės profesionalių, protinių sugebėjimų, intelekto. Reikėjo daug energijos ir darbo, kad išgautum reikiamą rezultatą ir išėjus į sceną pajautum malonumą. Galbūt dėlto jis man ir išliko pačiu svarbiausiu.

Kaip manote, kokie lietuviški kūriniai yra reikšmingiausi lietuviškoje alto literatūroje?

Žvelgiant istoriškai, labai svarbios V. Paketūro Variacijos altui ir fortepijonui. Studentams – tai pradžių pradžia. Dar paminėčiau Balio Dvariono Temą su variacijomis altui ir fortepijonui (*V. Borisovskio transkripcija iš fagoto – J. J.*). Griežiant šiuos kūrinius, studentai palaipsniui, kryptingai paruošiami aukštesniam griežimo lygiui. Aš manau, jog visiems studentams būtina pagroti Balakausko kūrinius, nes tai moderni muzika, kuri vis labiau užkariauja sceną. Nuo jos niekur nepabėgsi. Aišku, klasika skambės visada, bet mes turime mokyti studentus naujų atlikimo raiškų, kurios yra labai sudėtingos. Jeigu studentai gros vien tik Paketūro kūrinį, tai jiems bus labai sunku atlikti Arnoldo Schönbergo arba Olivier Messiaeno kūrinius. Grojant Balakausko kūrinius, ieškoma prasmės, o ją suradus jaučiamas didžiulis pasitenkinimas. Kutavičius įdomus savo saikingu mąstymu. Žodžiu, atlikėjui būtina kiekvienam muzikos stiliui išsiugdyti įgūdžius – ar tai būtų saikingas Kutavičius, ar minimalistas Mindaugas Urbaitis. Beje, apgaulingai atrodo, jog pastarojo minimalistinę muziką lengva groti, tačiau tai yra sunkiausiai atliekama muzika. Tą patį savo knygoje, kurią neseniai skaičiau, tvirtina ir Gidonas Kremeris: „Man sunkiausia atlikti minimalistinius kūrinius“. Iš tiesų, toje pasikartojančioje medžiagoje reikia sugebėti surasti kažkokius blyksnius, kad galėtum kontaktuoti su klausytojais. Jeigu atlikėjui bus įdomu, tai ir klausytojas „pagaus“ tą muziką.

Kadangi noriu sudaryti visų lietuviškų kūrinių altui sąrašą, tai norėčiau paklausti: ar žinote kūrinių, kurie, galbūt, buvo atlikti tik vienintelį kartą ir nepelnytai užmiršti? Gal yra ir dar nė karto nepraskambėjusių lietuviškų kūrinių altui?

Labai gerai, kad sudarinėji sąrašą. Aš žinau J. Juzeliūno Duo smuikui ir altui. Šis kūrinys buvo sukurtas pučiamiesiems, o vėliau perdirbtas smuikui ir altui, kurį grojo mano studentai. O dėl kitų primirštų kūrinių reikėtų gerai pagalvoti. Iš muzikos istorijos žinome, kad kiekvienas kūrinys turi savo likimą. Prisiminkim N. Paganini Sonatą altui ir fortepijonui, kuri buvo surasta tik po šimto metų nuo sukūrimo, arba F. Mendelsohno Trio, kuris surastas prieš 20 metų.

Galėtume padaryti išvadą, jog ne visų kūrinių vienodas likimas – vieniems lemta iš karto suskambėti, o kitiems dėl įvairių priežasčių savo eilės tenka palaukti. Pasitaiko, kad jie atsiskleidžia tik po daugelio metų.

Labai gerai pasakei. Tarkim, J. S. Bacho solinės siuitos. Kas išnešė jas į didžiąją koncertinę sceną? P. Casalsas. Iki tol jas duodavo mokiniams pagroti vietoj gamų, vietoj pratimų. O juk

Bacho muzikoje yra tiek gilumos, kurią suranda kiekviena asmenybė. Neseniai aš klausiausi Daniel Ross ir Glenno Gouldo atliekamų Johanno Sebastiano Bacho įrašų. Ką jie ten surado – tai yra kažkas nepaprasta. Klausiausi ir stebėjausi – kokia ta muzika šiuolaikiška. Prisiminkim, kada Bachas gyveno. Mes esame maža tauta, puoselėjanti ir nepaliekanti užmarštyje savų kūrinių. Todėl labai svarbu visus gerus kūrinius išleisti.

Jūsų nuomone, kokios lietuviškos alto muzikos perspektyvos?

Optimistiškos. Neabejoju, kad rasis vis daugiau įvairaus žanro altui skirtų kūrinių, nes auga stipri altininkų karta, puikiai valdanti savo instrumentą ir gebanti atlikti sudėtingus kūrinius. Jeigu jūs uždegsit kompozitorius kūrybiniam darbui, gims nauji kūriniai, kurių likimas bus jūsų rankose.

Priedas nr. 8

Interviu su altininku Donatu Katkumi

(2012 balandžio 25)

Kaip vertinate lietuvių kompozitorių muziką altui, lyginant ją su pasauliniu alto muzikos kontekstu?

Muzika altui – nėra koks nors savarankiškas žanras. Egzistuoja įvairių tautų šiuolaikinė muzika, kurios kontekste altas įsirašo ne kaip specifinė muzika, bet kaip sudedamoji tam tikro muzikos stiliaus dalis. Lietuviškos muzikos panoramoje rasime seriją kūrinių – Osvaldo Balakausko „Medis ir paukštė“ ir „Do nata“, Broniaus Kutavičiaus *Perpetuum mobile* (transkripcija iš violončelės – J. J.), Vytauto Barkausko Koncertas altui – kurie verti tam tikro tarptautinio konteksto. Kitų kompozitorių (Boriso Borisovo, Juozo Širvinsko, Vaclovo Paketūro) kūriniais, kuriuos man teko groti, mes negalime ypatingai didžiuotis. Anksčiau labai aktyviai grodavau kaip solistas (prieš 10 metų nutraukiau šią veiklą) ir norėjau, kad gimtų kuo daugiau naujų kūrinių altui. Jurgis Fledžinskas labai aktyviai ragindavo kompozitorius kurti altui, nes buvo toks laikotarpis, kai alto niekas nelaikydavo soliniu instrumentu. Tik vėliau visi atlikėjai, tarp jų ir altininkai, pradėjo groti rečitalius. Kaip didžiausią įvykį aš prisimenu 1963 m. ne tik mano paties pagrotą (nors ir nepilną), bet ir obojininko Juozo Rimo parengtą rečitalį. Reakcija buvo tokia: „Kaip čia gali būti, kad tokie orkestriniai instrumentai – altas ir obojus – groja rečitalius?“

V. Paketūro Variacijos altui ir fortepijonui – pirmasis lietuviškos muzikos altui pavyzdys (1955), paskatinęs šios muzikos plėtrą. Kaip manote, kas lėmė tokią, sakytume, gana sparčią lietuviškos muzikos altui plėtrą?

Tokią sparčią lietuviškų kūrinių altui plėtrą lėmė atlikėjai. Kompozitoriai buvo pakankamai inertiški, labai tradiciškai laikydavosi tradicinių žanrų, instrumentų. Tarkim, toks tradicinis žanras – kvartetas – lietuvių muzikoje nebūtų tapęs tokiu populiariu, jeigu ne Lietuvos kvartetas ir J. Fledžinskas. Jis kalbėdavosi su kompozitoriais, labai prašydavo, kad jie būtinai kurtų. Šią Fledžinsko kontaktavimo su kompozitoriais iniciatyvą perėmęs Vilniaus kvartetas sulaukė daug naujų (V. Barkausko, V. Juozapaičio) kvartetų. Tai buvo atlikėjų iniciatyvos, bet ne kompozicinio proceso, rezultatas. Jeigu atlikėjų įkalbėtas kompozitorius sukurdavo gerą kūrinį, kiti, pasiklausę, irgi bandydavo sukurti. Taip atsirado tam tikras judėjimas.

J. Fledžinskas laikomas ir solinio repertuaro altui iniciatoriumi?

Taip, vienintelis. Nebuvo kito žmogaus, kuris akintų kompozitorius, kad atsirastų solinis alto repertuaras. Tai neginčytina. Fledžinskui buvo nelengva, nes vyravo nuostata – esą altas nėra koncertinis instrumentas. Lietuvoje reikėsi provincialus nusistatymas, nepripažįstantis šiuolaikinės muzikos. Aš, rodos, pirmasis Konservatorijoj pagrojau P. Hindemitho kūrinį. O pirmąjį, specialiai altui skirtą šiuolaikinį kūrinį – B. Bartóko koncertą altui – atliko Petras Radzevičius, rengdamasis tarptautiniam konkursui. Tai buvo didžiulis įvykis, įrodęs, kad ir altas yra solinis instrumentas. Palengva blėso ir kompozitorių skepticizmas. Dar reikėtų pažymėti, kad Fledžinskas muzikinėje bendruomenėje buvo didelis autoritetas, puikiai grojo kaip kvarteto narys, nors kaip solistas nebuvo ryškus. Pats tą suvokdamas, net nedrįso savo gero bičiulio kompozitoriaus Stasio Vainiūno prašyti, kad jam sukurtų solinių kūrinų. O ir pats kompozitorius (Vainiūnas) mieliau darbavosi prie kvintetų. Tik vėliau, kai aktyviau pradėjo reikštis jaunimas, radosi ir nauji kūriniai. Bronius Kutavičius sukūrė Sonatą altui ir fortepijonui – manau, labai vykusią. Ją aš grojau su Aleksandru Jurgelioniu (yra išlikęs „darbinis“ radijo įrašas). Mes suradom to kūrinio stilių – tai tarsi perėjimas į minimalizmą, metaforinis stilius. Vienas ryškiausių šios sonatos bruožų – ypač ryškus detalių pateikimas. Kai ši Sonata grojama perdaug tradiciškai – tai „ne ta“ muzika. Anais laikais Kutavičius buvo labai kritikuojamas. Prisimenu, viename koncerte Konservatorijos didžiojoje salėje, pagrojau šią Sonatą. Po koncerto, kramsnodamas riešutus, prie manęs priėjo Balys Dvarionas ir sako: „Labai gera sonata“. Tai buvo didžiausias pripažinimas, nes nuomonę pareiškė tradiciškai mąstantis kompozitorius. Likau nustebintas. Atsirado ir daugiau naujų kūrinų, tarp kurių pasitaikė ir tokių, kurie skambėdavo tik po vieną kartą. Tokia buvo solinių kūrinų altui atsiradimo pradžia.

Gal galėtumėt prisiminti apie O. Balakausko Sonatą „Do nata“ altui su fonograma. Jūs esate pirmasis ir, atrodo, vienintelis jos atlikėjas. Ji buvo sukurta Jums prašant, ar kompozitorius pats sonatą paskyrė Jums?

Su Balakausku buvome dideli draugai. Labai dažnai – aš, Antanas Rekašius, B. Kutavičius, Feliksas Bajoras – rinkdavomės pas O. Balakauską ir diskutuodavom įvairiausiom temom. Rimtų diskusijų metu aptardavom tų laikų kūrinius. Kritikuodavom socialistinį realizmą, patosinę muziką, kurioje vyravo stilistinė netvarka, didžiulės kulminacijos, stokojančios vienijančios linijos. Tai buvo įdomios, niekada nepamiršamos diskusijos. Tų diskusijų metu Balakauskui sakydavau: „Kodėl tu nekuri altui? Parašyk šiam instrumentui“. Jis paklausė ir

sukūrė sonatą „Do nata“, skirtą Donatui. Sonatoje yra septynios *do* natos transpozicijos. Pati struktūra labai gerai suręsta – horizontalus išdėstymas, daug motorikos, *svinginio* mąstymo. Sonatą buvo labai sudėtinga paruošti techniškai. Kad būtų galima ją pagroti, reikėjo specialaus pasiruošimo. Įveikus sudėtingą, sunkų ir ilgą pasiruošimo procesą, šią sonatą pagrojau porą kartų. Grojant ją viename jaunimo sambūryje, buvau sutiktas kaip roko atlikėjas. Žodžiu, šio kūrinio nepagrosi bet kur. Reikia specialaus pasiruošimo. Dabar irgi sudėtinga, nes reikia turėti įgarsinimo aparatūrą, diską, tačiau šiandien tai jau žymiai paprasčiau. Taigi, tavo uždaviny – surinkti medžiagą, pasikonsultuoti su Balakausku (kur, kokiais greičiais užrašyti), išmokti keturias tos pačios sonatos skirtingas partijas ir įrašyti. Viską padarius – „kaifas“ labai didelis.

Teko skaityti (R. Gaidamavičiūtės interviu su O. Balakausku), kad koncerto metu, kur skambėjo „Do nata“, įvyko skandalas. Kodėl, Jūsų nuomone, kūrinys buvo sutiktas nepalankiai?

Nebeprisimenu. Tik žinau, kai anuomet vykdavo kūrinių perklausos, visa senoji generacija (tai ištisas klanas) – B. Dvarionas, St. Vainiūnas, A. Račiūnas, Jonas Švedas – elgdavosi labai agresyviai (išskyrus Račiūną). Tarkim, Švedas šaukdavo: „Kutavičiaus kūriniai yra „išsidirbinėjimas“. Jie buvo labai agresyvūs, tik gerai, kad nebesiėmė represijų. Po Kutavičiaus Pirmojo kvarteto atlikimo prie manęs prieina Rimvydas Žigaitis ir sako: „Katkau, kad šito kūrinio neįtrauktum į jokių koncertus“. Tuo metu kūriniai būdavo perkami. Už kvartetą kompozitoriai gaudavo 1200 rublių (Juzeliūnas dar daugiau), o Kutavičiui už Kvartetą sumokėjo tik 100 rublių. Jis ilgai kentėjo. Balakauskas irgi buvo „ant tos pačios bangos“. Tam laikotarpiui jo kūrinys buvo ekstremalus ir jiems absoliučiai nesuprantamas, nes jame nėra naratyvo, tačiau yra struktūrų žaismas. O jiems, kai nėra naratyvo, nėra kulminacijos, tarkim, ir pavadinimas „Kaip marių bangos prisilietimas“ – jau nesuprantamas.

Kūrinio pavadinime užfiksuotas Jūsų vardas. Ką Jums reiškia ši muzikinė simbolika?

Čia tiesiog geras žaidimas, kuris man nieko nereiškia. Nežinau, ką tas pavadinimas reiškia O. Balakauskiui. Gal mano vardas Donatas jam asociavosi su „do“ nata ir jis ėmė galvoti apie „do“ natos transpozicijas – ką galima iš to padaryti. Kaip sonata, taip ir Do nata.

Jeigu pamenat, kokius kūrinius Jums teko atlikti pirmajam?

Aš kažkur esu rašęs skaičių septyniolika. Manau, tiek daug tikrai negrojau. Reikšmingiausi man yra B. Kutavičiaus ir O. Balakausko kūriniai. V. Barkausko Koncerto altui negrojau. Man nepriimtinas, nepatinka Barkausko stilius, jo racionalistinis efekto ieškojimas. Mėgstu muziką, kuri sukurta iš vidaus arba kurioje glūdi nenusakomas muzikalumas. Barkausko muzikoje – struktūra prasta, suvaidinta emocija, efektas. Kai reikia daug ką suvaidinti – labai sunku. Girdėjau, kaip šį koncertą grojo Jurijus Bašmetas, pats geriausias Barkausko kūrinio atlikėjas. Deja, mano įspūdžio jis nepataisė. Manau, jog geriausias lietuvių muzikos kūrinys altui – Balakausko „Medis ir paukštė“. Tai genialus, pasaulinės klasės kūrinys. Koks gebėjimas derinti džiaz stilių ir podraug tokią sugestyvią, visapusiškai išnaudojamą, metroritmiką! Pirmas tokio tipo Balakausko kūrinys buvo skirtas violončelei. Net verkdavau, kai jį grodavo Šivickis (*Albertas Šivickis, LVSO violončelininkas – J. J.*). Labai gaila, kad sonatą „Medis ir paukštė“ mes visur „kišam, kišam“, ir aš daug natų egzempliorių užsienyje esu išplatinęs, tačiau negirdžiu, kad ją kas nors grotų. Susiklostė tam tikras pirminis atstūmimas ir nieko nepadarysi. Šią Sonatą labai gerai grojo Girdutis (*Girdutis Jakaitis, Vilniaus kvarteto altininkas – J. J.*). Aš jį slapčia ruošiau konkursui, kur jis puikiai pasirodė su Stulgyte (*Daiva Stulgytė, pianistė – J. J.*), pajutusia šio kūrinio metroritmikos jėgą. Labai gera šio kūrinio intonacinė harmoninė struktūra, vykusiai išdėliotos harmoninės sekos, juntamas nuolatinis judesys. Kutavičius visuomet kaltina Balakauską, kad jis, esą, kol neišnaudoja visos harmonijos, nepabaigia kūrinio. Kutavičiaus nuomone, visi Balakausko kūriniai per ilgi. Man neatrodo, kad šis kūrinys per ilgas. Tik labai gaila, kad jis netapo repertuariniu.

Norėtuši tikėti, kad „Medis ir paukštė“ dar išplauks į platesnius vandenis?

Vargu, nes jau prabėgo daug metų. Kas kita, jeigu šį kūrinį būtų atradęs ir pagrojęs J. Bašmetas. Kai pagroja ryški asmenybė, atsiranda mėgdžiojimo momentas ir tą kūrinį jau nori groti kiti atlikėjai. O jeigu įvyksta tik vienas atlikimas, kūriniai labai sunku „prasimušti“. Pvz., V. Barkauskas sukūrė vieną kūrinį – Partitą smuikui solo – ir tapo žinomu kompozitoriumi (ypač kai ją pagrojo Gidonas Kremeris). Niekados nepamiršiu, kai mane, dar studentą, pasikvietė profesorius Aleksandras Livontas, norėdamas pademonstruoti šią Partitą. Jis taip jaudinančiai ir efektingai ją grojo, tarsi kokioje Carnegie Hall salėje. Pasirodo, jog pusė šio kūrinio ir efektingiausia jo vieta – tai paties Livonto mėgstamas štrichas. Mat jis, kai gaudavo iš kompozitorių naujų kūrinių natas, tuoj viską persirašydavo saviškai. Livontas man dar parodė B. Dvariono Koncerto smuikui rankraščius ir pasakė: „Aš čia viską parašiau“. Dvarionas jam duodavo melodiją, o toliau jau viskas jo.

Kokio kūrinio paruošimas Jums, kaip atlikėjui, buvo įsimintiniausias ir reikšmingiausias – „Do nata“, ar koks nors kitas?

Be abejo, „Do nata“. Paruošiamasis darbas buvo labai sunkus – reikėjo daug teksto išmokti, o paskui jį įrašyti. Tačiau kai jau turėjau paruoštą medžiagą, nežiūrint ne kurių atlikimo sunkumų, groti buvo malonu.

Ar žinote lietuvių kompozitorių kūrinių altui, kurie nebuvo atlikti arba pagroti tik vieną kartą ir yra nepelnytai užmiršti ir negrojami?

Nežinau, nes mano repertuare tokių kūrinių nėra. Jeigu turiu gerą kūrinį, tai stengiuosi jį groti ir kuo plačiau paskleisti. O ką kompozitoriai turi savo stalčiuose, sunkiai nusakomas dalykas.

Kaip klostėsi Jūsų darbo santykiai su kompozitoriais? Ar jie reikšdavo savo pageidavimus, kokią įtaką tai turėjo atlikimui, geresniam kūrinio rezultatui?

Pavyzdžiui, B. Kutavičius niekada nesikišdavo į atlikimą. F. Bajoras priešingai – buvo labai priekabus. Jam vieną dieną atrodydavo vienaip, kitą – jau kitaip, būdavo labai sunku įtikti.

Pagal kokius kriterijus vertinate atlikimo meną? Ką laikote atlikėjo meistriškumo pagrindu?

Neįmanoma atsakyti. Meistriškumas labai dažnai susijęs su technika. Muzikos atlikimo esmė – kalbėjimas: ar tu turi ką pasakyti ir ar sugebi visa tai pasakyt klausytojui. Tai amžina problema, kurią sunku kaip nors apibrėžti. Kiekviena epocha turi savo idiomą, reikšmes, nurodydama, kas yra svarbu, kas yra kalbama. Aš žinau vieną dalyką – kas yra atlikėjo galvoje, tą jis groja ir perteikia klausytojui, kuris supranta jo mintis. Jeigu atlikėjo galvoje yra intonacijos švara, tai visi girdės, kur jis groja nešvariai („falšyvai“). O kai jo galvoje bus viskas, ką jis nori pasakyti – koks yra charakteris, kas yra viduje, kokia yra pasakojimo kryptis, koks pasakojimas, ar, galų gale, nėra pasakojimo, bet tik žaidimas – visa tai sąlygos atlikėjo ir klausytojo ryšį. Šitokio tipo ryšys yra tam tikra mistika. Tai tik viena problema, o kita – pasaulyje nėra publikos, nėra klausytojų. Yra minia. Yra žmonės, bet labai skirtingi. Dažniausiai visi pasiduoda tam tikroms euforijoms. Svarbiausia švariai sugroti visas natas. Paskui labai sunku, ką nors pasakyti. Aš visuomet klausdavau savo studentų: „Kuo skiriasi S. Richterio grojimas nuo Maskvos konservatorijos virtuozo?“ Atrodo, techniškai viskas OK,

laikomasi tų pačių tradicijų, toje pačioje vietoje kulminacija, bet kai skambina Richteris – didžiausias skirtumas, nes jo galva pilna, o virtuozo – tuščia. Mano patarimas tau – studijuoti, skaityti. Mes dažnai įsivaizduojam, kad mes klausomės. Būtina klausyti, bet kada tu klausaisi, įgauni kito žmogaus sugestiją, o jo kalbėjimo maniera nėra motyvacija. Kada tu skaitai didžio menininko mintis ir stengiesi įsivaizduoti, ką jis sako, tavo vaizduotė tampa jo vaizduote. O klausantis, visuomet yra ir išorė. Tu matai tą išorę, ji gali veikti, bet tu nesuprasi *kame reikalas*. Svarbiausias dalykas – vidinės vaizduotės arba vidinės klausos ugdyimas ir intelektas. Tai yra teatro menas, artistiškumas. Tu turi sukurti tam tikrą vaidmenį. Jeigu nesugebi groti prasmingai, tai geriau negroti ir pailsėti. Aš esu tas žmogus, kuris ragina visus kiek galima mažiau groti (Fr. Chopinas neleisdavo savo mokiniams groti daugiau kaip tris valandas, o S. Talbergas skambindavo po dvylika valandų).

Ar jaunoji altininkų karta skiriasi nuo Jūsų kartos, nuo Jūsų bendraamžių?

Skiriasi, be abejonės. Dabar visi techniškai žymiai geriau pasiruošę ir subrendę, labai anksti pradeda groti sudėtingus kūrinius, ko mums neleisdavo. Aš ir dabar nesuprantu – kodėl mes koncertus grodavom tik dvyliktoje ar dešimtoje, o ne penktoje klasėje?

Kokias matote lietuviškos alto muzikos perspektyvas?

Kai mes turim tokią lyderę – altininkę Jonę Kaliūnaitę – tai perspektyvos labai puikios. Vien tas faktas, kad Vokietijos orkestruose groja dešimt Lietuvos altininkų, paliudija mūsų atlikėjų nepriekaištingą pasiruošimą ir pajėgumą. Dabartinė jaunųjų altininkų karta labai stipri. Tik jokiū būdu negalima užsidaryti, reikia labai daug groti, mokytis ir plėsti repertuarą. Jaunimas, turėdamas absoliučiai pagrįstą vidinę motyvaciją ir stiliaus suvokimą bei interpretacinės raiškos supratimą, gali pasiekti meniškai įtaigių rezultatų.

Priedas nr. 9**Interviu su altininku Petru Radzevičiumi**

(2012 lapkričio 23)

Norėtuši, kad sugrįžtumėt į praeitį, studijų metus Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA).

Grįžtant į praeitį, į pačius gražiausius, pačius brandžiausius studijų metus, kurie praeina, deja, negrįžtamai, reikėtų prisiminti 1956 metus. Tais metais aš, Algirdas Stulgys, Kęstutis Pocius ir Algis Uškevičius įstojom į konservatoriją. Mums pasisekė, nes norinčių studijuoti stygininkų priimdavo labai mažai – po 4-5 studentus (įskaitant smuikininkus, altininkus ir violončelininkus). Tada aš ir susipažinau su savo būsimuoju profesoriumi J. Fledžinsku. Jis iš karto pažiūrėjo, ar mano rankos tinkamos griežti altu, dar šiek tiek pakalbėjome. Tai tokia buvo pirmoji pažintis. Beje, 1974–75 m., praėjus 12 metų po mano studijų baigimo, aš turėjau progą „pakartoti studijas“, t. y. stažavau Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje pas profesorių Alfredą Lipką. Tie stažuotės metai – savęs tobulinimo metai, tai erdvė, kada galėjai laisvai pasijausti, tai lyg studijų metų atgarsiai.

Daug metų buvote šalia J. Fledžinsko – lietuviškos alto mokyklos įkūrėjo – pradžioje kaip mokytojo, o vėliau kaip kolegos. Kokius ryškiausius akcentus jis sudėliojo Jūsų gyvenime? Esate sakęs, kad jis Jums suteikė ne tik profesinius, bet ir gyvenimo pagrindus.

Studijuojant J. Fledžinsko alto klasėje susiklostė gana jauki profesinė ir gyvenimiška atmosfera. Atvažiuavęs iš Kauno, aš iš karto pajutau jo globą. Viename kurse mokėmės du altininkai – aš ir Lionginas Karalius. Su juo pakonkuruodami, yrėmės visai neblogai. Fledžinsko dėmesys pirmiausia buvo kreipiamas į rankas, riešo ir pirštų falangų atpalaidavimą bei stovėseną. O svarbiausia – jis labai nemėgo betikslinio gyvenimo, skatino mus nepasimesti, atmesti visa tai, kas nereikalinga ir įkvėpė mums tikslo siekimo poreikį. Siekiant tikslo, Fledžinskas man labai padėjo. Jo požiūris į gyvenimą paliko manyje labai gilų pėdsaką. Ir šiandien, kai reikia ką nors spręsti, aš dažnai pagalvoju – o kaip šioje situacijoje pasielgtų Fledžinskas? Prisimenant profesinius reikalavimus, reikia pasakyti, kad garso kultūrą ir štrichus jis formavo per repertuarą. Pirmame semestre griežėme klasikinius kūrinius ir baroko epochos sonatas, nes jos ugdo garsinę kultūrą, garso išgavimo kokybę, ritminį pojūtį, artikuliaciją ir t. t. Antrame semestre susipažindavome su naujesnių laikų kūrinių. Man teko

pirmajam pagriežti Lietuvoje dar neatliktus Maxo Regerio, Pauliaus Hindemitho kūrinus, Bėlos Bartoko koncertą. Beje, šį koncertą griežiau ir 1962 m., baigdamas konservatoriją. Tai buvo labai atsakingas egzaminas, pirmininkaujant žymiam altininkui iš Maskvos, profesoriui Jevgenijui Strachovui. Taigi, per visą studijų laiką repertuaras buvo parenkamas kryptingai, nuosekliam profesiniam vystymuisi ir augimui. Įstrigo atmintyje vienas epizodas, rodantis Fledžinsko tvirtą nusistatymą profesionalumo požiūriu. Antrame kurse, kaip vienas pažangesnių studentų, buvau atrinktas išvykai su studentų koncertine grupe į Rygą. Fledžinskas pageidavo, kad aš pagročiau ne kokį nors efektingą kūrinį (pvz., polonezą), o Girolamo Frescobaldi tokatą. Šis kūrinys – kietas riešutėlis, profesionaliam išpildymui reikalaujantis koncentruoto ritmo, štrichų pajautimo, virtuoziškumo. Savo pageidavimą Fledžinskas motyvavo: „Mes, altininkai, parodykim, koku keliu einame – mums svarbu ne efektų demonstravimas, o profesionalus požiūris į klasikinius, turinčius tvirtą pagrindą, kūrinius“.

Ar galėtumėt pasakyti, kokia mokykla – rusų ar Vakarų Europos– dėstydamas rėmėsi J. Fledžinskas?

Reikia nepamiršti, kad J. Fledžinskas konservatoriją baigė pas puikų pedagogą, L. Auerio mokyklos atstovą – Jakovą Targonskį. Kita vertus, Fledžinskas buvo toks žmogus, kuris nesitenkino jau turimomis žiniomis, o visą laiką domėjosi žymiai plačiau. Labai dažnai, atėjęs į klasę, cituodavo perskaitytas Carlo Flescho mintis apie štrichų vedimo detales ir kt. Artimi jam buvo ir Williamo Primrose'o dėstymo metodai. Žodžiu, jo pažiūros buvo labai plačios ir priskirti jį kokiai nors vienai mokyklai negalėtume.

Kuo išsiskyrė, ar buvo ypatingos jo pamokos?

Pamokose vyravo tokia atmosfera, kad nepasiruošus, būdavo nejauku ateiti. Jeigu kartais į pamoką ateidavau nespėjęs tinkamai pasiruošti, iš karto suprasdavau, kad nieko gero nebus. Fledžinskas atsisėdavo ir tapdavo oficialus. Toks oficialumas, atstumo tarp studento ir profesoriaus padidinimas mane labai sukrėsdavo ir aš pagalvodavau – neduok tu Dieve, daugiau ateiti nepasiruošus. Fledžinskas turėjo savo dėstymo metodiką, pritaikytą kiekvienam studentui individualiai. Jis sugebėjo surasti raktą, nukreipiantį studentą teisinga, progresuojančia linkme. Tai buvo įvairios psichologinės priemonės, įvairūs niuansai, stimuliuojant repertuarą ir t. t.

Įspūdinga Jūsų biografijos detalė – 1962 m. tapote pirmuoju iš lietuvių stygininkų tarptautinio konkurso Helsinkyje laureatu. Kas lėmė tokį Jūsų pasisekimą?

Kalbant apie konkursus, susiduriame su visai kita, negu dabar, situacija. Tuo metu, t.y. 1962 m., vykti į tarptautinį konkursą Lietuvos atlikėjams buvo kaip vykti į Marsą, arba į Mėnulį. Norint į jį patekti, reikėdavo nueiti labai labai ilgą ir sunkų kelią – važiuoti į Maskvą ir „praeiti“ atranką. Kaip žinia, Maskvos konservatorijos geriausi pedagogai jau turėdavo numatę savo kandidatus į konkursą, todėl ta atranka būdavo formali. Egzistavo ne visai priimtinas metodas – likus trims mėnesiams iki konkurso iš Maskvos atsiųsdavo raštą, pranešdami, kokią dieną įvyks konkursas. Kadangi anksčiau neįspėdavo, laiko pasiruošimui beveik nebūdavo. Lygiai tokiu pat metodu buvo pranešta ir apie Helsinkio konkursą. Kadangi aš turėjau šiek tiek repertuaro, mudu su Fledžinsku nutarėm rizikuoti ir dalyvauti konkurse. Aš labai daug ir entuziastingai dirbau. Į atranką Maskvoje vykau su Bernardu Vasiliausku ir pasirodymą joje vertinu kaip vieną didžiausių savo laimėjimų. Pamenu, atrankoje dalyvavo du profesoriaus Vadimo Borisovskio mokiniai – labai ryškūs altininkai Michailas Tolpygo ir M. Geleris. Po perklausos žiuri (visas Maskvos konservatorijos elitas – E. Strachovas, V. Borisovskis ir kt.) mane pakvietė pokalbiui ir pranešė, kad aš su Geleriu atrinktas į konkursą. Ir dar – V. Borisovskis man rekomendavo konkurse griežti ne B. Bartoko koncertą, kurį aš buvau paruošęs, o Williamo Waltono. Pasakiau, kad aš neturiu šio koncerto gaidų. Kitą dieną jis man pristatė gaidas ir aš, grįžęs į Vilnių, padedant Fledžinskui, kibau į darbą. Prieš konkursą visą mėnesį dar dirbau su koncertmeistere Maskvos konservatorijoje. Pavargau, nes grodavau po 10 valandų ir laukiau konkurso, nežiūrint kaip jis man bepasibaigtų. O baigėsi taip, kad gavau antrąją premiją. Vertinimo komisija, kurioje buvo ir Mstislavas Rostropovičius, buvo labai kompetetinga. Tai tokie prisiminimai.

Susidaro įspūdis, kad, norint patekti į konkursą, didžiausias pasiekimas – įveikti atrankos barjerą.

Be abejo, nes Maskvoje labai stiprūs muzikantai ir juos įveikti nėra taip paprasta. Man ir pačiam labai nemalonu, kad Maskvoje už borto liko V. Borisovskio mokinys M. Tolpygo. Šio konkurso sėkmė – tai buvo įvykis ne tik man, bet ir visai Lietuvos stygininkų bendruomenei. Kadangi tokie konkursai vykdavo labai retai ir iš Lietuvos stygininkų niekas dar nebuvo dalyvavęs, aš tapau pirmuoju laureatu, kurį paruošė J. Fledžinskas. Už visa tai aš esu jam labai dėkingas. Žinome, kad tuo metu styginių katedroje dėstė ir Viktoras Radovičius, ir Aleksandras Livontas, ir jie turėjo gerų smuikininkų, bet istorija tokia. Ir jos nepaneigsi.

Ką šiandien, Jūs, pats būdamas tarptautinio Heifetzo smuikininkų konkurso vienu iš rengėjų ir žiuri nariu, manote apie konkursus, kokią reikšmę jie dar turi?

Dabar konkursų yra labai daug ir dėl jų įvairiai diskutuojama. Apie juos aš turiu savo nuomonę. Yra pedagogų, kurie savo mokinius nuolat siunčia į konkursus. Tai nėra labai gerai, retkarčiais nuvažiuoti į konkursą – labai sveika. Negalima užsidaryti savyje, savo gyvenamoje vietoje ir nematyti platesnio konteksto. Konkursai duoda impulsą tobulėjimui, žengimui į priekį, parodo tam tikrą vietą ir tašką, kur tu esi, ar jau įsitvirtinai, ar dar turi padirbėti. Tokia konkursų psichologija. Džiaugiuosi, kad man pavyko kartu su styginių instrumentų katedros pedagogais suformuoti Lietuvoje konkursų sistemą. Yra trys konkursai – Dvariono, Katiliaus ir Heifetzo, kurie susijungia tarsi į vieną grandinę. Dvariono konkurse varžosi vaikai – jauniausieji ir vyresni. Pedagogai turi galimybę susipažinti su perspektyviausiais vaikais, kuriuos reikia matyti, globoti. Katiliaus vardo konkurse varžosi meno mokyklų, konservatorijų jaunieji atlikėjai. Heifetzo konkursas – pasitikrinimo grandinė ir atlikėjams, ir pedagogams. Manau, tai labai geras dalykas. Tačiau pasikartosiu, kad visą laiką gyventi vien konkursais yra rizikinga ir pedagogams, ir studentams.

Jūsų rankose jau 50 metų jaunųjų altininkų profesinis parengimas. Kokie yra Jūsų pedagoginio darbo įpročiai – per daugelį metų nusistovėję ir nekeičiami, ar įvairuoja? Kas padeda nesustabarėti ilgus dešimtmečius dėstytojaujant?

Ką aš galiu pasakyti apie savo pedagoginį darbą? Visada sakiau, visada sakau, visada pažymiu, kad gyvenime man labai pasisekė, nes aš dirbau ir tebedirbu savo mėgstamą darbą. Niekada, nė karto, nė vieną minutę nepasigailėjau, kad esu pedagogas. Šis darbas man patinka, mane stimuliuoja. Visą laiką tu turi būti pasitempęs, jausti atsakomybę už kiekvieną jauną žmogų. Kiekvienais metais kažkas keičiasi. Ateina nauji studentai, skirtingos asmenybės, skirtingi charakteriai, skirtingas pasiruošimo lygis. Kiekvieną naują studentą tu esi priverstas „prastudijuoti“, apeiti apie jį 10 kartų, įvertinti – kokia tai asmenybė, kokios jo galimybės, kokie jo gabumai, kokie manualiniai duomenys, numatyti, ką jis pasirinktoje profesijoje gali nuveikti. Dar egzistuoja toks dalykas – atsakomybė. Ateina jaunas žmogus ir tu jau esi atsakingas už jo „gyvenimo duoną“. Iškyla klausimas – ar jis valgys duoną iš tos profesijos? Dabar vis didesnė konkurencija patekti į orkestrus, todėl ir reikia pasukti galvą, kaip tą jauną žmogų „pastatyti ant kojų“. Kita vertus, reikia nepamiršti, kad šita profesija visą laiką reikalauja atsinaujinimo. Ne paslaptis, kad aš grįžęs į namus, imu į rankas knygas,

skaitau C. Flescho ar L. Auerio metodinius patarimus, ieškodamas atsakymo į man rūpimus klausimus. Labai dažnai paimu rusų pedagogo, sukūrusio savo mokyklą, Jurijaus Jankelevičiaus knygą. Paskaitau, įsigilinu į kokį pasiūlymą ir surandu išeitį, kaip spręsti vieną ar kitą problemą. Taigi, kalbėti, kad aš esu profesorius, man visai nesinori, nes aš esu toks pat studentas, kaip ir jūs visi. Pasakysi, galbūt tai mano kuklumas? O ne, aš kiekvieną dieną turiu studijuoti, mąstyti, nes kitaip neįmanoma. Tokia jau mūsų profesija.

Kadangi Jūsų darbo pedagoginiai principai dar nėra plačiau ir išsamiau nagrinėti, gal Jūs pats galėtumėt išskirti svarbiausius naudojamus principus pedagoginiame darbe? Kaip sudarinėjate studentams programas?

Kas yra svarbiausia mūsų profesijoje? Atlikėjas. Jeigu jis turi puikią intonaciją, gerą ritmo pojūtį, gerą garsą, muzikiniu požiūriu pakankamai subrendęs, reiškia jis turi svarbiausius dalykus norimai profesijai įgyti. Tačiau vienas svarbiausių pedagoginių principų – **štrichai**. Jie formuojasi labai ilgai. Pastebėjus, kad kažkas nepavyksta, pvz., *spiccato*, supranti, kad neteisingai „pastatytos rankos“. Labai svarbu yra **garsas**, jo kokybė. Altininkams tai ypatingai svarbu, tai labai svarbus faktorius. Mokymosi procesą per etiudus reikia nukreipti tinkama linkme. Svarbu surasti studentą stimuliuojantį **repertuarą**, kad jis galėtų visapusiškai tobulėti ir vystytis. Dabartiniu metu labai pakilo studentų pasiruošimo lygis. Lyginant, kokie studentai buvo anksčiau ir dabar, pastebime didžiulį skirtumą. Visų stygininkų yra išaugęs techninis lygis, tačiau dar daug yra ir problemų, visų pirma – štrichų problemos. Kartais pasitaiko, kad studentas neturi net pagrindinių štrichų. Be jų negalima net svajoti, kaip patekti į orkestrą. Pagrindiniai štrichai yra kasdieninė duona. Jie turi būti tobulinami kiekvieną dieną. Studentas pats turi tai padaryti, joks pedagogas už jį neišmoks. Rezultatai ir visa pažanga priklauso nuo to, kaip jis pats dirba namuose, kaip jo galva veikia. O pedagogo rūpestis – kaip gydytojo – paskirti kiekvienam studentui „sveikiausią dietą“. Bet reikia studentui suteikti ir atgaivos. Juk negalima visą laiką būti „pasodinus ant dietos“. Studentas turi pajusti ir muzikavimo laisvę. Tokia yra repertuarinė taktika.

Ką laikote svarbiausiu dalyku, dėstant alto specialybę?

Pasikartosiu. Visose specialybose pagrindinė pedagogo užduotis – paruošti visais atžvilgiais kuo stipresnį profesionalą. O kaip paruošti, ką daryti, čia labai platus klausimas. Visi žino, nors gyvenime ne visada ir ne viskas pavyksta. Mano klasę baigė apie 80 studentų. Dauguma

jų dirba profesinį darbą – vieni pedagoginį, kiti griežia orkestruose. Tačiau vienas kitas nuėjo kitu keliu – buvęs puikus altininkas Linas Galinis pasuko į verslą. Gyvenime būna įvairiai.

Ruošdamas jaunuosius muzikos atlikėjus, ar remiatės savo mokytojo J. Fledžinsko Jums perteiktomis žiniomis, kaip sakant, ką manote apie tradiciją?

Nėra abejonės. Aš gi esu J. Fledžinsko mokinys. Jis įskiepijo man tuos principus, kuriais aš dabar vadovaujuosi. Jie niekur nedingo, nors pedagoginiai principai laikui bėgant šiek tiek keičiasi. Ir studentai ateina vis kiti. Tai yra natūralu. Tik dabar, žvelgiant iš metų perspektyvos, geriausiai galima įvertinti Fledžinsko veiklą ir prieš jį nulenkti galvą. Tai buvo stambaus kalibro pedagogas, kuris mąstė labai progresyviai ir matė žymiai toliau į priekį. Jo požiūris į muzikos literatūrą, į garso formavimą, stilistinius dalykus stulbinančiai **progresyvus**. Tai buvo tarsi kalnas, kurio didumą galima įvertinti tik atsitraukus, stebint ir stebintis, kokio jis didumo. Aš tik dabar galiu tai vertinti. Anksčiau nesugebėjau. Tai buvo viena didžiausių Lietuvos valstybinės konservatorijos asmenybių, **idealus** studentų simfoninio orkestro vadovas. Tačiau jam buvo nelengva.

Išugdėte ne vieną altininkų kartą, tame tarpe Jonę Kaliūnaite, Ūlą Ulijoną Žebriūnaite, kurios garsėja ir už Lietuvos ribų. Kuriuos buvusius studentus išskirtumėte?

Aš nieko nenoriu išskirti. Labai gerbiu tavo paminėtas puikias atlikėjas Jonę ir Ūlą, kaip asmenybes labai skirtingas. Galiu prisiminti daugybę savo buvusių studentų – Algimantą Nemanį, Arūną Statkų, Girdutį Jakaitį, Gediminą Dačinską, Dovilę Sauspreikšaitę ir pasidžiaugti jų sėkmingu darbu, griežiant Lietuvos nacionaliniame simfoniniame ir kameriniame orkestre, bei Vilniaus ir Čiurlionio kvartetuose. Negaliu nepaminėti Liudos Kuraitienės, kuri atliko didžiulį darbą – Klaipėdoje įkūrė kamerinį orkestrą, ilgą laiką jam vadovavo ir dabar jame tebegriežia. Kaip nepasidžiaugti Šiauliuose dirbančia Nijole Prascevičiene – viena iš geriausių Lietuvos vaikų muzikos mokyklų pedagogių, paruošusia daugybę įvairių konkursų laureatų. Visų jų nesuminėsi, o juo labiau neišskirsi kurio nors vieno labiau nusipelnusio. Ar galima lyginti tą, kuris subūrė orkestrą, su tuo, kuris griežia orkestre, arba kuris ugdo jaunąją kartą? Galiu tik džiaugtis, kad kiekvienas iš jų surado savo gyvenimo kelią, paliekantį pėdsaką Lietuvos kultūroje. Neseniai buvau Vilniaus kvarteto koncerte, kuriame W. A. Mozarto kvintetą griežė ir Dovilė (Sauspreikšaitė) Juozapaitienė. Džiugu, kad ji, nė kiek nenusileisdama jau pripažintiems šio kvarteto nariams, pademonstravo gražų garso valdymą ir brandumą. Kiekvienas toks patirtas momentas, matant ateities

perspektyvą, kelia džiaugsmą ir yra atpildas už sunkų pedagoginį darbą. Tokia yra pedagogo duona.

Esate neatsiejamas ir nuo Lietuvos kamerinio orkestro, kuriame griežėte nuo jo įsikūrimo (1960) iki 2010 metų, buvote altų grupės koncertmeisteriu. Ką suradote kameriniame muzikavime, kiek jis Jums, ir apskritai altininkams, buvo svarbus?

Turiu pasakyti, kad mėgstu tikslumą – orkestre griežiau 49, o koncertmeisteriu buvau 46 metus. Pasaulinėje praktikoje, vargu, ar atsirastų žmonių, tiek metų išbuvusių koncertmeisterio „poste“. Kamerinis orkestras – tai dalis mano gyvenimo. Metai, praleisti griežiant jame, buvo patys gražiausi mano gyvenime. Jame aš praleidau labai daug laiko, jam atidaviau save *maximum*. Man patiko griežti orkestre, nes visada buvo draugiška, unikali – ne repeticijų, bet kolektyvo – atmosfera. Griežimas orkestre, kamerinio orkestro kvintete (jame griežė Paulius Juodišius, Algirdas Dekšnys, Radzevičius, Arūnas Palšauskas, Vytautas Sereika, Zigmąs Žukas), duetuose su smuikininkais (Eugenijum Paulausku ir Juodišiumi) – ši koncertinė veikla man buvo tarsi pedagoginės veiklos papildymas.

O kaip klostėsi Jūsų solinė veikla? Buvote pirmasis V. Bagdono, F. Bajoro, B. Kutavičiaus kūrinių altui atlikėjas. Kaip, Jūsų požiūriu, šiuolaikiniai lietuvių kompozitoriai traktuoja altą ir ką galėtumėt pasakyti apie jų muziką altui?

Soliniais koncertais aš negaliu girtis. Yra žmonės, kurie Dievo sutverti būti solistais, turi daug užtaiso, įveikia scenos baimę ir gerai joje jaučiasi. Man tokie koncertai atimdavo daug nervų, sveikatos. Aš niekada nesijaučiau patogiai scenoje, nes už nugaros visada stovėdavo scenos baimė. Kalbant apie lietuvišką muziką altui, reikia pasakyti, kad jos buvo labai mažai. V. Paketūro Variacijos, sukurtos 1955 m. ir atliktos J. Fledžinsko, davė pradžią šios muzikos radimuisi. Vėliau pasirodė Valentino Bagdono (Sonatina), Teisučio Makačino (Dvi poemos fleitai ir altui) ir kitų kompozitorių nauji kūriniai altui. Aš buvau kai kurių tų kūrinių pirmasis atlikėjas. Dabartiniu metu kūrinių altui labai padaugėjo. Negaliu ir nenoriu aš jų įvertinti, nes ne visus esu girdėjęs. Iš stambios formos kūrinių norėčiau išskirti Vytauto Barkausko ir Arvydo Malcio koncertus altui ir kameriniam orkestrui. Šie kūriniai jau sulaukė tarptautinio pripažinimo. Kaip žinia, nauji kūriniai gimsta, kai yra abipusis – kūrėjų ir atlikėjų bendradarbiavimas. Todėl norėtusi, kad atlikėjai labiau sudomintų kompozitorius ir tada kūrėjams nereikėtų „tuščiai“ kurti.

Jūsų požiūriu, kokios jaunųjų altininkų perspektyvos? Kokią matote jų ateitį bendrame Lietuvos muzikinės kultūros kontekste?

Sunkus klausimas. Pirmiausia norėčiau pasidžiaugti, kad jau 22 metus Lietuvoje turim nepriklausomybę (palyginimui – prieš karą nepriklausomybė tęsėsi irgi 22 metus). Sakoma, jog tai – kritinis amžius. Būkime optimistais – per šį laikotarpį nebuvo uždarytas nė vienas orkestras, nė vienas egzistavęs kvartetas, įsikūrė daug kamerinių orkestrų ir kitų kolektyvų. Visa tai aš labai palankiai vertinu, nes pagal Lietuvos gyventojų skaičių, šalyje yra pakankamai daug profesionalių meninių kolektyvų. Turiu galvoje simfoninius ir kamerinius orkestrus, kvartetus ir t. t. Tai yra ta dirva, kurioje turi tarpti mūsų atlikėjai, tart jų ir altininkai. Todėl mano, kaip pedagogo, galvos skausmas, kad tie studentai, kurie dabar mokosi, savo profesiniu pasirengimu atitiktų tarptautinius kriterijus, kuriuos kelia orkestrų dirigentai. Iš solinės veiklos Lietuvoje nė vienas atlikėjas negyvena, nes šiai veiklai labai ribotos galimybės. Rėmimo ir skatinimo per mažai. Lietuvoje dar nėra aukšto intelekto verslininkų, kurie, matydami talentingą atlikėją, remtų jo koncertinę veiklą. Bėlieka tik džiaugtis, kad nepriklausomybės metais nesužlugo nė vienas meninis kolektyvas ir juose gali sėkmingai griežti jaunieji altininkai.

Priedas nr. 10**Interviu su kompozitoriumi Osvaldu Balakausku**

(2013 sausio 30)

Į gausų Jūsų įvairių žanrų kūrinių sąrašą įsiterpia ir du soliniai kūriniai, skirti ne pačiam populiariausiam styginių instrumentų šeimos nariui – altui. Kas Jus sudomino, renkantis šį instrumentą – ar patikimas atlikėjas, griežiantis šiuo instrumentu, ar išskirtinis instrumento tembras, ar yra kitos priežastys?

Kiekvienas instrumentas turi savo išskirtinumą, privalumų. Tuo metu man buvo įdomu artimiau pažinti styginius. Taip atsirado kūriniai violončelei (*Retrospective-I*, 1974), smuikui („Kaip marių bangos prisilietimas“, 1975) ir altui („Medis ir paukštė“, 1976).

Esate vienas iš nedaugelio XX a. II pusės lietuvių kompozitorių, kūrusių naudojant serijinę garsų aukščio organizavimo techniką. Ne išimtis Jūsų Sonata altui ir fortepijonui „Medis ir paukštė“. Norėtusi, kad sugrižtumėt į tą laikmetį (1976 m.), prisimintumėt sonatos kūrimo aplinkybes.

Kokių nors ypatingų aplinkybių, susietų su sonatos „Medis ir paukštė“ atsiradimu, neatsimenu.

Kas Jums šioje sonatoje buvo svarbiausia, kaip to siekėte ir kaip visa tai pavyko įgyvendinti?

Muzikoje visada siekiu apibrėžtos medžiagos (ne chaotiškos), apsiribojant tam tikra derme, tam tikra ritmika.

Muzikos kritikų ir atlikėjų „Medis ir paukštė“ buvo palankiai vertinama. O Jus, ar patenkino šios sonatos interpretacija?

Patenkino.

Jūsų muzika dėl energingos metroritmikos, motorinio judėjimo, ekspresijos muzikologų dažnai tapatinama su džiaziniu stiliumi. O kaip šiame kūrinyje, ar yra tas džiazas „poveikis“, ar jo įtaka?

Man visados imponavo džiazas, bet tai nereiškia, kad visuose mano kūrinuose (o ir sonatoje „Medis ir paukštė“) yra kokių nors jo požymių.

1982 m. sukūrėte kitą sonatą – „Do nata“ altui ir fonogramai. Teko skaityti (muzikologės R. Gaidamavičiūtės interviu su Jumis), kad ši sonata, nuskambėjusi 1984 m., kolegų tarpe sukėlė didžiausią pasipriešinimą. Muzikologės teigimu, „matyt, dėl itin akivaizdaus minimalizmo ir fonogramos“. Ar patvirtintumėt šį jos teiginį?

Sutinku su šiuo teiginiu.

Ką pasakytumėt apie muzikologės G. Daunoravičienės iškeltą „žanrinės abejonės“ mintį šioje sonatoje?

Muzikologų teisė ieškoti ir surasti savus apibūdinimus, kurie man nevisada yra suprantami.

Šios sonatos pirmasis (ir vienintelis?) atlikėjas D. Katkus, kuriam ir skirta ši sonata, pabrėžia, jog sunkiausia buvo paruošiamasis darbas. Gal čia „kalta“ elektroninė technika?

Fonogramos parengimas tuo metu buvo sudėtingas darbas, kadangi galėjome pasinaudoti labai primityvia technika.

Kaip klostėsi Jūsų santykiai su atlikėjais? Ar jie reikšdavo savo pageidavimus, kokią įtaką tai turėjo atlikimui, geresniam kūrinio rezultatui?

Visaip būdavo, tačiau dažniausiai – konstruktyvūs, paremti geranoriškumu, abipusiu noru pasiekti geriausią meninį rezultatą.

Pagal kokius kriterijus Jūs vertinate atlikimo meną? Ką laikote atlikėjo meistriškumo pagrindu?

Visų pirma, atlikėjas turi būti profesiskai stiprus ir pats būti kūrybiška asmenybė.

Kaip Jums atrodo lietuviškoji alto muzika bendrame lietuvių muzikinės kultūros kontekste? Ar matote tos muzikos perspektyvas?

Negaliu vertinti, kadangi nesu susipažinęs. O perspektyvas gali turėti daug kas. Kas, pavyzdžiui, prieš kelis dešimtmečius įsivaizdavo, kad akordeonas taps tokiu populiariu akademinėje muzikoje?

Jūsų nuomone, moderni šių dienų muzika, o ir muzika altui, būdama toli nuo klasikinės tradicijos, ar gali būti suprantama ir teikti malonumą eiliniam klausytojui?

Menas suprantamas visaip, nes vertintojai būna visokie. Menas negali būti nenuginčijamas.

Priedas nr. 11

DO NATA

altui ir fonogramai

Osvaldas Balakauskas, 1982
atkurtos versijos autorius Jurgis Juozapaitis, 2014

A ♩ = 80

Viola

Viola T1

Viola T2

Viola T3

10

Vla.

T3

20

Vla.

T3

30

Vla.

T2

T3

39

Vla.

T2

Priedas Nr. 12**Altininko Jurgio Juozapaičio studijų meno doktorantūroje (2011-2015)
metais atlikti lietuvių kompozitorių kūriniai altui**

1. O. Balakauskas. „Do nata“ altui ir fonogramai (2014 m. J. Juozapaičio atkurta dingusi kūrinio partitūra)
2. V. Barkauskas. „Du monologai“ altui solo
3. J. Juozapaitis. „Quasi improvvisazione“ altui solo
4. A. Martinaitis. „Swayxtix“ altui solo
5. M. Natalevičius. „Aurora Borealis“ altui solo (premjera)
6. V. Paketūras. Variacijos altui ir fortepijonui
7. A. Rekašius. „Grotiskas“ dviem altams
8. J. Andrejevas. „Canto segundo“ sopranui, klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
9. O. Balakauskas. „Concerto Claro“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
10. O. Balakauskas. „Swingy line 2“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
11. V. Germanavičius. „Trupantys žodžiai“ klarnetui, altui ir fortepijonui
12. J. Juozapaitis. „Claviola“ klarnetui, altui ir fortepijonui
13. J. Jurkūnas. „100 pavasarių“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
14. A. Kubiliūnas. „Kontrastai“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
15. R. Mačiliūnaitė. „Kōan“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
16. A. Maslekovas. „Paskutinių spindulių kaligrafijos“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
17. A. Mikoliūnas. „Retro“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
18. M. Natalevičius. „United Airlines 232“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)
19. L. Vaitkūnaitė. „Litanijos auštant“ klarnetui, altui ir fortepijonui (premjera)