
LIETUVOS
MUZIKOS IR TEATRO
AKADEMIJA

**KAMERIŠKUMO
RAIŠKA
IR
KRITERIJAI**

KAMERIŠKUMO RAIŠKA IR KRITERIJAI

Mokslinės konferencijos,
įvykusios 2005 m. balandžio 14 d.,
pranešimai

Vilnius
Lietuvos muzikos ir teatro akademija
2005

UDK 781(06)
Ka265

Redakcinė kolegija
JUOZAS ANTANAVIČIUS
RŪTA GAIDAMAVIČIŪTĖ
JŪRATĖ GUSTAITĖ
EUGENIJUS IGNATONIS
RAMUNĖ KRYŽAUSKIENĖ

Leidinį parėmė
LIETUVOS VALSTYBINIS MOKSLO IR STUDIJŲ FONDAS

ISBN 9986-503-57-4

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Pratarmė

Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje kasmet vyksta mokslinės konferencijos įvairiomis temomis. 2005 m. balandžio 14 d. vykusioje konferencijoje „Kameriškumo raiška ir kriterijai“ buvo aptarta kameriškumo sampratos raida, istorinė kameriškumą reiškiančių terminų kaita, dabartinė kameriškumo samprata ne tik muzikoje, bet ir kituose menuose (poezijoje, fotografijoje), aptarti įvairūs požiūriai į kameriškumą.

Buvo perskaityta pranešimų apie kamerinio muzikavimo tradicijas Lietuvoje, Kamerinio ansamblio katedros įkūrimą Konservatorijoje, lietuvių išėvių kamerinio muzikavimo tradicijas JAV. Taip pat buvo nagrinėti kamerinės muzikos atlikėjo ugdymo aukštojoje muzikos mokykloje ypatumai, kamerinės muzikos atlikėjo individualybės ir kolektyvinio muzikavimo klausimai, kai kurių kamerinių žanrų (fortepijoninio trio, kvarteto) formavimo istorija, muzikos interpretacijos klausimai, muzikos paveldo ir šiuolaikinio meno, tradicijos ir novacijos santykis, kamerinio meno situacija dabarties sociokultūrinėje terpėje. Nemažai dėmesio buvo skirta muzikinio palikimo temoms, kameriškumo išraiškai šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryboje.

Daugelis autorių teigė, kad lietuvių tautinis charakteris, polinkis į intravertiškumą, melancholiškumą sąlygoja ir didesnį klausytojų kamerinės muzikos poreikį, ir didelį kiekį kamerinę raišką pasirenkančių atlikėjų, ir kamerinių kūrinių persvarą daugelio autorių kūryboje.

Konferencijoje pranešimus skaitė ir svečiai iš kitų šalių bei užsienio aukštųjų mokyklų.

Požiūrių į kameriškumą įvairovė

Saulius Gerulis

Kameriškumo raiška mene mažai tyrinėta. Kalbėti apie tai verta, nes analizuojant tokią problematiką atsiveria įdomių meno reiškinių atodangų. Sakau – meno reiškinių, nes kameriškumo galime ieškoti ne tik kompozitorių kūrinuose, jų muzikiniame mąstyme, bet ir atlikėjų interpretacijose bei kitose meninės raiškos formose.

Galime daug ir įvairiai samprotuoti, bet sunku aprėpti pačios kameriškumo sąvokos mene esmę. Mūsų apmąstymų pamatuose turėtų glūbėti istorinė šios sąvokos reikšmė, nuo XVI a. vidurio reikšmės atlikimo vieta. Vėliau sąvokos reikšmė kito, plėtėsi. Ji buvo taikoma ansamblių sudėčiai, kompozicinei technikai apibūdinti ir pan. Tačiau samprotavimai galėtų būti ir platesni. Mes mąstome apie kameriškumą, kurį suvokiame kaip menininko pasaulėjautą. Atrodo, kad kameriškumas neegzistuoja be mąstymo. Gal net priešingai – jis yra mąstymo pasekmė. Minčių ratas sukasi, mąstydami mes patiriame katarsį – kameriškumo aiškinimas kas kart gali pateikti naujų, dar nepažintų prasmės spalvų. Prisiminkime A. Šveicerį, kuris teigė: „Mąstymas turi būti pasiruošęs bet kokiems netikėtumams, net ir galimybei patekti į nepažinimo aklavietę“¹. Prisiminkime ir A. Maceiną: „Šiandien mes mąstome sąvokomis ir todėl esame reikalingi žodžiu, kad į juos suimtume sąvokas. Žmogus ne galvojo apie daiktą ir kūrė sąvoką, bet regėjo daiktą ir kūrė vaizdą, kurį įkūnijo žodyje“². Toliau A. Maceina tvirtino: „Žodžio kilmė yra grynai meniška“³. <...> Todėl pirmykščiaime tarpinyje žodis nebuvo atsitiktinis ar sutartinis daikto pavadinimas tam tikra garsų kombinacija, bet garsinis apreiškimas daikto ypatybių arba vieno kurio jojo elemento pergyvenimo“⁴. Gana tiksliai Don Scoto mintis: „Bet kurį žodį atitinka tam tikra daikto ypatybė arba daikto buvimo būdas“⁵.

Iš paminėtų teiginių aiškėja, kad sąvokos reikšmėje gali glūbėti kokia nors reiškinio ypatybė, buvimo būdas, išgyvenimas. Būtent toks iš pirmo žvilgsnio net ne itin konkretus žodis *išgyvenimas* galėtų atspindėti kameriškumo raiškos kilmę. Kameriškumo išgyvenimas yra subjektyvus dalykas. Jame gali aktyvizuotis intonacijų reminiscencijos, kurios išliko žmogaus atmintyje pasiklausius klasikinį kamerinių kūrinių ir pan. Taip samprotavimai galime pasiduoti per dideliam subjektyvumui, kuris gali net

išprovokuoti požiūrių į kameriškumo raišką įvairovę. Vieniems kameriškumas – tai meditacija, vienatvės būtis, savianalizė, kitiems – tam tikra neilgų dialogų, buvimo kartu būseną. Galbūt atleis skaitytojas už nedidelį semiotinį diskursą, tačiau aiškinantis šiuos klausimus tikrai daug tokių sąvokų niuansų.

Nepažinių zonų mūsų objekte apstu. Kita vertus, kamerinė muzika nėra išimtis, jos aiškiniimo ir suvokimo dėsniai panašūs kaip ir kitų žanrų muzikos. Pritačiau V. Landsbergio minčiai, kad „muzika yra daugialypis procesas, todėl ji (ja) pavojinga pjaustyti, priešpriešinti visokeriopai susijusius elementus“⁶. Galbūt dėl to atidesni tyrinėtojai vengia komplikuoatų muzikos prasmės aiškinimų, dirbtinų tyrimo metodologijų.

Kita vertus, galima ir prieštarauti – kamerinėje muzikoje vyksta bene daugiausia įvairių eksperimentų. Kompozitoriai joje išbando savo idėjas erdvių, laiko pajautos vizijose. Taip yra visame pasaulyje. Todėl muzikologijai čia daug įdomių dalykų, patrauklių temų, nors daugelio jų tyrinėjimas yra keblus. Įdomu, kad tyrimų, kuriuose tyrinėjimo objektas yra kamerinė muzika, Lietuvoje nedaug. Žinoma, įvairiuose straipsniuose menotyrimininkai aptaria kamerinę muziką, bet nedažnai ji atsiduria dėmesio centre, dažnai jos analizė „nuklysta“ į įvairių tyrinėjimo rakursų pakraščius.

Vieną išsamesnių straipsnių apie lietuvių kompozitorių kamerinę muziką 1984 m. parašė L. Tamulytė⁷. Jame aptartos kai kurios komponavimo problemos, specifika, pobūdis, tendencijos, kurie jau buvo nusistovėję vyresniosios kartos kompozitorių (J. Juzeliūno, F. Bajoro, V. Barkausko ir kt.) kūryboje. Būtent jie vieni pirmųjų kamerinėje muzikoje išbandė naujas, iš Vakarų besiskverbiančias komponavimo technikas. Tačiau straipsnyje beveik nerasime individualaus kompozitorių santykio su kamerinės muzikos specifika ar estetika analizės, dvasinės to žanro pajautos apžvalgos. Gal autorė ir nekėlė sau tokio tikslo. Kita vertus, skubėdami išbandyti ir kruopščiai išdailinti kamerines savo muzikos technikas, individualumo gal pristigo ir patys kompozitoriai, nors 7–8-ąjį dešimtmetį jie sukūrė kompoziciškai tobulų kamerinio žanro pavyzdžių. Ypač tai pasakytina apie J. Juzeliūno, O. Balakausko pirmuosius styginių kvartetus su tam tikromis konstruktyvumo tendencijomis.

Įdomu būtų patyrinėti, kaip tam tikri kompozitorių muzikinės kalbos būdai netikėtai pradeda kelti kamerinio skambesio iliuzijas – ir nebūtinai klasikinuose kameriniuose kūriniuose. Kartais į intymaus kamerinio skambesio iliuzijas patenkame, kai klausomės repetityvinės O. Balakausko

muzikos. Kamerinio skambesio iliuzijos nelaukiant pasitinka klausytoją B. Kutavičiaus opusuose. Žinant šio kompozitoriaus polinkį į negausias išraiškos priemones, tai lyg ir neturėtų stebinti, tačiau kai mes tuos dalykus pajuntame netradiciniuose kamerinio žanro kūrinuose, jie sukelia įdomių minčių apie autorių muzikinės erdvės, laiko pajautą; pavyzdžiui, O. Barkausko kamerinės simfonijos „Raštai“, „Muzikos“ ar B. Kutavičiaus operą-poemą „Strazdas – žalias paukštis“ – šiame kūrinyje didelę dalį muzikos kompozitorius pateikė fonogramoje, o kūrinį skyrė atlikti nedideliame tuometinėje Baroko salėje (dabar Šv. Kryžiaus bažnyčia). Toks minėtų kompozicijų pobūdis savaime suteikia joms kameriškumo bruožų.

Lietuvių kompozitorių kameriniai opusai pradėjo populiarėti nuo 6-ojo dešimtmečio. Žinoma, šioje srityje eksperimentų būta (minėti vyresnios kartos kompozitoriai). Kita vertus, kamerinėje muzikoje radikalesnių eksperimentų būta ir paskutiniams XX a. dešimtmečiais (paskutinio dešimtmečio kamerinę muziką kiek plačiau tyrinėjo R. Kisevičius meno aspiranto darbe⁸). Čia savo žodį tarė vidurinės ir jaunesniosios kartos kompozitoriai, kurių kamerinėje muzikoje matome nedaug ką bendro ne tik su tradiciniu kameriškumu, bet net su tais kameriškumo raiškos būdais, kuriuos dar išlaikydavo vyresniosios kartos atstovai. Ypač radikalius jaunesnieji kompozitoriai, neretai į savo kompozicijas įtraukiantys mušamuosius, varinius pučiamuosius instrumentus, kurių prigimčiai svetimas jaukus skambesys.

Turbūt galime tvirtinti, kad kameriškumas egzistuoja ir atlikimo metu. Buvo priimta manyti, kad kompozicijos stilius žengia drauge su atlikimo būdu (barokinis stilius – barokinis garsas ir pan.). Vėliau tie reiškiniai pradėjo skirtis, pavyzdžiui, romantinis atlikimo stilius paliko savo žymes baroko, klasicizmo muzikoje, pradėta kalbėti apie romantinę baroko, klasicizmo muzikos atlikimo tradiciją ir t. t.

Kamerinė muzika atlikėjams taip pat diktavo savas taisykles. Tačiau galime kalbėti ir apie koncertinių kūrinių kamerinį atlikimo stilių. Tai labai subjektyvūs dalykai. Čia, kaip ir toje žodžio prasmės išraiškoje, reikia ieškoti *pajautos*.

Lietuvių atlikėjai tikrai nėra linkę į solinį muzikavimą. Man atrodo, kad taip buvo per visą mūsų profesionalios kultūros egzistavimą. Žinoma, kaip ir visur, taip ir čia yra išimčių, tačiau tendencija ryški. Gal tai sąlygoja mūsų šiaurietiškas mentalitetas? Lietuvių emocijos santūresnės, nenoriame labai išsiskirti.

Kurie atlikėjai linkę į kameriškumą? Galima samprotuoti įvairiai ir prieštaringai. Dabartiniai pianistai nelinek koncertuoti didelėse salėse, nemėgsta skambinti fortepijoninių koncertų, noriau renkasi kamerinę aplinką. Kita vertus, kai kurie jų tarsi balansuoja tarp kamerinio ir koncertinio pobūdžio kūrinių. Antai P. Geniušas, bene nuosekliausiai propaguojantis fortepijoninio koncerto žanrą, neretai noriai imasi ir kamerinio pobūdžio muzikavimo (prisiminkime jo koncertų ciklus su smuikininku R. Katiliūniū, o R. ir Z. Ibelhauptų duetas dažnai skambina tiek stambius koncertinius, tiek ir intymius kamerinio pobūdžio kūrinius).

Pabaigai pacituosiu minėto A. Šveicerio žodžius: „<...> idėjos susidėvi, o susidėvėjusios stabdo naujų kartų mąstymo plėtotę; žmonijos dvasinė pažanga nėra permanentinis procesas – jį sudaro chaotiška pakilimų ir nuopolių kaita. Siūlai nutrūksta, painiojasi, galai pasimeta ir vėl netvarkingai susimezga.“⁹ Ko gero, taip yra ir su kameriškumo suvokimu, pajauta. Tie dalykai chaotiškai banguoja – atsiranda kompozitorių ir atlikėjų galvose, kartais virsta ryškiomis tendencijomis, o kartais išnyksta be galo sudėtingame meno diskurse.

Nuorodos

- 1 Šveiceris A. Kūltūra ir etika. V., 1989, p. 95.
- 2 Maceina A. Pedagoginiai raštai. V., 1990, p. 194.
- 3 Ten pat.
- 4 Ten pat, p. 195.
- 5 Ten pat.
- 6 Landsbergis V. Geresnės muzikos troškimas. V., 1990, p. 254.
- 7 Tamulytė L. Šiuolaikinės lietuvių kamerinės muzikos tendencijos // Muzika, 4. V., 1984.
- 8 Kisevičius R. Kompoziciniai lietuvių kompozitorių kamerinės instrumentinės muzikos aspektai (1991–2000). Meno aspiranto darbas. Mokslų vad. S. Gerulis. LMA, 2003.
- 9 Šveiceris A. Min. veiks., p. 74.

Summary

Lithuanian composers chamber music has undergone various experiments. It is this sphere that our composers have tested their ideas in time and space sensation visions. Since the 60s of last century they have devoted a great deal of their attention to chamber genres. Senior composers (J. Juzeliūnas, F. Bajoras, V. Barkauskas, B. Kutavičius) have tried to apply novel composition techniques coming from the West and to present them as thoroughly balanced models. In their works they have classically interpreted genre canons. Unexpectedly, certain musical expression models enhance the illusion of chamber music sounds in both classical and genre works.

Whereas, the composers of younger generation are not sticking to traditional chamber music canons. In the chamber music compositions the more radical creators include even brass and drum instruments whose nature has nothing in common with soft chamber sounds.