

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
FORTEPIJONO KATEDRA



Gabrielė Bekerytė

**PIANISTO ROLĖ ORKESTRE: ORKESTRINIAI KLAVIŠINIAI
INSTRUMENTAI, REPERTUARAS IR GROJIMO YPATUMAI**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (fortepijonas)
Magistro darbas

Darbo autorius:

Gabrielė Bekerytė

.....

Darbo vadovas:

Doc. dr. Giedrė Gabnytė Bizevičienė

.....

Vilnius, 2023

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

BAIGIAMOJO DARBO SĄŽININGUMO DEKLARACIJA

2023 m. balandžio d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas „*Pianisto rolė orkestre: orkestriniai klavišiniai instrumentai, repertuaras ir grojimo ypatumai*“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs (-usi) ir joms neprieštarauju.

..... **Gabrielė Bekerytė**

SANTRAUKA

In today's orchestras it is more and more common that an orchestral pianist is required to perform the parts of orchestral keyboard instruments for pieces that were written from the 19th century onwards. This Master's thesis is looking into what the role of an orchestral pianist contains – which instruments do they play, how these instruments are used in orchestral pieces and how is playing in orchestra different from other pianistic fields, such as performing solo and/or chamber music repertoire. In the first two chapters of this thesis, four instruments are being discussed – a piano, a celesta, a keyboard Glockenspiel and a synthesizer. The author reviews the historical background of previously mentioned instruments and their technical features, then proceeds to give and analyse some examples of orchestral keyboard instruments' parts based on James F. Rauscher's dissertation „Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky“ (1991). For the following chapter a structured interview was initiated with two pianists who were previously playing and/or working in orchestra and in this chapter the author presents the results of this interview. Together with the two respondents it is discussed what are the differences and similarities between performing as an orchestral pianist and performing in other pianistic fields, what is the preparation process, and what skills and knowledge is required to be a successful pianist working in an orchestra.

TURINYS

IVADAS.....	5
1. ORKESTRINIAI KLAVIŠINIAI INSTRUMENTAI.....	7
1.1. Fortepijonas kaip simfoninio orkestro instrumentas	7
1.2. Čelestos išradimo istorinis kontekstas.....	10
1.3. Klavišinių varpelių aprašymas ir išradimo aplinkybės	12
1.4. Sintezatorius ir jam giminingi instrumentai	13
2. ORKESTRINIŲ KLAVIŠINIŲ INSTRUMENTŲ NAUDOJIMAS SIMFONINIUOSE KŪRINIUOSE	14
2.1. Fortepijono partijos naudojimas orkestriniuose kūrinuose	14
2.2. Čelestos, klavišinių varpelių, sintezatoriaus naudojimas orkestriniuose kūrinuose	18
3. INTERVIU SU ORKESTRE GROJANČIAIS PIANISTAIS.....	21
4. IŠVADOS	27
5. LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	29
6. PRIEDAS	31

IVADAS

Temos aktualumas ir problematika. Orkestriniams kūriniais atlikti, kurie buvo parašyti laikotarpyje nuo XIX a. iki šių dienų, yra vis dažniau reikalingas pianistas, atliekantis klavišinių instrumentų orkestrines partijas. Lietuvos aukštosiose menų mokyklose (LMTA, VDU) šios orkestro pianisto specializacijos nėra, apie ją trūksta informacijos, todėl aktualu apie ją kalbėti ir pristatyti mokslo darbe. Orkestre grojantis pianistas groja ne tik fortepijonu, bet taip pat čelesta, rečiau sutinkamais klavišiniais varpeliais, moderniuose kūrinuose – sintezatoriumi ir kitais. Kuo skiriasi fortepijono ar kitų klavišinių instrumentų partijos orkestriniuose kūrinuose nuo kamerinės muzikos, *solo* repertuaro partijų, taip pat kokį vaidmenį, efektą šios partijos turi orkestre ir kūrinuose, orkestre grojantis pianistas turi žinoti, kadangi jo misija – šias partijas atlikti efektyviai ir profesionaliai.

Šiame mokslo darbe bus pristatomas fortepijono, čelestos, klavišinių varpelių (vok. *Tasten Glockenspiel*), sintezatoriaus istorija, analizuojama, kaip jie yra naudojami orkestriniuose kūrinuose ir bus pateikti pavyzdžiai, kuriuose bus aprašytos orkestrinių klavišinių instrumentų partijų ištraukos. Kitoje darbo dalyje bus pristatyti struktūruoto interviu su dviem pianistais rezultatai, kuriuose išryškėjo grojimo skirtinguose pianisto amplua skirtumai, panašumai bei įgūdžių, žinių, pasirengimo groti orkestre ypatumai.

Tyrimo objektas. Pianisto rolė orkestre ir grojimo jame ypatumai

Tyrimo tikslas. Ištirti pianisto rolę orkestre ir grojimo jame ypatumus.

Tyrimo uždaviniai.

1. Išanalizuoti mokslinės literatūros pavyzdžius apie orkestrinius klavišinius instrumentus, kuriais įprastai orkestre groja pianistas.
2. Aprašyti orkestrinio repertuaro pavyzdžius, kaip yra naudojamos klavišinių instrumentų partijos, kokį efektą, vaidmenį jos atlieka.
3. Atlikti interviu su pianistais, kurie turėjo patirties groti orkestre, kamerinės muzikos ansambliuose ir atlikti *solo* repertuarą.
4. Apibendrinti gautus rezultatus ir pateikti išvadas.

Tyrimo metodai.

Teoriniai metodai – mokslinės ir metodinės literatūros analizė, šaltinių ir dokumentų analizė, lyginamasis (komparatyvinis), istorinis aprašomasis

Empirinis metodas – struktūruotas interviu

Literatūra ir šaltiniai. James F. Rauscher „Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky“ (1991)

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir 1 priedas.

1. ORKESTRINIAI KLAVIŠINIAI INSTRUMENTAI

Šiame darbe bus rašoma apie keturis instrumentus, kuriais orkestre groja pianistas, tai yra fortepijonas, čelesta, orkestriniai varpeliai ir sintezatorius. Orkestrinių klavišinių instrumentų grupei taip pat priklauso ir kiti instrumentai, tokie kaip vargonai, klavesinas, *Ondes Martenot*, harmoniumas, ir kiti, tačiau autorės sprendimu šie instrumentai nebus nagrinėjami, nes šių laikų orkestre vargonams arba klavesinui yra paprastai samdomi klavesinininkai, vargonininkai arba pianistai, kuriems teko mokytis kaip yra grojama šiais instrumentais. Tokiems instrumentams, kaip harmoniumas arba *Ondes Martenot* ir kitiems, parašytas repertuaras nėra gausus, todėl jie taip pat darbe nagrinėjami nebus.

1.1. Fortepijonas kaip simfoninio orkestro instrumentas

Fortepijonas (itališkai *Forte* – garsiai, *piano* – tyliai) yra klavišinis instrumentas chordofonas, jis yra charakterizuojamas savo gebėjimu išgauti tylų ir garsų skambesį. Modernus fortepijonas susidaro iš šešių elementų: stygų, metalinio rėmo, rezonansinės plokštės, mechanikos, medinio korpuso ir pedalų. Fortepijone yra po tris stygas kiekvienam klavišui aukščiausiam registre, viduriniame po dvi, žemiausiam po vieną (konkrečių garsų stygų kiekis gali taip pat kisti priklausomai nuo fortepijono gamintojo). Fortepijonu grojama naudojant klaviatūrą, kurią sudaro 88 juodi ir balti klavišai, pianistai šiuo instrumentu groja abejomis rankomis ir trimis pedalais (dešiniu, viduriu, ir kairiu *una corde*). Paspaudus vieną ar daugiau klavišų plaktukas užgauna stygą ir atšoka. Tuo pačiu metu yra pakeliamas stygos dempferis, leidžiantis jai laisvai skambėti. Dešinysis pedalas atlieka dempferio pakėlimo funkciją visiems klavišams vienu metu, taigi visos stygos vibruoja ir skamba laisvai. Kairysis *una corde* pedalas suminkština fortepijono garsą paslinkdamas fortepijono klaviatūrą į šoną ir taip atitinkamai sumažindamas užgaunamų stygų kiekį (iš trijų aukščiausiam registre į dvi, viduriniame – į vieną). Vidurinis pedalas pakelia tik tuo metu nuspaustų klavišų dempferius, todėl laisvai vibruoja ir skamba tik tam tikros stygos (Ripin ir kt., 2011).

Fortepijono pirmtakais yra laikomi klavesinas ir klavikordas, tačiau fortepijonas nuo jų skiriasi savo gebėjimu groti garsiai ir tyliai, garso išgavimo būdu ir plaktukų padėtimi – klavesine stygos yra užkabinamos metaline plunksnele, kabliuku, ne plaktuku, o klavikorde plaktukas pasilieka kontakte su styga ir neatšoka, kaip fortepijone (Ripin ir kt., 2011).

Fortepijono išradėju galima laikyti B. Cristoforį, kuris buvo instrumentų prižiūrėtojas Medici dvare, Florencijoje. Tikslus fortepijono išradimo data nėra žinoma, tačiau yra manoma, kad pirmosios jo versijos atsirado apie 1700 metus B. Cristoforio dirbtuvėse (Ripin ir kiti,

2011). XVIII a. fortepijonas palaipsniui išpopuliarėjo ir galiausiai aplenkė populiarumu savo pirmtakus klavesiną ir klavikordą antrojoje XVIII a. pusėje – XIX a. pradžioje. Tam įtakos turėjo kompozitorių, tokių kaip L. van Beethovenas W. A. Mocartas ir kitų rašomi kūriniai – fortepijoną jie garsino rašydami sonatas, koncertus ir kitus kūrinius.

XVIII a. fortepijonas įžengė į orkestrą kaip klavesino pakaitalas (Malofeeva, 2015). Baroko laikotarpiu klavesinas buvo laikomas labai svarbia orkestro, kamerinės muzikos dalimi, tačiau reikėtų paminėti, kad baroko laikotarpiu prieš susiformuojant stabiliai orkestro sudėčiai, kompozitoriai rašydavo kūrinius instrumentams, kurie komponavimo metu buvo jų aplinkoje, todėl ansamblių ar orkestrų sudėtis buvo labai skirtinga ir klavesinas ne visais atvejais buvo komponuojamas į orkestrinius kūrinius. Pav. 1 ir pav. 2, kuriuose pateiktos dviejų *Concerto grosso* ištraukos, galima matyti, kad viename iš jų yra partija klavesinui, kitame – nėra. Klavesino partijose buvo ypač populiaru *basso continuo* technika (žr. pav. 1), kurioje buvo išrašytas tik apatinis balsas, arba boso partija, ir pridedami, improvizuojami papildomi balsai ir melodijos. Viršutinių balsų improvizacija buvo siekiama sustiprinti harmoninę seką, kuri padeda vystyti muzikos kūrinį. Iki pat J. Haydno, W. A. Mocarto, L. van Beethoveno vėlyvojo periodo laikų, labai didelė dalis simfoninių kūrinių turėjo *basso continuo* partijas. Taip pat didesniame ansamblyje klavesinininkas atlikdavo ir dirigento funkciją, padedančią ansamblio organizuotumui ir grojimui kartu. Ankstyvojo fortepijono laikotarpiu, pianistas perėmė visas šias klavesinininko funkcijas.

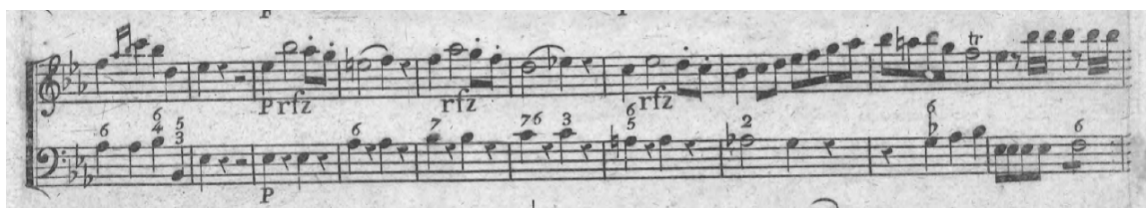
1. Andante larghetto e staccato

Pav. 1. Partitūros ištrauka iš G. F. Handelio *Concerto grosso* A-dur, HWV 329, I d.



Pav. 2. Partitūros ištrauka iš A. Scarlatti *Concerto grosso* d-moll, R. 533.5, I d.

Fortepijono populiarėjimo laikotarpiu (XVIII a. pabaiga-XIX a. pradžia) pradėjo garsėti naujas žanras vadinamas fortepijoniniu (taip pat klavyrinu, iš vokiečių k. *Klavier*) koncertu. Šiuose koncertuose klavyras turėjo daug reikšmingesnę partiją lyginant su kitais instrumentais, nurodomą su partijos priedu „solo“. Šis žanras turėjo pilnai išrašytas fortepijono *solo* partijas, tačiau taip pat iš atlikėjo buvo tikimasi groti *basso continuo* partiją orkestriniuose epizoduose. Tai galima būtų pamatyti W. A. Mocarto koncerto fortepijonui ir orkestrui nr. 9 Es-dur fortepijono *solo* partijoje (pav. 3). Šiuose kūrinuose klavyro funkcija buvo padalinta į dvi dalis – vienoje jis buvo laikomas soliniu instrumentu, kitoje – orkestriniu instrumentu, palaikančiu, sustiprinančiu orkestrą (Malofeeva, 2015).



Pav. 3. *Solo* fortepijono partijos ištrauka iš W. A. Mocarto koncerto fortepijonui ir orkestrui Es-dur nr. 9, I d.

Romantizmo pradžioje fortepijono techninės galimybės pradėjo ženkliai tobulėti, jo diapazonas pradėjo plėstis iki šešių, šešių su puse oktavų, dėl šios priežasties jis tapo didesnis ir sunkesnis, jau 1820 m. Vienoje galima buvo pamatyti fortepijonus su 2-6 pedalais (Ripin ir kiti, 2011). Romantizmo epochoje fortepijonas aplenkė savo pirmtakus populiarumu ir taip pat paliko savo, kaip orkestrinio instrumento, vaidmenį. Išpopuliarėjus koncerto žanrui, fortepijono santykis su orkestru pirmojoje romantizmo pusėje buvo daugiausia kaip *solo* instrumento (Malofeeva, 2015).

Pirmasis pavyzdys, kur fortepijonas sugrįžta kaip orkestrinis instrumentas, yra H. Berlioza 1831 m. parašytas kūrinys „*Lélio, ou le retour à la vie*“ („Lelio, arba sugrįžimas į gyvenimą“) (Malofeeva, 2015). Jis buvo parašytas kaip garsiosios „*Symphonie fantastique*“ tęsinys ir skirtas atlikti pasakotojui, *solo* tenorui ir baritonui, mišriam chorui ir orkestrui, kuriame yra ir fortepijono keturiomis rankomis partijos. Šiame kūrinyje galima matyti, kad fortepijono partijos nėra solistinės, jos aiškiai susilieja su kitais orkestro instrumentais ir papildo orkestro faktūrą, prideda naujų spalvų.

H. Berlioza kūrinyje galima matyti „veidrodinį efektą – fortepijonas orkestre/orkestras fortepijone. Jei tiksliau, fortepijonas kaip orkestrinis instrumentas (fortepijonas orkestre) imituoja skambantį orkestrą (orkestras fortepijone)“ (Malofeeva, 2015, psl. 230). Remiantis autorės mintimi galima teigti, kad orkestriniuose kūriniuose požiūris į fortepijoną gali būti kaip instrumento, kuris gali atstoti visą orkestrą arba kaip orkestrinis instrumentas, į orkestrą atnešantis savitą skambesį ir spalvą.

1.2. Čelestos išradimo istorinis kontekstas

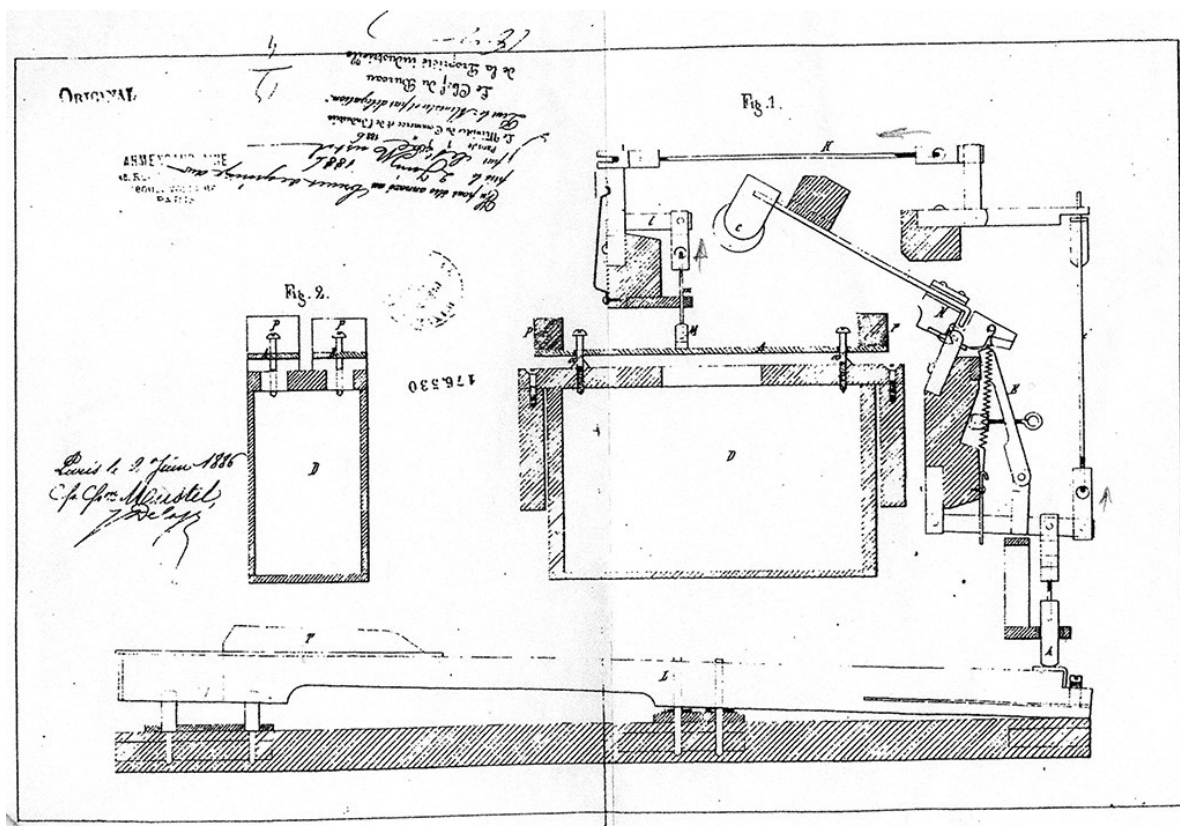
Ankstyvoji čelestos versija buvo išrasta C. Glagetti dar 1788 m. Šis instrumentas pavadinimu „*Aiuton*“ turėjo labai švelnų ir minkštą garsą, jis buvo išgaunamas eilės kamertonų, užgaunamų besisukančio metalinio kūgio (Farmer, 2001).

1853 m. Paryžiuje atsirado C. V. Mustelio (1815-1890) instrumentų studija. C. V. Mustelis buvo vargonų ir harmoniumų gamintojas ir 1865 m. jis išrado tipofoną – kamertoninį pianiną, garsu labai panašų į prieš tai minėtą „*Aiuton*“, tačiau šiame instrumente kamertonai buvo užgaunami plaktukais. 1880 m. Glazge, Škotijoje taip pat atsirado instrumentas susidedantis iš kamertonų, pavadinimu „*dulcitone*“, išrastas Thomas Machellio (Farmer 2001).

Tačiau visi šie instrumentai buvo per tylūs, kad būtų naudojami muzikinėje aplinkoje. Vienas iš dviejų C. V. Mustelio sūnų V. A. Mustelis (1842-1919) taip pat buvo instrumentų gamintojas ir būtent jam yra priskiriamas čelestos išradimas, nors yra manoma, kad abu tėvas ir sūnus bendradarbiavo sukuriant galutinį instrumento variantą. Čelesta buvo išrasta ir patentuota 1886 m. (Blades, 2001).

Čelesta (pracužiškai „*cèleste*“, reiškianti „dangiška“) yra idiofonas su klaviatūra, iš išorės labai panašus į pianiną. Unikalus mechanizmas susidaro iš klaviatūros, veltinio plaktukų, garso plokštelių ir medinių rezonatorių. Nors tai yra klavišinis instrumentas, čelesta priklauso mušamųjų instrumentų šeimai, ja orkestre groja pianistas. Čelesta sukonstruota iš medinio korpuso, klaviatūros ir vieno pedalo. Korpuso viduje yra mechaninė sistema, kuri susidaro iš veltinio (fetro) plaktukų, specialių metalinių garso plokštelių ir medinių rezonatorių (Blades,

2001). Savo originaliame patente V. Mustelis teigia: „Pridedamas piešinys aiškiai iliustruoja visus sistemos komponentus, pirmoje iliustracijoje matomas vertikalus klavišo, judėjimo reguliatoriaus ir plaktuko skerspjuvis, antroje – rezonatoriaus, kartu su vibruojančiomis metalinėmis plokštelėmis, skerspjuvis. Garsas išgaunamas iš metalinių plokštelių, kurios, kaip ir pianine, pradeda skambėti užgautos plaktuko, tačiau mechanizmas yra išdėstytas tam tikra tvarka, nes plaktuko atsitrenkimas yra ne vertikalus, kaip vertikaliame pianine, ir taip pat ne iš apačios kaip fortepijone, o iš viršaus, kaip galima pamatyti pridėtoje iliustracijoje“ (V. Mustelio čelestos patento aprašymas, 1886) (pav. 4). Taigi apibendrinant, čelestoje garsas yra išgaunamas tokia tvarka: nuspaudžiant klavišą, veltinio plaktukas yra aktyvuojamas, šis plaktukas užgauna metalinę garso plokštelę iš viršaus ir medinis rezonatorius, esantis apačioje plokštelės, rezonuoja ir skleidžia garsą.



Pav. 4. V. Mustelio čelestos patento paveikslas, 1866 m.

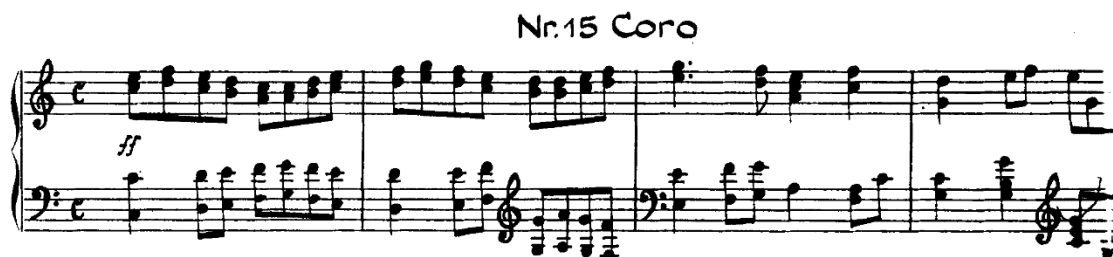
Pianistas groja čelesta taip pat, kaip ir grotų pianinu ar fortepijonu. Mediniai rezonatoriai yra suderinami kartu su metalinėmis plokštelėmis ir sustiprina jų garsą, kurios yra išdėstytos ir suderintos pagal muzikos natų sistemą. Garso plokštelės ir rezonatoriai, kurie proporcingai didėja žemėjant natoms, yra išdėstyti skirtingai lygiais. Čelestos pedalas yra taip pat naudojamas, kaip ir dešinysis pedalas fortepijone (paspaudžiant pedalą pasikelia dampferis ir garsas tuomet gali nevaržomai rezonuoti). Tai yra transponuojantis instrumentas ir jo

partijose viskas skamba viena oktava aukščiau negu parašyta. Modernios čelestos diapazonas yra penkios arba penkios su puse oktavos nuo vidurinės c ir orkestre ji yra perkusinių instrumentų grupėje (Schiedmayer¹). Šiuo metu pasaulyje yra vienas čelestų gamintojas Schiedmeyer, kuris gamina čelestas pagal V. Mustelio patentuotą mechanizmą.

Nuo pat čelestos išradimo, jos „dangiškas“ garsas sudomino labai daug kompozitorių. Pirmą kartą šis instrumentas buvo panaudotas E. Chausson kamerinės sudėties versijoje incidentinėje (atsitiktinėje) muzikoje „*La Tempete*“ (Blades, 2001). Tačiau šlovės šis instrumentas susilaukė P. I Čaikovskiui parašius baletą „Spragtukas“ ir dedikavus vieną dalį pavadinimu „Karamelinės fėjos šokis“ čelestai *solo* su orkestru.

1.3. Klavišinių varpelių aprašymas ir išradimo aplinkybės

Kitas instrumentas, priklausantis perkusinių klavišinių orkestrinių grupei, yra klavišiniai varpeliai (vokiškai *Tasten Glockenspiel*, prancūziškai *jeu de timbres a clavier*). Tai yra metalofonas ir jis savo išvaizda yra labai panašus į mažą pianiną ar čelestą, o jo diapazonas yra nuo dviejų ir ketvirčio oktavų iki trijų su puse oktavų. Klavišinių varpelių mechanizmas yra labai panašus į čelestos mechanizmą tačiau pagrindinis skirtumas yra plaktukai – čelestoje mediniai plaktukai yra apvilkti veltiniu (feltu) ir todėl išgauna šiltą ir „atmosferinį“ garsą. Klavišinių varpelių plaktukai, kurie užgauna metalinę plokštelę, yra pagaminti iš bronzos ir išgauna aštrų, skvarbų varpelius primenantį garsą (Blades, 2011). Instrumentui rašomos partijos yra smuiko rakte, dažniausiai dviem oktavomis žemiau negu girdimas garsas.



Pav. 5. *Carillons* partijos ištrauka iš G. F. Handelio oratorijos „*Saul*“

Žinomesnė šio instrumento versija yra didesnio dydžio *Glockenspiel*, kuriuo dviem plaktukais groja perkusininkai. Tačiau tam tikrose varpelių partijose iš faktūros galima aiškiai matyti, kad jos buvo skirtos atlikti būtent instrumentui su klaviatūra. Viena iš pirmųjų partijų, kur tai galima pamatyti yra G. F. Hendelio oratorijoje 1738 m. „*Saul*“ (pav. 5) (Blades, 2001).

Šie klavišiniai varpeliai labiausiai išgarsėjo kartu su W. A. Mocarto dviejų dalių opera „Užburtoji Fleita“. Instrumentas, kuris, manoma, buvo naudojamas šios operos premjeroje šiuo

¹ <https://www.celesta-schiedmayer.de/en/celesta/all-about-the-celesta/>

metu yra Vienos Muziejuje, Austrijoje, jo ištakos ir išradėjai nėra žinomi. Išvaizda jis primena mažą žaislinį pianiną. Originaliojoje operos versijoje šis instrumentas yra pavadintas *stromento dacciaio* (it. plieno instrumentas), tačiau Vienoje esančio instrumento plokštelės yra pagamintos iš stiklo, o ne metalo. Todėl šiomis dienomis yra nesutariama, ar šis instrumentas tikrai buvo naudojamas „Užburtosios fleitos“ operoje. Šis instrumentas Mocarto „Užburtosios fleitos“ operoje dėl savo ypatingo tembro turėjo labai svarbų vaidmenį – jis buvo naudojamas užburtųjų varpelių, kurie buvo vieno iš operos veikėjų Papageno palydovu, garsui išskirti (pav. 6) (Powley, 2004).



Pav. 6. Klavišinių varpelių partijos ištrauka iš W. A. Mocarto operos „Užburtoji fleita“, 1 veiksmas, 8 scena

Kadangi „Užburtoji fleita“ sulaukė labai didelio pasisekimo, operos teatrai visoje Austrijoje norėjo gauti šį naują instrumentą W. A. Mocarto operai atlikti. Tačiau jo gamintojai, yra manoma, neturėjo pakankamai resursų tokiai paklausai įgyvendinti. Dėl šios priežasties skirtingi instrumentų gamintojai pradėjo gaminti savo *stromento dacciaio* versijas ir šiomis dienomis nėra įmanoma atskirti, kuris iš jų galėjo būti originalas.

1.4. Sintezatorius ir jam giminingi instrumentai

Jau nuo XX a. pradžios, besivystant elektroniniams įrenginiams ir elektrą vis daugiau naudojant kasdieniniame gyvenime, pradėjo vystytis ir elektroniniai muzikiniai instrumentai. Prieš atsirandant pirmai sintezatoriaus versijai jau buvo žinomi keli kiti elektroniniai instrumentai. Vieni iš pagrindinių ir labiausiai žinomų būtų tereminas (sukurtas 1920 m. tuo metu inžinerijos studento L. Theremino Maskvoje), *Ondes Martenot* (išrastas M. Martenot, 1928 m. Prancūzijoje), *electronic sackbut* (išrastas H. Le Caine 1948 m. Kanadoje) (Chadabe, 2000).

Pirmasis sintezatorius buvo išrastas Hario Olsono ir Herberto Belaro 1955 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose, New Jersey. Šis instrumentas vadinosi „RCA Mark II Synthesiser“ ir jis buvo sukurtas siekiant realizuoti idėją viename įrenginyje sutalpinti visus orkestrinių instrumentų garsus (Chadabe, 2000). Sintezatorius yra apibūdinamas kaip „elektroninis muzikos instrumentas, kurio garsai išgaunami elektros virpesių sintezės būdu. <...> Dažnai turi

atminties įrenginius, kuriais muzikantas gali pats formuoti ir fiksuoti norimus tembrus, keisti garsų gaubtinės formą, įjungti ritmo bloką, programuoti visą kūrinį arba jo komponentus ir jais naudotis“ (Bičiūnas, Visuotinė lietuvių enciklopedija). Šiomis dienomis elektroniniai klavišiniai instrumentai turi labai daug variacijų (pvz. elektroninis pianinas, midi klaviatūra), kurių išvaizda ir savybės skiriasi, tačiau standartiškai yra naudojamas elektroninis instrumentas, kurio diapazonas ir klaviatūros dydis yra toks pat kaip ir akustiniame fortepijone.

Sintezatorius gali būti naudojamas orkestre dėl tam tikrų resursų stygiaus, pavyzdžiui, per mažos scenos, arba nepakankamų lėšų įsigyti akustinį instrumentą. Dėl savo garso keitimo ir sintezavimo ypatybių jis gali atstoti ne tik fortepijoną ar pianiną, tačiau ir kitus klavišinius instrumentus (kaip čelestą, klavišinius varpelius), taip pat ir kitų orkestrinių šeimų instrumentus. Sintezatorius yra daug paprasčiau transportuojamas dėl savo mažesnio dydžio ir svorio ir taip pat jam nėra būtina speciali priežiūra, kaip pavyzdžiui, akustinis derinimas, kuris reikalingas fortepijonui ar pianinui. Tačiau šis elektroninis instrumentas nėra naudojamas tik dėl akustinės versijos. Sintezatorius taip pat suteikia galimybę kompozitoriams įvairinti ar keisti garsą būdais, kurie nėra įmanomi akustiniam instrumentui, pavyzdžiui, nustatyti garso tęsimosi ilgį.

2. ORKESTRINIŲ KLAVIŠINIŲ INSTRUMENTŲ NAUDOJIMAS SIMFONINIUOSE KŪRINIUOSE

2.1. Fortepijono partijos naudojimas orkestriniuose kūrinuose

Apie fortepijono naudojimą orkestre pavyzdžių galima rasti I. Stravinskio kūryboje. Šis kompozitorius buvo žymaus kompozitoriaus N. Rimskio-Korsakovo mokinys ir, mokytojo paskatintas, kūrė simfoninę muziką grodamas fortepijonu (kas, galimai, prisidėjo prie šio instrumento naudojimo savo kompozicijose). Pusė I. Stravinskio simfoninių kūrinių turi fortepijonines partijas (Rauscher, 1991) ir dėl šios priežasties jo simfoninė kūryba įgauna ypatingą orkestrinį skambesį. „Orkestriniame kontekste, fortepijonas man atrodo kaip nuostabus perkusinis instrumentas. Fortepijonas turi savo individualumą ir savo svarbą. Kaip ir visame mene, jis yra chronologinio vystymosi subjektas. Praeityje fortepijonas buvo tam tikrais atvejais naudojamas kaip vokalinis instrumentas – t. y. jam reikėjo dainuoti, tiesą sakant, jis buvo išvestas iš visko, išskyrus jo pačio akivaizdų ir individualų perkusinio instrumento charakterį“ (Arbor, 1983, psl. 158). Iš šios citatos galima teigti, kad I. Stravinskis labai vertino perkusinę, mechaninę fortepijono grojimo pusę.

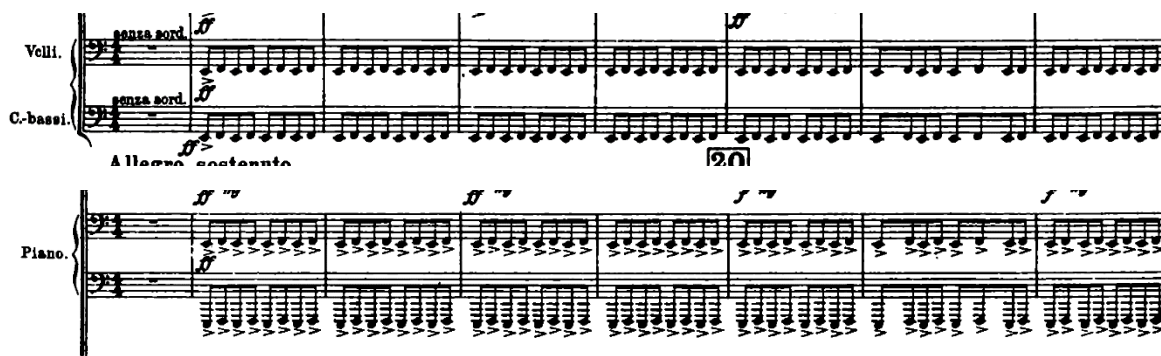
Savo disertacijoje „*Treatment of the piano in the orchestral works of Stravinsky*“ (1991) J. F. Rauscheris išskiria šias grupes, į kurias galima suskirstyti fortepijono panaudojimą I.

Stravinskio orkestrinėje muzikoje: instrumentų dvigubinimas, oktavų naudojimas, pianistiniai efektai, perkusiniai efektai, pedalų naudojimas, soliniai pasažai. Nors šios kategorijos yra skirtos būtent Stravinskio kūrybai apibendrinti, šio magistro mokslo darbo autorės nuomone, jos taip pat labai gerai apibrėžia fortepijono naudojimą kitų kompozitorių orkestrinėje kūryboje.

Dėl ypač didelio fortepijono diapazono fortepijonu itin paranku sustiprinti skirtingas instrumentų grupes ir jas dvigubinti. S. Prokofievo „*Scythian Suite*“ op. 20 galima rasti keletą pavyzdžių, kur dvigubinamos skirtingos instrumentų grupės. 7 pav. galima matyti, kaip fortepijonas sustiprina klarnetų liniją ir pagrindines melodines natas su akcentais viršutiniame registre ir 8 pav. taip pat matomas kontrabosų ir violončelių linijos sustiprinimas apatiniame registre.



Pav. 7. Klarnetų ir fortepijono partijų ištraukos iš S. Prokofievo „*Scythian Suite*“ op. 20, II d.



Pav. 8. Violončelių, kontrabosų ir fortepijono partijų ištraukos iš S. Prokofievo „*Scythian Suite*“ op. 20, IV d.

Pianistiniai efektai, minėti J. Rauscher disertacijoje, yra plati kategorija ir į ją įeina tam tikros technikos, kurios gali būti atliekamos tik fortepijonu arba atlikti jas fortepijonu yra paprasčiau negu kitais instrumentais. Oktavų naudojimas yra viena iš šių technikų, kuri yra kompozitorių naudojama orkestriniuose kūriniuose. „Oktavos yra ypač pianistiškos. Joks kitas instrumentas neatlieka taip gerai“ rašė I. Stravinskis (žr. Rauscher, 2011, psl. 9). 9 pav. yra pavaizduota ši technika ir ją fortepijono partijoje naudoja kitas kompozitorius D. Šostakovičius savo 5 simfonijoje d-moll op. 47.



Pav. 9. Fortepijono partijos ištrauka iš D. Šostakovičiaus 5 simfonijos d-moll, op. 47, IV d.

Kiti orkestre naudojami pianistiniai efektai gali būti *glissando*, (pav. 10), *tremolo* (pav. 11), arpedžio (pav. 12), alteruojantys pasažai tarp rankų (pav. 13) ir pasažai kurie yra grojami tik ant juodų arba baltų klavišų (pav. 14).



Pav. 10. Fortepijono partijos ištrauka iš I. Stravinskio „Petrushka“



Pav. 10. Fortepijono *seconda* partijos ištrauka iš H. Berliožio „Lelio, ou retour a la vie“



Pav. 12. Fortepijono partijos ištrauka iš P. I. Čaikovskio baletu "Miegančioji gražuolė", op. 66

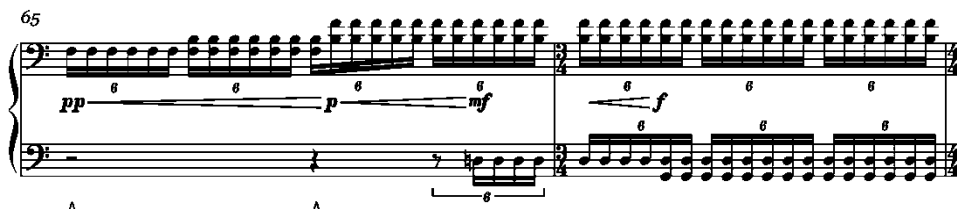


Pav. 11. Fortepijono partijos ištrauka iš B. Bartoko „Der wunderbare Mandarin“, op. 19



Pav. 12. Fortepijono partijos ištrauka iš I. Stravinskio „Petrushka“

Pedalų naudojimas ir jų suteikiamas efektas yra komponuojamas ir lietuvių kompozitoriaus K. Bubnelio kūrinys „Tankėjanti šviesa“. Fortepijono partijoje aiškiai matomas kompozitoriaus pageidaujamas efektas, kad garsas nenutrūktų ir labai laipsniškai keistų savo dinamiką (pav. 15). Kitame to paties kompozitoriaus kūrinys „Auto-da-Fé“ (pav. 16) fortepijonas naudojamas kaip daugiau ritminis, perkusinis instrumentas, kuriame yra labai svarbu išlaikyti ritminį pagrindą. Taip pat šiame pavyzdyje nurodytas ir *una corde* (kairiojo) pedalo naudojimas.

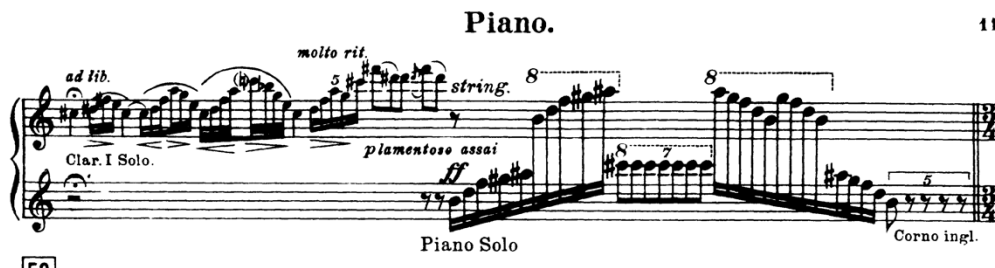


Pav. 13. Fortepijono partijos ištrauka iš K. Bubnelio „Tankėjanti šviesa“



Pav. 14. Fortepijono partijos ištrauka iš K. Bubnelio „Auto-da-Fé“

I. Stravinskio „Petrushka“ fortepijono partijoje yra ne vienas epizodas, kuomet pianistas „iškyla“ į solisto vietą ir tam tikrus pasažus atlieka visiškai vienas. Pav. 17 yra pavaizduota ištrauka iš anksčiau minėto kūrinio, kuriame pats kompozitorius pabrėžia su nuoroda „*Piano Solo*“, kad fortepijono partija turi iškilti į orkestro tektūros paviršių.



Pav. 15. Fortepijono partijos ištrauka iš I. Stravinskio „Petrushka“

2.2. Čelestos, klavišinių varpelių, sintezatoriaus naudojimas orkestriniuose kūrinuose

Čelestos, klavišinių varpelių, sintezatoriaus partijos yra naudojamos panašiais būdais kaip ir anksčiau minėtos fortepijoninės technikos. Pavyzdžiui, B. Bartoko kūrinys „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai“, sz. 106, galime pamatyti alteruojančius pasažus tarp dviejų rankų (pav. 18), taip pat M. Ravelio „Mano motulė žąsis“ trečioje dalyje čelesta yra naudojama naujai spalvai suteikti ir išryškinti melodiją, todėl partija yra parašyta naudojant vien juodus čelestos klavišus, taip sukuriant pentatonikos išpūdį, asocijuojamą su artimaisiais rytais (pav. 19).



Pav. 16. Čelestos partijos ištrauka iš B. Bartoko „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai“, sz. 106



Pav. 17. Čelestos partijos ištrauka iš M. Ravelio „Ma mère l'Oye“, III d.

Nūdienomis operų pastatymuose, dėl klavišinių varpelių stokos, dažniausiai yra naudojama čelesta klavišinių varpelių partijai atlikti, taip pat kompozitoriai partitūrose indikuoja, kad yra galimi keli pasirinkimai. Pavyzdžiui, G. Mahlerio simfonijoje nr. 7, galima

varpelių partiją atlikti klavišiniaisiais varpeliais arba mušamaisiais varpeliais, C. Debussy „*La Mer*“ kūrinys – varpeliais arba čelesta (pav. 20).

Gustav Mahler
Symphony No. 7 in E Minor
Glockenspiel (Clavier) u. *Glocke* (Tief) u.
Glockengeläute.
1. Satz.

Claude Debussy
La Mer

GLOCKENSPIEL ou CÉLESTA

Pav. 18. Orkestrinių varpelių partijų pavadinimai, G. Mahleris - simfonija nr. 7 e-moll (kairėje) ir C. Debussy „*La Mer*“ (dešinėje)

Sintezatoriaus naudojimas orkestriniuose kūriniuose yra įvairesnis, kadangi kompozitorius turi daugiau galimybių keisti instrumento garsą. Toliau sekantys pavyzdžiai yra autorės pasirinkti būtent dėl šios elektroninio instrumento savybės. P. Glasso koncerto smuikui ir orkestrui nr. 2 „*American Four Seasons*“ instrumentuotėje yra sintezatoriaus partija su nuoroda, kad instrumento garso nustatymas turi būti kaip klavesino. Šiame kūrinyje P. Glassas išeina iš įprasto baroko klavesino diapazono ribų, todėl akustinis klavesinas yra netinkamas šiam kūriniui atlikti. Įprastame klavesine žemiausias išgaunamas garsas buvo didžiosios oktavos nuo C iki E (Ripin ir kiti, 2001), o šiame koncerte smuikui yra naudojami garsai esantys kontroktavos vietoje (pav. 21).



Pav. 19. Sintezatoriaus partijos ištrauka iš P. Glasso koncerto smuikui no. 2 „*American Four Seasons*“, IV d.

J. Adamso kūrinys „*Mother of the Man*“ yra naudojama „*keyboard/sampler*“ partija, kuri taip pat būtų atliekama sintezatoriumi ar kitu elektroniniu instrumentu, kuris galėtų išpildyti kompozitoriaus instrukcijas ir nuorodas šiai partijai. Šiame pavyzdyje galima matyti, kad kompozitorius naudoja kitais elektroninio instrumento privalumais, pvz. kad kiekvieno garso ilgis tęstųsi 4 sekundes (pav. 22).



Pav. 20. Keyboard/Sampler partijos ištrauka iš J. Adamso „Naive and Sentimental Music“, II d.

Kitas pavyzdys – A. Menkerio muzika Disney filmui „Gražuolė ir pabaisa“, kurios orkestruotėje yra partija sintezatoriui. Pianistas šiame kūrinys susiduria su sunkumu – atliekant sintezatoriaus partiją yra beveik neįmanoma vienam atlikėjui per labai trumpą pasiruošti groti kitu instrumentu. Pavyzdžiui, persėsti nuo klavesino į čelestą per vieną 2/4 taktą, kur ¼ yra 113 pagal metronomą (pav. 23). Elektroninis instrumentas turi galimybę išspręsti šią problemą – grojant užtenka paspausti vieną mygtuką ir garsas akimirksniu pasikeičia. Šiame kūrinys tokia funkcija yra ypač paranki, nes partijoje yra naudojama daug skirtingų instrumentų garsų – čelestos, klavesino, „muzikinės dėžutės“, akordeono, *sampler*, *pizzicato* ir kt.

Pav. 21. Sinteзаторiaus partijos ištrauka iš A. Menkerio muzikos Disney filmui „Gražuolė ir Pabaisa“, 1M1-1M6

Pirmame ir antrame šio magistro darbo skyriuose buvo aprašyti instrumentai ir jų naudojimo orkestriniame repertuare pavyzdžiai. Žinios apie instrumentų išgavimo specifiką ir jų išradimo aplinkybes, niuansus, autorės nuomone, yra ypač svarbios norint efektyviai ir tinkamai pasiruošti atlikti orkestrines partijas, prisitaikyti groti skirtingais instrumentais. Repertuaro pavyzdžiuose galime matyti fortepijono, čelestos, klavišinių varpelių, sintezatoriaus

partijas, kokiais būdais šie instrumentai yra komponuojami, kokie efektai, technikos gali būti atliekamos orkestriniais klavišiniais instrumentais, bei kokia šių partijų reikšmė orkestriniuose kūrinuose. Kadangi orkestre pianistas groja kartu su kitais instrumentais, šios įgytos žinios apie partijų ypatumus, specifiką simfoninėje muzikoje suteikia galimybę pianistui geriau suprasti, kaip prisitaikyti prie bendro orkestro skambesio, taip pat kuriais momentais yra svarbu „įsiliesti“ į bendrą orkestro skambesį (kaip faktūros papildyme) ir kuriais atvejais pianistas turi „iškilti“ į orkestro faktūros paviršių (kaip *solo* pasažuose).

3. INTERVIU SU ORKESTRE GROJANČIAIS PIANISTAIS

Siekiant apibendrinti šį magistro mokslo darbą, buvo inicijuotas interviu, kuriame dalyvavo du orkestre dirbę pianistai. Šie respondentai buvo pasirinkti dėl savo patirties skirtinguose pianisto amplua, tokiuose kaip grojimas *solo*, kamerinės muzikos ansambliuose ir orkestruose. Šiuo interviu buvo siekta išsiaiškinti ir apžvelgti, iš kokių aspektų susideda pianisto, grojančio orkestre, darbas. Buvo pasirinktas struktūruoto interviu formatas jį sudarė 14 klausimų. Tyrėja nusprendė atlikti interviu raštu ir klausimus respondentams išsiuntė el.paštu.

Respondentė nr. 1 (toliau – R1) – lietuvių pianistė, kuriai interviu metu buvo 28 metai. Ji šiuo metu baigia studijas Vienos Muzikos ir Menų Universitete, prieš tai studijavo ir Londono Karališkoje Akademijoje, bei Škotijos Karališkoje Konservatorijoje. Gegužės mėnesį ši pianistė pradės dirbti orkestro pianistės pareigose Čekijos Filharmonijos Orkestre. Ji yra Cordelia Piano Trio narė, jai teko groti „*European Union Youth Orchestra*“, „*Baltic Sea Philharmonic*“, „*Malta Philharmonic Orchestra*“, „*Webern Symphony Orchestra*“ orkestruose ir dirbti su žymiais dirigентаis, tokiais kaip Marin Alsop, Vasily Petrenko, Kirill Petrenko ir kitais. Jos paskutinis labiausiai įsimintinas projektas orkestre buvo itin išplėtos čelestos partijos atlikimas B. Bartoko kūrinyje „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai“.

Respondentas nr. 2 (toliau – R2) – bulgarų pianistas, kuriam atliekant interviu yra 21 metai. Jis šiuo metu studijuoja Princo Klauso Konservatorijoje ir yra duo ansamblio „*Appassionato*“ ir kitų kamerinių ansamblių narys. Jam teko groti „*Noordpool Orkest*“, „*Schleswig-Holstein Music Festival Orchestra*“ orkestruose, taip pat jis šiais metais buvo išrinktas dalyvauti „*European Union Youth Orchestra*“ orkestre 2023 m. projektams. Jo paskutinis įsimintiniausias pasirodymas buvo S. Rachmaninovo koncerto fortepijonui ir orkestrui nr. 2 atlikimas, kartu su muzikantais iš Princo Klauso Konservatorijos Groningene ir Muzikos ir meno universiteto Brēmene.

Kadangi abu respondentai yra patyrę pianistai anksčiau minėtose pianistinėse srityse, užduotas klausimas „Kuo skiriasi fortepijono *solo*, kamerinės muzikos atlikimas nuo orkestrinių partijų atlikimo?“ Savo atsakymuose respondentai pažymėjo, kad *solo* repertuaro muzikoje atlikėjas turi daugiau interpretacinės laisvės, lankstumo lyginant su kitomis sritimis, visos idėjos turi būti pilnai išpildytos būtent vieno pianisto. „*Kaip solistas esi visiškai nepriklausomas, tiek interpretacijoje, tiek pačiame momente, kai esi ant scenos*“, sakė R1. Kamerinėje muzikoje šia interpretacine laisve yra dalinamasi kartu su ansamblio nariais, yra labai svarbus tarpusavio santykis su kitais ansamblio nariais, ansamblio skambesys turi sukurti vientisą visumą, kadangi yra grojama be dirigento, ansamblio vedimas yra paskirstomas tarp skirtingų instrumentų. Grojimas orkestre susideda iš anksčiau minėtų dalykų kombinacijos, todėl yra pakankamai unikalus reiškiny. Galima būtų teigti, kad atliekant muziką orkestre yra reikalingos tiek solistinės, tiek ansamblinės žinios. Pianisto partija orkestruose dažniausiai yra viena, todėl joje galima surasti daugiau interpretacinės laisvės, tačiau tuo pačiu metu reikia įsijausti ir įsiliesti į bendrą orkestro skambesį bendradarbiaujant su dirigentu.

Respondentai, paklausti tyrėjos, taip pat apibūdino skirtumus savo pasiruošimo procese *solo*, kamerinės muzikos kūriniuose lyginant su orkestrinėms partijoms. Tyrimo dalyvių pastebėjimu orkestriniuose kūriniuose fortepijono partija yra naudojama ne ištisai (kaip fortepijoniniuose kūriniuose), todėl partijos turi daug taktų, kuriuose nereikia groti, ilgas muzikines pauzes ir tarpus (*tacet*). Todėl yra ypač svarbu žinoti ne tik savo, bet ir kitų instrumentų partijas. Kadangi orkestruose nėra įmanoma repetuoti tiek dažnai, kiek kameriniuose ansambliuose ar grojant individualiai, labai svarbu yra prisitaikyti ir susipažinti su skirtingomis kūrinio interpretacijomis, tempais, frazuotėmis. Svarbu yra atsižvelgti, kokie instrumentai groja kartu su fortepijonu, kad būtų lengviau kartu su šiais instrumentais sukurti vientisą skambesį. Taip pat reikėtų atsižvelgti, kad orkestrinėse partijose, ypač filmų muzikoje, galime susidurti su ypač ilgomis orkestrinėms partijomis, kaip minėjo R2, daugiau nei 150 puslapių. Tokiais atvejais, pianistas peržiūri visą muzikinę medžiagą ir pradeda dirbti su jam sunkiausiomis partijos vietomis, vėliau, jeigu yra pakankamai laiko, peržiūri ir likusias. Taip pat R2 paminėjo, kad reikia „*daug praktikuotis naudojant metronomą – pasažai dažnai yra fiksuotame tempe ir grojimas kartu yra vertinamas labiau negu amorfiškumas ritminėje struktūroje*“. Svarbu taip pat praktikuotis naudojant metronomą norint išlaikyti ritminę struktūrą. Abu respondentai pabrėžė didelę partitūros analizavimo, įrašų klausymo svarbą.

Tyrėja klausė respondentų, su kokiais sunkumais respondentai susidūrė ruošdamiesi orkestrinių partijų atlikimui ir jie apibrėžė skirtingus grojimo orkestre atvejus. R1 apibūdino akustinius, garsinius sunkumus grojant fortepijonu. Grojant apsuptyje daugelio instrumentų, garsas, kuris yra girdimas pačiam pianistui ir publikai (taip pat ir įrašuose iš koncertų), yra

skirtingas. Todėl priklausomai nuo to, kurioje scenos vietoje fortepijonas yra, reikia atitinkamai prisitaikyti, kad garsas publikos pusėje būtų kartu, nes garso keliavimo laikas kinta priklausomai nuo vietos. Taip pat R1 pastebi, kad garsas fortepijone yra labai tinkantis perkusinių instrumentų grupei, kadangi garso išgavimo ataka yra greita ir tiesioginė (paspaudus klavišą, plaktukas užgauna stygą). Todėl grojant kartu su kitų grupių instrumentais, kaip styginių, pučiamųjų, dėl garso išgavimo specifikos reikia prisitaikyti ir palikti daugiau laiko norint, kad garsas sutaptų. R2 įvardino susikaupimo ir dėmesio išlaikymo sunkumus, kuomet reikia išskaičiuoti ir išlaukti didelius periodus pauzių. Nors ir tuo metu nėra grojama, dėmesys ir muzikos sekimas yra būtinas. Taip pat būtinas ir didelės muzikinės informacijos išmokimas ir gebėjimas pasiruošti groti orkestrines partijas per itin trumpą laiką.

Abu respondentai, paklausti tyrėjos, kokiais instrumentais jiems teko groti orkestre, atsakė, kad orkestre teko groti ne tik fortepijonu, bet ir kitais instrumentais, tokiais kaip sintezatorius, čelesta. Respondentai pažymėjo, kad šiais instrumentais groti jie išmoko patys, kas indikuoja, kad jie sugeba prisitaikyti prie skirtingų instrumentų ir aplinkybių per ypač trumpą laiką. Prie išmokimo groti instrumentais, jie taip pat įvardijo kelis kitus įgūdžius, kuriuos įgijo ar patobulino grodami orkestre. R1 išskyrė gebėjimą atidžiau „*klausytis ir prisitaikyti*“, susidoroti su sudėtingais ritminiais uždaviniais kūriniuose tiek fortepijonu, tiek čelesta ir nebūti išblaškytai kitų instrumentų partijų. R2 pabrėžė, kad grodamas orkestre jis išmoko „*geriau sekti muzikines nuorodas ir geriau suprasti kūrinio visumą*“.

Pianistai apibūdino ir žinias apie instrumentus, kurios jų patirtimi, labiausiai pasitarnavo atliekant orkestrines partijas. R1 grojant orkestre labiausiai padėjo didelė patirtis grojant kamerinę muziką. Atlikdama kamerinę muziką, respondentė susipažino su skirtingais orkestriniais instrumentais, jų garso specifiška, frazuote, bei kaip reikia suderinti šiuos skirtingų instrumentų garsus. Abu respondentai akcentavo garso išgavimo skirtumus instrumentuose, kuomet reikia labai gerai suprasti, kaip skiriasi fortepijono išgavimo garsas nuo styginių ar pučiamųjų, kaip reikia prisitaikyti grojant kartu su šiomis grupėmis orkestriniuose kūriniuose.

Palyginus kamerinės muzikos užrašymą ir orkestrinių partijų užrašymą klavišiniams instrumentams, galime matyti, kad kamerinėje muzikoje fortepijono partijoje (išskyrus ansamblius su 6 arba daugiau narių) yra išspausdinta pilna partitūra su ne tik fortepijono, bet ir kitų instrumentų partijomis. Orkestrinėse partijose turime tik fortepijono partiją, kitų instrumentų partijos nėra nurodomos, išskyrus tam tikrus įstojimus, tačiau kaip R1 jau buvo minėjusi, dėl skirtingos vietos scenoje, pianistas gali šių instrumentų partijų net negirdėti. Todėl respondentų buvo klausta, kaip jie dirba su pilna partitūra. R2 pastebėjo, kad partitūros ne visada yra prieinamos muzikantams. Su naujesnių, kurios vis dar yra saugomos autorinių teisių, kompozicijų partitūromis yra komplikuočiau ir dažnai jos būna prieinamos tik repeticijų metu,

kas nesuteikia pakankamai laiko išanalizuoti visą kūrinį. Tačiau turint galimybę dirbti su pilna partitūra, abu respondentai pažymėjo, kad atsižvelgia į kitų instrumentų partijas, kas jose yra grojama, kurios partijos sutampa su jų pačių atliekama partija. Abu paminėjo, kad svarbu išsiaiškinti, ką groja jų kolegos, sėdintys šalia jų. Tai gali būti kitas pianistas, arfos, valtornos, taip pat ir perkusiniai instrumentai. Partitūros analizavimas taip pat suteikia galimybę geriau suprasti, kokią funkciją fortepijono ar kitų klavišinių instrumentų partijos atlieka muzikoje. R1 pateikė pavyzdį, kuriame nurodė J. Adams kūrinį „*Must the devil have all the good tunes?*“, kuriame yra naudojamas „*Honky Tonk*“ pianinas ir „*daugelyje vietų šio instrumento partija dubliuojasi su solisto kaire ranka sukurdamą labai išskirtinį skambesį ir spalvą*“. Šiuo atveju, orkestre grojančiam pianistui yra būtina žinoti *solo* instrumento partiją, kad garso rezultatas būtų vientisas. Abu respondentai paminėjo, kad partitūros analizavimas yra ypač svarbus geram ritminiam pagrindui sukurti.

Pažvelgus į orkestrines partijas, iš pirmo žvilgsnio galima būtų teigti, kad groti orkestre nėra reikalingas tokio pačio lygio meistriškumas, kaip grojant *solo* repertuarą. Dėl šios priežasties, tyrėja klausė respondentų, ar orkestre dirbančiam pianistui yra reikalingas tokio pačio lygio meistriškumas, kaip ir *solo* pianistui. Tačiau abu pianistai teigė priešingai: R1 teigė, kad galėtų „*prilyginti, kad groti sunkią orkestrinę partiją yra sunkiau negu solo*“. R2 taip pat paminėjo, kad „*solo grojime yra daugiausia lankstumo, laisvės ir vietos kurti <...>. Todėl galima būtų sakyti, kad [groti solo kūrinius] yra lengviausia ir atlaidžiausia lyginant su kitomis specializacijomis*“. Grojant orkestre pianistui nebelieka laisvės atliekant tam tikrus techniškai sudėtingus pasažus prisitaikyti keičiant tempą, darant *rubato*. Labai svarbu yra išlaikyti ritminį pagrindą, kas lyginant su *solo* grojimu ne visada yra taip svarbu. R1 paminėjo, kad techninius pasažus gali tekti atlikti ilgą laiką praleidus scenoje ir negrojant, neapšilus, kaip pavyzdį ji paminėjo I. Stravinskio „*Petrushka*“, kuriame yra labai komplikuota ir solistinė pianisto partija. Pav. 24 galime matyti šio kūrinio fortepijono partijos ištrauką, kur, prieš labai technišką įstojimą, pianistas nieko negroja visą prieš tai buvusią dalį.



Pav. 22. Fortepijono partijos ištrauka iš I. Stravinskio "Petrushka"

Abu pianistai taip pat paminėjo, kad labai didelė koncentracijos dalis tenka kitų muzikantų klausymui ir dirigento sekimui. R2 pastebėjo, kad orkestre dėl mažo matomumo, fortepijonas yra atidarytas su mažuoju stovu, todėl garso projekcija turi būti didelė, tam tikrais atvejais netgi didesnė negu grojant *solo*. Būti geru orkestriniu pianistu, yra labai svarbu ne tik būti techniškai pažengusiu, bet ir jausti ritmą, metroritminę pulsaciją, puikiai skaityti „iš lapo“ lankstumą prisitaikyti prie kitų instrumentų ir skirtingų dirigentų, taip pat suprasti, kaip pianisto partija funkcionuoja orkestre ir tam tikrame kūrinyje. R1 taip pat priduria, kad grojant orkestre taip pat yra susiduriama su labai daug naujos muzikinės medžiagos, ką galima būtų palyginti su *solo* kūriniais, kuriuos pianistai tobulina ištisus mėnesius ar metus.

Interviu pabaigoje su respondentais buvo diskutuojama apie praktines orkestre grojančio pianisto gyvenimo puses. Abu pianistai, kaip buvo minėta anksčiau, save realizuoja ne tik orkestre, bet ir kameriniuose ansambliuose, groja *solo*. Jų nuomone, visas šias veiklas yra įmanoma suderinti, nes orkestre pianistas nėra reikalingas visose koncertų programose. R1 teigia, kad grojant orkestre suderinti visas kitas veiklas yra labai patogu ir ji taip pat prisiriša prie vienos veiklos ir turi galimybę išlikti visapusiška pianiste. R2 pastebi, kad kaip ir R1, visas veiklas suderinti yra įmanoma, tačiau labai svarbu mokėti tinkamai planuoti savo laiką, kas galima teigti, yra taip pat labai svarbu orkestre grojančiam pianistui. Abu pianistai paminėjo, kad pasireikšti skirtinguose pianisto amplua, jiems suteikia daug daugiau galimybių ir daugiau šansų išreikšti ir realizuoti save kaip muzikantą lyginant su realizacija tik vienoje nišoje. R1 teigia, kad pasirinkus tik vieną specializaciją, galima labiau įsigilinti į niuansus, specialius reikalavimus reikalingus tam tikrai sričiai. Tačiau jos nuomone, pianistas neturėtų siekti save išprausti į vienos ar kitos specializacijos rėmus, jeigu tai netenkina jo ar jos artistinių ambicijų. Tai galbūt galima laikyti pasibaigiančia praktika, kadangi abu pianistai paminėjo, kad laikams

judant į priekį tai nėra itin optimalus ir finansiškai palankus sprendimas. R2 turėjo labiau kraštutinę poziciją ir jo nuomone, šiais laikais save realizuoti tik vienoje pianistinėje specializacijoje yra labai didelis trūkumas, kadangi tai gali uždaryti duris įvairiems koncertams, projektams, o tuo pačiu ir didesniai uždarbiui. Taip pat abu pianistai paminėjo, kad realizuojant save skirtinguose amplua, yra galimybė įgyti daugiau patirties, naujų pažinčių, kurios vėliau gali suteikti galimybę dalyvauti įvairiuose pasirodymuose ar projektuose. Kaip ir R2 paminėjo, muzikantas ar pianistas šiomis dienomis negali būti apibūdinamas tik tuo, kad jis gali groti tik tam tikru instrumentu – atlikėjai privalo būti ir „reklamos ekspertai, ir buhalteriai, ir rašytojai“ kartu su savo muzikanto profesija. Todėl galima teigti, kad šiais laikais jau tampa natūralu skirtingas pianisto specializacijas gretinti dėl poreikio patirti sėkmę, savirealizaciją ir išlikti paklausiu.

4. IŠVADOS

Šiame mokslo darbe buvo siekta atskleisti, kokie yra pagrindiniai klavišiniai instrumentai ir ką turi žinoti jais grojantis, orkestrines partijas atliekantis pianistas.

1. Buvo aprašyti keturi pagrindiniai orkestriniai klavišiniai instrumentai – fortepijonas, čelesta, klavišiniai varpeliai (Tasten Glockenspiel) ir sintezatorius. Fortepijonas orkestre per savo istoriją turėjo kintantį vaidmenį, jis pradžioje buvo orkestrinis instrumentas, vėliau solistinis ir nuo XIX a. vidurio pradėjo grįžti į orkestro sudėtį. Čelesta, nuo jos išradimo, buvo naudojama orkestriniuose kūriniuose, ypatingam skambesiui suteikti. Klavišiniai varpeliai išgarsėjo su W. A. Mocarto opera „Užburtoji fleita“, tačiau dėl šių instrumentų stygiaus dažnai yra pakeičiami čelesta ar mušamaisiais varpeliais. Sintezatorius nuo savo išradimo yra plačiai naudojamas orkestruose dėl savo garso modifikavimo galimybių ar kaip kitų instrumentų pakaitalas. Žinios apie šiuos orkestrinius klavišinius instrumentus suteikia pianistui galimybę giliau suprasti skirtingų instrumentų grojimo ypatybes, geriau suvokti apie instrumentų sukūrimo aplinkybes, tuo pačiu geriau prisitaikyti atlikti orkestrines partijas orkestre.

2. Remiantis orkestrinių klavišinių instrumentų partijų pavyzdžiais, buvo aprašytos pagrindinės instrumentų panaudojimo orkestriniuose kūriniuose kategorijos, jos buvo apibūdintos pagal J. F. Rauscher disertaciją „*Treatment of the piano in the orchestral works of Stravinsky*“. Šios kategorijos fortepijono komponavimą orkestriniuose kūriniuose klasifikuoja į instrumentų dvigubinimą, oktavų naudojimą, pianistinius efektus, perkusinius efektus, pedalų naudojimą, solinius pasažus. Sintezatoriui yra pridedami papildomi efektai, kurie nėra galimi su akustiniais instrumentais. Apibūdinti repertuaro pavyzdžiai gali padėti orkestre grojančiam pianistui geriau suprasti grojamų partijų platesnį kontekstą, kaip klavišinių instrumentų partijos funkcionuoja simfoninėje muzikoje, kaip geriau prisitaikyti prie bendro orkestro skambesio.

3. Buvo atliktas struktūruotas interviu su dviem pianistais, grojusiais orkestre, kamerinės muzikos ansambliuose, ir atlikusiais *solo* repertuaro koncertus. Šių interviu metu buvo išsiaiškinta, kad orkestrinis pianistas turi turėti tiek solistinių, tiek ansamblinių žinių norint efektyviai atlikti orkestrines partijas. Jis turi būti labai lankstus, mokantis prisitaikyti prie skirtingų aplinkybių, instrumentų ir jais grojančių kolegų, dirigentų. Svarbu yra analizuoti orkestrinių kūrinių partitūras, mokėti sukurti bendrą skambesį, taip pat turėti ypač gerą ir stabilų rimtinį jausmą ir pagrindą. Orkestre grojančiam pianistui būtina mokėti itin gerai klausytis ir mokėti greitai priimti naują muzikinę informaciją tiek mokantis naujas partijas, tiek repetuojant orkestre. Abu pianistai save realizuoja skirtinguose fortepijoniniuose amplua, todėl galima būtų teigti, kad šių dienų pianistui būti visapusišku yra didelis privalumas. Taip pat galima matyti,

kad orkestre grojančiam pianistui yra svarbu turėti pakankamai žinių apie savo, taip pat ir kitų, instrumentų grojimo specifiką ir kaip šie instrumentai papildo ar prideda tam tikro skambesio muzikiniam kūrinio paveikslui.

5. LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. All about the celesta, *Schiedmayer* [žiūrėta 2023 03 05]. Prieiga per internetą:
<https://www.celesta-schiedmayer.de/en/celesta/all-about-the-celesta/>
2. Arbor, Ann *Stravinsky and the Piano*. Michigan: UMI Research Press, 1983, psl. 158
3. Bičiūnas, V. Sintezatorius. *Visuotinė lietuvių enciklopedija* [žiūrėta 2023 03 06]. Prieiga per internetą:
<https://www.vle.lt>
4. Blades, J. rev. Holland, J. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 02 19]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.05251>
5. Blades, J. rev. Holland, J. Glockenspiel. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 02 19]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.11286>
6. Blades, J. rev. Holland, J. ir Acker, A. B. Celesta. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2020 [žiūrėta 2023 02 19]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/omo/9781561592630.013.30000000242>
7. Britannica [žiūrėta 2023 04 10]. Prieiga per internetą:
<https://www.britannica.com>
8. Chadabe, Joel The Electronic Century Part I: Beginnings. *Electronic Musician*, 2000.
9. Devine, K. Synthesizer. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2014 [žiūrėta 19 02 2023]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258246>
10. Electronic keyboards. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2003 [žiūrėta 2023 02 19]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J136800>
11. Farmer, G. H., rev. Davies, Hugh Tuning-fork instruments, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 03 15]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.28580>
12. Gillies M. Music for Strings, Percussion and Celesta: Bartók's Ultimate Masterwork? *International Journal of Musicology*, 2000, t. 9, psl. 289-301.
13. Joseph, C. M. Igor Stravinsky: The Composer and the Piano. *American Music Teacher*, 1976, t. 25, nr. 5, psl. 16-17, 21.
14. Keyed Glockenspiel, *Schiedmayer* [žiūrėta 2023 03 05]. Prieiga per internetą:
<https://www.celesta-schiedmayer.de/en/glockenspiels/keyboard-glockenspiel/>

15. Larson, G. The Roles of Keyboard Instruments in the Orchestral Symphony. *Instrumental Ensemble Literature*, 2011.
16. Malofeeva, I. Evolution of the Clavier Functions in the Orchestra. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education*, 2015, psł. 229-231.
17. Ogdon, J. Stravinsky and the Piano. *Tempo*, Summer, 1967, nr. 81, psł. 36-41.
18. Orton, R. rev. Davies, H. Ondes martenot. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 03 10]. Prieiga per internetą:
<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020343?rskey=gTUtgT&result=1>
19. Owen, B. ir Dick, A. Harmonium. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 03 10]. Prieiga per internetą:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12395>
20. Powley, H. Die Zauberflöte: What's in a Title? *Brigham Young University Studies*, 2004, t. 43, nr. 3, psł. 189-204.
21. Rauscher, James F. Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky. *Texas Tech University*, 1991.
22. Ripin, E. M., Pollens, S., Belt, P. R., Meisel, M., Huber, A., Cole, M., Hecher, G., Kenyon de Pascual, B., Adams Hoover, C., Ehrlich, C., Good, E. M., Winter, R. ir Bradford Robinson, J. Pianoforte. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2022 03 08]. Prieiga per internetą:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21631>
23. Ripin, Edwin M., Schott, Howard, Koster, John, Wraight, Denzil, de Pascual, Berly Kenyon, O'Brien, Grant G., Huber, Alfons, Dowd, William R., Mould, Charles, Whitehead, Lance ir Elste, Martin Harpsichord. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 03 20]. Prieiga per internetą:
<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012420?rskey=i5OJKZ&result=1>
24. Spitzer, J. ir Zaslaw, N. Orchestra. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001 [žiūrėta 2023 02 19]. Prieiga per internetą:
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.20402>
25. Schuller, G. *The Compleat Conductor*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

6. PRIEDAS

Interviu klausimai

1. Trumpai apibūdinkite save – kiek jums metų, savo išsilavinimą, darbo pareigas (jei tokios yra).
2. Apibūdinkite savo pianistinę patirtį – savo specializaciją (jei tokia yra), kamerinius ansamblius, orkestrus, kuriuose teko groti, svarbiausius, jūsų nuomone, jūsų pasirodymus, pasiekimus.
3. Kuo skiriasi fortepijono *solo*, kamerinės muzikos atlikimas nuo orkestrinių partijų atlikimo?
4. Kuo skiriasi pasiruošimo procesas ruošiantis *solo*, kamerinės muzikos projektams ir orkestriniams projektams?
5. Su kokiais sunkumais susidūrėte ruošdamiesi orkestrinių partijų atlikimui?
6. Kokiais instrumentais be fortepijono teko groti orkestre? Ar teko papildomai mokytis groti šiais instrumentais pamokose, paskaitose ne repeticijų metu?
7. Kokių papildomų įgūdžių jums suteikė grojimas orkestre?
8. Kokios žinios apie instrumentus, jų sandarą, istoriją yra reikalingos norint efektyviai atlikti, orkestrines partijas?
9. Kokią jūsų pasiruošimui groti orkestre įtaką daro fortepijono partijos nagrinėjimas kartu su partitūra? Į kokius dalykus kreipiate dėmesį?
10. Kaip, ruošiantis atlikti orkestrines partijas, jums padeda fortepijono, čelstos ar kitų instrumentų partijų nagrinėjimas orkestriniame kontekste? Pvz. kaip partijos yra komponuojamos orkestriniuose kūrinuose, kokią funkciją, efektą, vaidmenį jos atlieka?

11. Ar orkestre dirbančiam pianistui yra reikalingas tokio pačio lygio meistriškumas, kaip ir *solo* pianistui? Argumentuokite.
12. Apibūdinkite, kaip orkestre dirbančio pianisto veikla, darbas yra suderinamas su kitomis muzikinėmis veiklomis pvz. *solo*, kamerinės muzikos atlikimu?
13. Jei pianistas specializuojasi vienoje ar kitoje srityje (pvz. grojimas orkestre, kameriniame ansamblyje, *solo*), jūsų manymu, ar tai yra privalumas, ar trūkumas?
14. Kokią įtaką, jūsų manymu, pianisto karjerai daro tai, kad jis save realizuoja skirtinguose muzikiniuose amplua?