

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

KLAIPĖDOS FAKULTETAS

Muzikos katedra

**VYTAUTO BARKAUSKO KONCERTAS ALTUI
IR KAMERINIAM ORKESTRUI OP. 63:
RAIŠKOS PRIEMONĖS IR INTERPRETAVIMO YPATUMAI**

Baigiamasis rašto darbas

Autorius

Muzikos atlikimo (orkestro muzika)

MG II k. stud. Gintaras Stebuliauskas

Vadovas

prof. dr. Rytis Urniežius

Klaipėda, 2024

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. gegužės 15 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „Vytauto Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63: raiškos priemonės ir interpretavimo 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. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs ir jas suprantu.

(Parašas) (Vardas, pavardė)

SANTRAUKA

Šio darbo unikalumas ir savitumas ypatingoje apžvelgiamų ir analizuojamų temų kombinacijoje. Šiame darbe yra analizuojamas Vytauto Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63, kuris yra labai reikšmingas kūrinys lietuvių muzikoje, kaip svarbus įnašas į solo alto repertuarą ir kaip aukštos meninės vertės muzikos kompozicija. Vytauto Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63 nėra dažnai atliekamas, koncertas įrašytas ir išleistas tik vieną kartą 2008 m., o *YouTube* platformoje galima rasti du skirtingų atlikėjų įrašus. Literatūroje kūrinys trumpai paminėtas tik keliose knygose apie Lietuvos kompozitorius ir straipsniuose bei recenzijose.

Pirmajame skyriuje apžvelgiama alto atsiradimo istorija, jo savitumą lemiantys veiksniai bei repertuaras. Pirmajame poskyryje yra nagrinėjama alto atsiradimo istorija ir raida pasauliniame kontekste. Antrajame poskyryje yra pristatoma alto tembro charakteristika bei raiškos priemonės. Trečiajame poskyryje nagrinėjamas alto, kaip solinio instrumento repertuaras.

Antrajame skyriuje detaliau aprašoma alto atlikėjų mokykla ir jos poveikis lietuvių kompozitorių kūrybai altui. Pirmame antrojo skyriaus poskyryje pristatoma alto pedagogika ir atlikėjų mokykla Lietuvoje. Antrajame poskyryje nagrinėjamas alto, kaip solinio instrumento repertuaras lietuvių kompozitorių kūryboje.

Trečiajame skyriuje aprašoma vieno ryškiausių lietuvių kompozitorių Vytauto Barkausko biografija ir įvairiapusiškai analizuojamas jo Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63. Pirmajame poskyryje pristatomas Vytauto Barkausko gyvenimas ir kūryba. Antrajame poskyryje analizuojama Vytauto Barkausko Koncerto altui su kameriniu orkestru op. 63 struktūra ir raiškos priemonės. Trečiajame poskyryje analizuojami Vytauto Barkausko Koncerto altui su kameriniu orkestru op. 63 interpretacijos ypatumai.

Darbas sufokusuotas į koncerto altui analizę, padėsiančią atlikėjui giliau ir tiksliau suprasti kompozitoriaus užmanymą bei autentiškai atlikti šį kūrinį.

SUMMARY

The uniqueness and peculiarity of this work lies in the special combination of reviewed and analyzed topics. This work analyzes Vytautas Barkauskas Concerto for viola and chamber orchestra op. 63, which is a very significant work in Lithuanian music, as an important contribution to the solo viola repertoire and as a musical composition of high artistic value. Vytautas Barkauskas Concerto for viola and chamber orchestra op. 63 is not performed often, the concert was recorded and released only once in 2008, and two recordings by different artists are available on *YouTube*. In the literature, the work is briefly mentioned only in a few books about Lithuanian composers and in articles and reviews.

The first chapter, the history of the appearance of the viola, the factors determining its uniqueness and the repertoire are reviewed. The first subsection examines the history of the viola in a global context. The second subsection presents the characteristics of the viola timbre and means of expression. The third subsection examines the repertoire of the viola as a solo instrument.

The second chapter describes in more detail the school of viola performers and its impact on the work of Lithuanian composers for the viola. The first subsection of the second chapter presents viola pedagogy and the school of performers in Lithuania. The second subsection examines the repertoire of the viola as solo instrument in the works of Lithuanian composers.

The third chapter describes the biography of one of the most outstanding Lithuanian composers, Vytautas Barkauskas, and analyzes his Concerto for viola and chamber orchestra op. 63. The first subsection presents the life and work of Vytautas Barkauskas. The second subsection analyses Vytautas Barkauskas Concerto for viola and chamber orchestra, op.63 structure and means of expression. The third subsection analyses Vytautas Barkauskas Concerto for viola and chamber orchestra, op.63 features of interpretation.

The work is focused on the analysis of the viola concerto, which will help the performer to have a deeper and more accurate understanding of the composer's intention and to perform this piece authentically.

PAVEIKSLŲ SĄRAŠAS

- 1 pav.** – Vadimas Borisovskis – p. 4.
- 2 pav.** – Lionelis Tertis – p. 7.
- 3 pav.** – Pasaulio ir Lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo palyginimas – p. 11.
- 4 pav.** – Vytautas Barkauskas – p. 13.
- 5 pav.** – Vytautas Barkauskas ir Jurijus Bašmetas – p. 18.
- 6 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d.– p. 19.
- 7 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d. (motorinis motyvas) – p. 20.
- 8 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d. (melodinis motyvas) – p. 21.
- 9 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (pradžia) – p. 21.
- 10 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (kulminacija) – p. 22.
- 11 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (pabaiga) – p. 23.
- 12 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui III d. (pradžia) – p. 23.
- 13 pav.** – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui III d. (pabaiga) – p. 24.

TURINYS

ĮVADAS	1
1. ALTO – SOLINIO INSTRUMENTO RAIDA	4
1.1. Alto istorija ir raida	4
1.2. Alto tembro charakteristika	5
1.3. Repertuaro altui apžvalga	6
2. ALTAS LIETUVOJE: ATLIKIMAS, EDUKACIJA, KŪRYBA	9
2.1. Alto pedagogika ir atlikėjų mokykla Lietuvoje	9
2.2. Lietuvių kompozitorių kūriniai altui	10
3. VYTAUTO BARKAUSKO KONCERTAS ALTUI SU KAMERINIU ORKESTRU	11
3.1. Vytauto Barkausko gyvenimas ir kūryba	13
3.2. Vytauto Barkausko Koncerto altui su orkestru op. 63 struktūra ir raiškos priemonės	18
3.3. Vytauto Barkausko Koncerto altui su orkestru op. 63 interpretacijos ypatumai	25
IŠVADOS	29
LITERATŪRA	30

IVADAS

Alto, kaip solinio instrumento, suklestėjimo pradžia sietina su romantizmo epocha. Viena priešasčių – profesionalių atlikėjų, gebančių atskleisti šio instrumento tembro privalumus, raiškos priemonės gausėjimas. Bene ryškiausiu minimo laikotarpio solinės alto raiškos pavyzdžiu laikoma H. Berliozo programinė simfonija „Haroldas Italijoje“, taip pat paminėtinos Michailo Glinkos „Nebaigtoji sonata“ altui ir fortepijonui (1825 – 1828, ją 1931 m. baigė V. Borisovskis), J. Brahms'o dvi sonatos (f-moll ir Es-dur) altui ir fortepijonui op. 120 (1894). Šie kūriniai atvėrė kelius naujų kūrinių altui radimuisi. Šiandien altas yra vienas populiariausių akademinės muzikos instrumentų – juo grojama orkestruose, įvairiuose kamerinių ansamblių sudėtyse. Tačiau altininkus, grojančius solo arba solo su orkestru vis dar girdime gana retai. Bene ryškiausi ir populiariausi tokio repertuaro pavyzdžiai yra Béla Bartóko, Williamo Walton'o ir Paulio Hindemith'o koncertai. Šie kūriniai skamba žymiausiuose pasaulio salėse ir yra neatsiejama mokinių ir studentų meistriškumo lavinimo dalis.

Minėtų kompozitorių kūryba, be abejonės, darė įtaką ir lietuvių kompozitoriams, kurie sukūrė ne vieną veikalą altui. Akivaizdus atlikėjų profesinio lygio pakilimas lėmė gausesnę kompozitorių kūrybą šiam instrumentui tik XX a. pabaigoje. Tai lėmė didesnę kompozitorių susidomėjimą būtent šiuo instrumentu, jo techninėmis, akustinėmis bei tembrinėmis galimybėmis. Tarp jų yra ir Vytautas Barkauskas (1931–2020) – vienas žymiausių ir produktyviausių lietuvių kompozitorių, priklausantis tai pačiai kartai kaip Alfredas Schnittke ar Arvo Pärtas. Septintajame 20-ojo amžiaus dešimtmetyje kompozitorius buvo tarp aktyviausių naujųjų kompozicinių technikų propaguotojų, avangardo šauklių Lietuvoje. Šiame darbe bus analizuojamas 1981 m. sukurtas V. Barkausko koncertas altui ir kameriniam orkestrui, op. 63, kuris yra laikomas vienu vertingiausių lietuvių kūrinių altui.

Temos aktualumas. Vytauto Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63 yra labai reikšmingas kūrinys lietuvių muzikoje, kaip svarbus įnašas į solo alto repertuarą ir kaip aukštos meninės vertės muzikos kompozicija. Pasak V. Gerulaičio, V. Barkauskas, „įsisavinęs naujas technikas ir kartu sukūręs savitą, emocionaliosios muzikos braižą, yra vienas iš tų kompozitorių, kurie 7-ajame dešimtmetyje leido Lietuvai pasivyti Europą“.¹ Atskleidus Koncerto logišką melodinės minties vystymą, ryškius meninius vaizdus, lyrišką muzikos kalbą, raiškos priemonės bei interpretavimo ypatumus galima teigti, kad šis kūrinys yra svarbus įnašas į lietuvių muziką ir turėtų būti dažniau atliekamas. Tyrinėjant V. Barkausko Koncertą altui ir kameriniam orkestrui op. 63, siekta prisidėti prie gilesnio šio kūrinio supratimo ir tikėtina, kad šis magistro

¹ Cit. iš Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*. Vilnius, 2015. p. 76.

darbas paskatins aukštųjų muzikos mokyklų studentus labiau domėtis ir dažniau atlikti tiek šį kūrinį, tiek ir kitus lietuvių kompozitorių kūrinius altui.

Temos iširtumas ir naujumas. Autorių, kurių darbuose atsispindėtų alto reikšmė lietuvių muzikinės kultūros kontekste yra nedaug. Vytauto Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63 nėra dažnai atliekamas, koncertas įrašytas ir išleistas tik vieną kartą 2008 m., o *YouTube* platformoje galima rasti du skirtingų atlikėjų įrašus. Literatūroje kūrinys trumpai paminėtas tik keliose knygose apie Lietuvos kompozitorius ir straipsniuose bei recenzijose. Koncerto atsiradimą bei kompoziciją išsamiau nagrinėjo altininkas Jurgis Juozapaitis savo meno doktorantūros tiriamajame darbe „Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba“ (2015). Šiame magistro darbe siekiama išnagrinėti V. Barkausko Koncertą įvairiais aspektais: jo kompoziciją, panaudotas raiškos priemones ir įvairius interpretavimo bei atlikimo būdus.

Tyrimo objektas – Vytauto Barkausko Koncerto altui ir kameriniam orkestrui, op. 63 raiškos priemonės ir interpretavimo ypatumai.

Tyrimo tikslas – išanalizuoti V. Barkausko Koncerto altui ir kameriniam orkestrui op. 63 raiškos priemones bei interpretavimo ypatumus.

Tyrimo uždaviniai:

1. pristatyti altą, kaip muzikos instrumentą, jo raiškos priemones, repertuaro bei tradicijos istoriją;
2. apžvelgti alto repertuaro, atlikimo, komponavimo bei pedagogikos tradicijos istoriją Lietuvoje;
3. aptarti V. Barkausko gyvenimą, kūrybos raidą, stiliaus bruožus;
4. išanalizuoti V. Barkausko Koncerto altui ir kameriniam orkestrui op. 63 struktūrą ir raiškos priemones;
5. išnagrinėti V. Barkausko Koncertą altui ir kameriniam orkestrui op. 63 interpretaciniu aspektu.

Tyrimo metodai:

- mokslinės ir metodinės literatūros, muzikinio teksto bei garso įrašų analizė;
- lyginamasis ir apibendrinimas.

Tiriamąojo darbo struktūra:

Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas.

- Įvade apibūdinamas mokslinio darbo temos aktualumas, iširtumas ir naujumas, objektas, tikslas, uždaviniai, metodai, darbo struktūra.

- Pirmajame skyriuje apžvelgiamas alto solo repertuaras, istorija, tradicija pasauliniame kontekste.
- Antrajame skyriuje aptariama alto meno tradicija Lietuvoje: atlikimas, edukacija ir kūryba.
- Trečiajame skyriuje pristatoma V. Barkausko biografija, kūrybos raida, Koncerto altui ir kameriniam orkestrui op. 63 struktūra, raiškos priemonės bei interpretavimo ypatumai
- Išvadose yra apibendrinami tiriamajame darbe iškeltų tyrimo uždavinių rezultatai.

1. ALTO – SOLINIO INSTRUMENTO RAIDA

1.1. Alto istorijos raida

Altas – senovinis styginis instrumentas, atsiradęs kiek anksčiau už viduramžio baroko epochą – XV–XVI amžių sandūroje. Šis instrumentas yra visų styginių strykinių muzikinių instrumentų protėvis, kas lengvai atsekama instrumentų pavadinimuose, ypač italų kalboje, nes altas, kokį pažįstame šiandien, atsirado Italijoje.

Į lietuvių kalbą alto pavadinimas atėjo iš prancūzų kalbos (pr. k. *alto*, it. k. *viola*). Pats artimiausias alto pirmtakas – *Viola d'amore* (meilės viola). Jos giminaičiai, kiti violų šeimos instrumentai – *viola da gamba*, kojinė viola ir *viola da braccio*, rankinė viola. Vėliau atsirado nauji, jau smuikų šeimos instrumentai: mažoji viola – smuikas (it. k. *violino*), didelė viola – violončelė (it. k. *violoncello*), kontrabosas (it. k. *contrabasso*). Būtent smuikų šeimos instrumentai yra artimiausi alto giminaičiai: smuikas, kuris perėmė jo padėtį grojant (t.y. laikymą rankomis) ir violončelė, atitinkanti alto derinimą (skirtumas toks, kad jos derinimas žemesnis per oktavą, o nuo smuiko skiriasi kvinta).

Nepaisant savo unikalumo altas kaip solinis instrumentas buvo ilgam užmirštas. Pasimiršo ir J. S. Bacho, W. A. Mocarto, N. Paganini, H. Berlioza kūriniai altui. Žinoma, ir užmaršties laikotarpiu atsirado kompozitorių kūrinių šiam instrumentui – B. Bartokas, M. Glinka, J. Bramsas, R. Šumanas, A. Adanas, L. Delibas ir kiti. Atsirasdavo ir atlikėjų, tik deja, jų nebuvo daug. Pasak J. J. Quanzo (1752 m.) „Muzikiniame audinyje altas nėra labai reikšmingas. Galbūt viena šio reiškimo priežasčių yra tai, [...] jog altu groja smuikininkai, pasižymintys gebėjimų stygiu, arba tai, jog altas turi per mažai privalumų, kad juo grotų talentingi žmonės“.² Taip buvo pamiršta, kad altu grojo ir didieji kompozitoriai bei muzikantai (pvz. V. A. Mocartas, J. S. Bachas, L. van Bethovenas, A. Dvoržakas, B. Britenas, P. Hindemitas).

² Cit. iš Abramavičiūtė, Z. Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berlioza iki A. Schnittke's, Lietuvos muzikologija, 2009, t. 10, p. 64



1 pav. Vadimas Borisovskis

Altinio meno atgimimas įvyko tik XIX a. pabaigoje ir tęsėsi visą XX a. Dar vienas puikus pavyzdys žymus rusų alto mokyklos pradininkas Vadimas Borisovskis. V. V. Borisovskis – praeityje žymus smuikininkas, pirmų smuikų koncertmeisteris Maskvos P. I. Čaikovskio konservatorijoje, išjautęs visą alto skambesio pilnumą – tapo altininku. Mintis apie alto, kaip solinio instrumento suliginimą su smuiku ir violončele, paskelbta Borisovskio, jo kūrybinio kelio pradžioje, tais metais atrodė... ne tik drąsi, bet net iššaukianti. Altinio atlikimo lygis buvo labai žemas, ir kurti mokyklą teko vos ne nuo nulio. Kurdamas alto mokyklą V. Borisovskis išnagrinėjo *viola d'amore* grojimo techniką, nes ši yra artimiausia alto technikai. Turbūt nuo šio ryškaus altininko atsiradimo paplito ir toks reiškinys – daugelis kūrinių altui sukurti ir dedikuoti konkreitiems atlikėjams.

Altas yra neatskiriama įvairių kamerinių ansamblių ir orkestrų dalis, jis yra jungiamasis (pereinamas) instrumentas tarp smuikų ir violončelių. Dėl savo unikalios, galinčio kopijuoti kitus instrumentus tembro altas buvo naudojamas žymių kompozitorių kūryboje, pvz. P. Čaikovskio uvertiūroje „1802 metai“ altas pamėgdžiojo bažnytinį giedojimą, operoje „Pikų dama“ – vienuolių dainavimą 5 paveiksle, kai Germanui vaidenasi laidojimo procesija.

1.2. Alto tembro charakteristika

Muzikos kūrinio turinio įprasminimui išreikšti naudojami elementai, kurie leidžia sukurti skirtingą poveikį žmogaus emocijoms – tembras, artikuliacija, dinamika bei techniniai sunkumai. Tembras (pr. *timbre*) – obertonų skambėjimo spalva, viena iš specifinių muzikinio garso skambėjimo charakteristikų. Tokiu būdu tembras padeda akustiškai atskirti skirtingo ir vienodo aukščio, trukmės garsus, bei gali pakeisti garso spalvą bei intensyvumą. Visi muzikos instrumentai turi savitą tembrą, kurį sąlygoja instrumento rezonatorius, jo obertonai ir jų santykis su aukščiu ir garsumu, o taip pat patalpos akustika. Vienas iš ryškių pavyzdžių yra alto tembras.

Kol altas buvo praradęs savo populiarumą kompozitorius labiausiai domino jo skambėjimo savitumas. Tai gerai matoma skirtingų kompozitorių apibūdinimuose, pavyzdžiui H. Berliozas

teigė, kad „altas, lyginant su kitais strykiniais instrumentais, ryškiai išsiskiria savo tembru, nes yra kupinas melancholijos“³. F. Lisztas teigė, jog „altas – tai instrumentas, kurio garsas kelia asociacijas, susijusias su liūdesiu, arba instrumentas, kuris labai tinka perteikti nepaprastiems jausmų pojūčiams“⁴, o pasak A. V. Ivaškino šis instrumentas pasižymi ypatybėmis, sukeliančiomis vienišumo pojūtį, o jo tembras yra „keistas, hermafrodiškas, tempia nei šen, nei ten“.⁵

Alto tembras - ryškus, sodrus, aksominis (ypač apatiniuose registruose). Grojimas šiuo instrumentu šiek tiek skiriasi nuo grojimo kitais styginiais instrumentais dėl jo diapazono ir tembrinių galimybių. Altui įprastas *pizzicato флазоето* (arfos flažoeto garsas), *pizzicato* su antro piršto nagu prispausta styga (mažojo būgnelio garsas), akordų su sodriu bosu atlikimas. Alto tembrui gali prilygti nebent vargonų tembras – abu šie instrumentai gali tiksliai pamėgdžioti kitus instrumentus. Tačiau vargonai apriboti registrų skaičiumi, o alto tembras neturi tokių apribojimų. Toks tembras - instrumento derinimo neatitikimo pasekmė. Optimalus alto dekos ilgis 480 – 490 mm, tačiau šiuolaikinių instrumentų dydis yra tarp 350 – 420 mm (labai retai iki 430 mm).

Tembrinis koloritas kiekvienos stygos įvairaus skambėjimo pasekmė. Pati žemiausia „do“ turi galingą, rezonuojantį, sodrų tembrą, galintį sukelti neramios nuojautos pojūtį, o viršutinė „la“ kontrastinga su kitomis stygomis, kuri turi savo charakterį, jautrų ir asketišką⁶.

Alto tembro autentiškumas išryškėja atidžiau nagrinėjant jo istorinę raidą. Tai įgyvendinti padės dėmesys tiems kūriniais, kuriuose altas atlieka išskirtinį ar pagrindinį vaidmenį. Patys tinkamiausi šiuo požiūriu yra altui solo skirti opusai.

1.3. Repertuaro altui apžvalga

Apžvelgiant europinį bei pasaulinį alto repertuarą gerai matyti šio instrumento populiarumo augimą. XVII-XVIII a. kompozitorių kuriančių muziką altui buvo vos keli – C. P. Stamitzas, F. A. Hoffmeisteris, A. Rolla. Nuo XIX a. matoma, kad kompozitorių kuriančių muziką altui daugėja – tai ir H. Berlioza programinė simfonija „Haroldas Italijoje“ (*Harolde en Italie*), J. Brahms'o dvi sonatos altui ir fortepijonui (f-moll ir Es-dur), M. Glinkos „Nebaigtoji“ sonata altui ir fortepijonui (ją pabaigė V. Borisovskis), J. Von Blumentahlio Kaprisas altui. Taip pat kompozitoriai pradeda kurti daugiau etiudų ir kaprisų atsiranda knygų skirtų tobulinti altininkų techninius gebėjimus: H. E. Kaiseris, „36 etiudai altui“, F. A. Hoffmeisteris „12 etiudų altui“, J. Vimeux'o, „Methode d'alto“. XX amžius išsiskiria kūriniais altui gausa. Ryškiausios šios epochos kompozicijos altui: P. Hindemitho Sonata altui ir fortepijonui Nr. 4, M. Regerio Trys

³ Cit. iš Abramavičiūtė Z. *Alto tembro semantikos atodangos*. p. 61

⁴ A. В. Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке, Москва: РИК „Культура“, 1994, p. 77

⁵ Ibid. p. 77

⁶ Abramavičiūtė, Z. *Alto tembro semantikos atodangos*. p. 64

siuitos altui solo, E. Blocho Hebrajiška siuita altui ir fortepijonui arba orkestrui, D. Šostakovičiaus Sonata altui ir fortepijonui, B. Britteno „Lachrimae“ altui ir fortepijonui, A. Schnittkes Koncertas altui ir orkestrui, B. Bartoko Koncertas altui ir orkestrui bei nemažai kitų XX amžiaus kompozicijų altui.⁷

Alto, kaip solinio instrumento grįžimas yra glaudžiai susijęs su romantizmo epocha. Tam buvo kelios priežastys – kompozitoriai gausiau pradėję kurti kompozicijas solo altui, bei profesionalių altininkų, gebančių atskleisti bei panaudoti instrumento privalumus padaugėjimas. Vienu ryškiausių romantizmo epochos alto solo pavyzdžiu galima laikyti H. Berliozo programinę simfoniją „Haroldas Italijoje“, analizuojant kurią matyti, kad altas buvo pasirinktas dėl savo tembro specifikos. Muzikologės A. Chochlovkinos teigimu, „H. Berliozui alto solo partija atrodė melancholiška ir dramatiška, šis instrumentas tiko atskleisti Haroldo asmenybės bruožams“.⁸

H. Berliozas galimai pirmasis kompozitorius, kuris teikė tokį didelį dėmesį visų instrumentų tembro ypatybėms. To pasakoje buvo sukurtas instrumentuotės veikalas „Didysis traktatas apie šiuolaikinę instrumentuotę ir orkestruotę“ („Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes“, 1844), kuriame jis apie altą pamastė taip: „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“.⁹

Apžvelgiant muzikos istorijos raidą matyti, kad atlikėjo vaidmuo kompozitoriams be galo svarbus. Atsigręžus į alto meno istoriją iškyla Nikolo Paganinio (1782 – 1840), Hermano Riterio (1842 – 1926), Oskaro Nedbalo (1874 – 1930), Lionelio Tertiso (1876 – 1975), Williamo Primroseo (1904 – 1982), Vadimo Borisovskio (1900 – 1972) vardai. Ypatingai reikšmingas yra legendinio smuiko virtuozo ir kompozitoriaus N. Paganinio išreikštas dėmesys altui kaip solo instrumentui. Būdamas 51 metų kompozitorius viešėjo Londone, kur gavo galimybę pagriežti garsaus styginių instrumentų meistro A. Stradivarijaus pagamintu altu. Smuiko virtuozo 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 altu.¹⁰ N. Paganinio *Sonata per la grande Viola* – vienas virtuoziausių kūrinių parašytų altui.

⁷ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. LMTA Muzikos fakultetas. Vilnius, 2015. p. 50.

⁸ Abramavičiūtė, Zita. *Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berlioza iki A. Schnittke's*, Vilnius: Lietuvos muzikologija, 2009, p. 64.

⁹ Juozapaitis J. *Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba*: doktorantūros darbas. LMTA Muzikos fakultetas [mokslinis vadovas Vytautė Markeliūnienė]. Vilnius, 2015, p. 15.

¹⁰ Понятовский, С. П. История альтового искусства. Москва: Музыка, 2007, p. 107–108.



2 pav. Lionelis Tertis

Anglų altininkas L. Tertis – pirmasis altininkas solistas, pelnęs pasaulinį pripažinimą, įteisino šį instrumentą koncertinėje estradoje kaip lygiavertį ir pilnateisį. Jo meistriškas kūrybiškas atlikimas paskatino kompozitorius daugiau kurti altui. Alto repertuaras pasipildė daugiau nei 200 kūrybiškų altui arba ansambliams kuriuose yra altas. Taip pat pasaulinio garso anglų altininkas – W. Primrose’as žymus ne tik kaip atlikėjas ir pedagogas, bet ir savo išskirtinėmis, netradiciškomis kūrybiškų redakcijomis. Rusų alto mokyklos pradininkas – V. Borisovskis. Itin reikšminga jo veikla – transkripcijos altui, net apie 300, tarp kurių ir B. Dvariono „Tema su variacijomis fagotui ir fortepijonui“ transkripcija altui. Kiek vėliau XX a. antroje pusėje pasirodė daug žymių altininkų – Luigis Albertas Bianchis. Bruno Giurannas, Rivka Golani, Jurijus Bašmetas, Tabea Zimmermann, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Géraldas Caussé, Michaelis Kugelis, Maksimas Rysanovas, sąlygoję reikšmingą kūrėjų indėlį plečiant alto repertuarą bei naujų kūrybiškų šiam instrumentui atsiradimą.¹¹

Dažnai kompozitorius žino, kas jo kūrinį atliks ir neretai dedikuoja jį būtent jam, pirmajam atlikėjui, kuris tampa tarpininku tarp kompozitoriaus ir klausytojų, bei tam tikra prasme ir kompozitoriaus bendraautoriumi. Atlikdamas autoriaus gaidų tekstą, jis tarsi pasakoja savo istoriją, perkelia į atlikimą savo emocijas, gyvą santykį su kūrinio mintimi ir atkuria jo pagrindą. Atlikimo mene neįmanoma nuo savęs atsiriboti, tačiau būtina atsižvelgti į gaidų tekstą, autoriaus nuorodas ir kūrinio gimimo kontekstą. Didžiulis kūrybinis laimėjimas atlikėjui yra atrasti, kur jo pasakojimas sutampa su kompozitoriaus tekstu ir pinai atskleidžia jame užkoduotas mintis. Taigi kūrinio sėkmę lemia glaudus santykis tarp kūrėjo, atlikėjo ir klausytojo, kuriame atsiskleidžia kūrinio interpretacijos grožis ir jo unikalumą.

¹¹ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*, Vilnius: 2015, p. 44.

2. ALTAS LIETUVOJE: ATLIKIMAS, EDUKACIJA, KŪRYBA

2.1. Alto pedagogika ir atlikėjų mokykla Lietuvoje

Altui solo pasaulyje sukurtų kompozicijų yra palyginus nedaug (lyginant su kitais styginiais instrumentais), tad, ko gero nenuostabu, kad ir Lietuvos kompozitorių kūrinių palikimas šiam instrumentui nėra gausus. Tai įtakojo pokario Lietuvoje buvusi problema - gerų dėstytojų bei profesionalios alto mokyklos nebūvimas, ko pasėkoje- žemas atlikėjų profesinis lygis ir prastas pasirengimas pasirodymams. Galima daryti prielaidą, kad būtent dėl šios priežasties (dėl prasto pasiruošimo lygio nebuvo kas atliktų jų kūrinius) lietuvių kompozitoriai taip vangiai kūrė muziką altui. Tokiu būdu nebuvo padėta pagrindo šio instrumento kūrybai, neužsimezgė tradicija ir alto solo koncertinė muzikos veikla. Praėjo nemažai laiko, kol atsirado ir susiformavo profesionalių altininkų atlikėjų karta, kuri leido kompozitoriams išgirsti gyvai, realizuoti savo kūrybą. Pakilęs profesinis lygis, muzikantų dalyvavimas įvairiuose tarptautiniuose konkursuose, gilesnis muzikos kūrinių supratimas ir interpretavimas pagerino altininkų koncertinę veiklą, atkreipė Lietuvos kompozitorių žvilgsnį į altą, paskatino dažniau kurti altui.

Lietuvių stygininkų mokyklos vystymuisi turėjo įtakos rusų ir Vakarų Europos smuikavimo tradicijos. Dauguma Kauno konservatorijos styginių instrumentų skyriaus pedagogų buvo menininkai suformuoti rusų mokyklos tradicijų. Tai Sankt Peterburgo konservatorijos profesoriaus Leopoldo Auerio (1845–1930) auklėtinis Adolfas Metzgas (1888–1943), latvių tautybės muzikas Arvidas Noritis (1902–1981), Odesos konservatorijos absolventas Vladas Motiekaitis (1896–1971). Klaipėdos styginių mokyklos raidai labiau darė įtaką Vakarų Europos muzikinė kultūra. Kurį laiką Klaipėdoje dirbo čekų noneto nariai, baigę Prahos konservatoriją. Altą dėstė Vaclavas Kolenaty-Kamilovas. Pasak D. Katkaus, „jų grojimo stilius buvo nulemtas kamerinio muzikavimo tradicijų, kur svarbu buvo ansambliškas, taikymasis prie bendro muzikinio sumanymo ir kolegų. Taigi gana drausmingas, paklūstantis bendram sumanymui, subjektyvumą derinantis su muzikos turinio idėja, neprimetantis savo asmeniškumo kitiems“ (Katkus 2009: 34).¹² Taip pat nemažą indėlį į Lietuvos styginių instrumentų pedagogikos formavimą įnešė kurį laiką Klaipėdos muzikos mokykloje dirbę vengrų tautybės muzikai, tarp jų altininkas Ladislavas Novakas, kurie skleidė Budapešto konservatorijos instrumentinės pedagogikos tradicijas, ypatingai daug dėmesio skirdami menininko individualybės raiškai, virtuozistikumui,

¹² Cit. iš Kryžauskienė R. Beinarytė G. Petro Radzevičiaus įtaka lietuvių alto mokyklos raidai, *Ars et praxis*, 2014, nr.2, p.171.

savitai kūrinio interpretacijai, atlikėjo meninei raiškai, atskleisti ne tik kompozitoriaus sumanymui bet ir leisti įnešti savo interpretacijos koncepciją.¹³

Tokioje meninėje terpėje pradėjo formuotis lietuvių alto atlikimo menas – jauna sritis, kuri pradėjo sparčiau vystytis tik po Antrojo pasaulinio karo. Svarbų vaidmenį atliko keletas puikių pedagogų- altininkų, kurių nuosekli ir įvairiapusė profesinė veikla sukūrė pagrindus tolesnei plėtotei. Vienas tokių – Eduardas Satkevičius (1906–1972), lietuvių alto atlikimo meno ir pedagoginės mokyklos kūrėjas ir puoselėtojas. 1938 m. Kauno konservatorijoje jis baigė Ruvino Roberto Stenderio alto klasę, griežė šios mokyklos styginių kvartete, daug koncertavo Lietuvoje, taip pat dėstė alto meną Kauno konservatorijoje.

1949 m., sujungus Kauno ir Vilniaus konservatorijas ir įkūrus vieną Lietuvos valstybinę konservatoriją Vilniuje, E. Satkevičius atsisakė persikelti gyventi į Vilnių. Jis, kaip ir keli kiti muzikantai (A. Rauchas, V. Varčikas, A. Kriaunevičius, P. Matiukas, A. Žvaginis), daug metų išlaikė profesionaliąją Kauno miesto muzikinę kultūrą, puoselėjo galias muzikos mokyklų pedagogines tradicijas. Jis ir toliau dirbo pedagogu Kauno Juozo Gruodžio aukštesniojoje muzikos mokykloje (dabar konservatorija), mokytojavo Kauno Juozo Naujaliao meno mokykloje, profesionaliai parengdamas jaunuosius smuikininkus ir altininkus būsimums studijoms aukštojoje muzikos mokykloje bei profesionaliems solo pasirodymams „didžiojoje“ scenoje.

Lietuvos alto mokyklos raidoje ypač ryškų pėdsaką paliko atlikėjas ir pedagogas profesorius Jurgis Fledžinskas (1924–1988). 1949 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA) jam pasiūlyta pirmąkart Lietuvoje organizuoti alto klasę. Jo įvairiapusė veikla siekė parodyti altą kaip patrauklų solinį instrumentą bei prisidėjo kuriant alto mokyklos tradicijas Lietuvoje. J. Fledžinsko itin platus koncertinis repertuaras rodė atlikimo meistriškumą bei virtuoziskumą, didelę muzikinę patirtį, tuo motyvuodamas atlikėjus siekti aukščiausio profesionalumo. Kaip atlikėjas jis buvo itin dėmesingas naujiems lietuvių kompozitorių kūriniais, glaudžiai bendravo su autoriais, redagavo bei pirmas atlikdavo naujus kūrinius.¹⁴

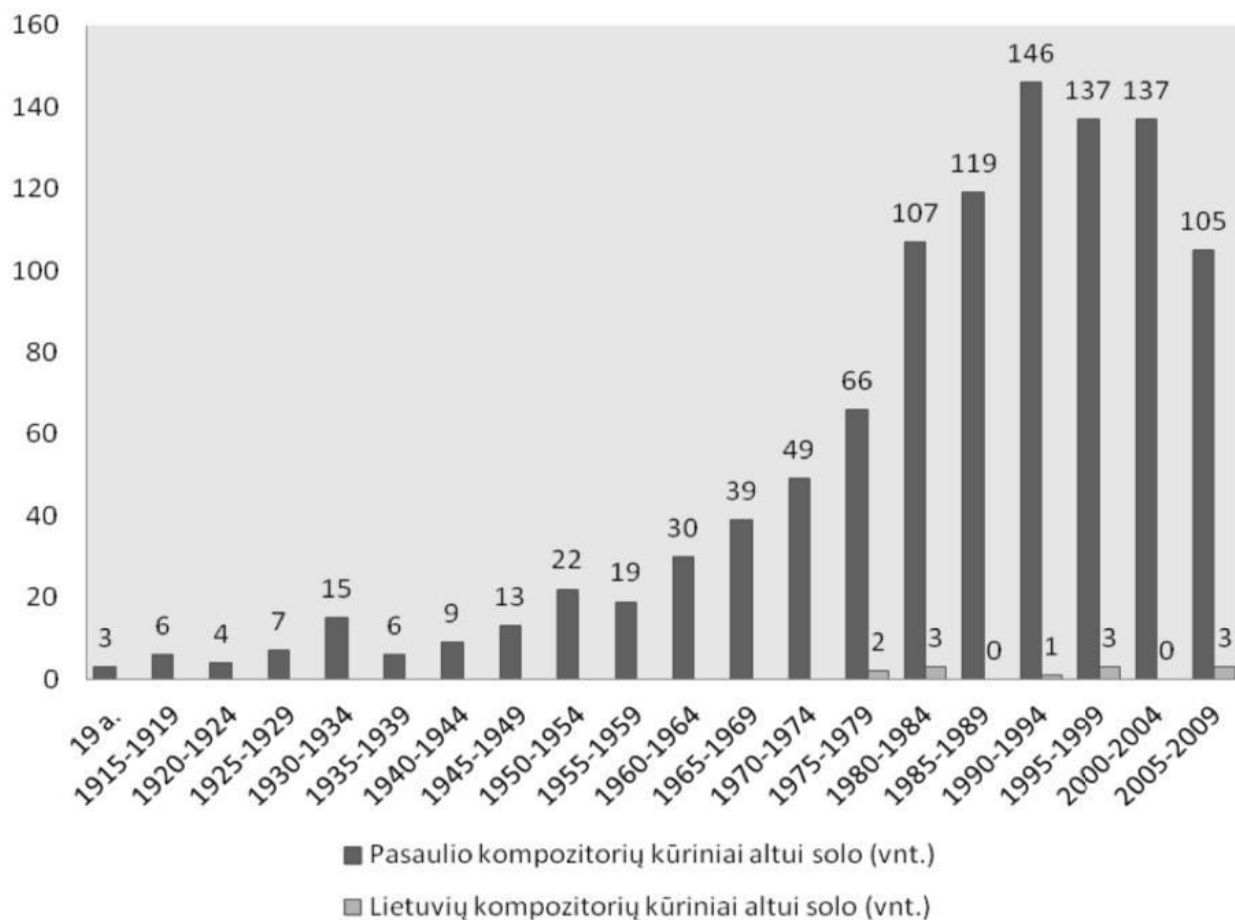
2.2 Lietuvių kompozitorių kūriniai altui

Lietuvos ir pasaulio alto muzikos plėtroje galima rasti daug panašumų. Atlikėjų ir kompozitorių bendravimas ir bendradarbiavimas lėmė didesnę alto repertuaro atsiradimą. Augant altininkų profesionalumui keitėsi ir muzika – ji keitė formas, žanrus, atsirado gausybė muzikinės raiškos priemonių, ko pasakoje alto repertuaras evoliucionavo. XX a. pasižymėjo gerokai

¹³ Kryžauskienė R. Beinartytė G. Petro Radzevičiaus įtaka lietuvių alto mokyklos raidai, *Ars et praxis*, 2014, nr.2, p.171.

¹⁴Ibid., p. 172.

aktyvesniu muzikos kūrimu altui, prasiplėtė ribotas šio instrumento repertuaras ir atsirado daugiau galimybių pasireikšti atlikėjams. Pokario lietuvių muzikai buvo būdingas romantinis polėkis, dainingumas, emociingumas, atsirandančios modernios raiškos priemonės įtakojo ir to meto kūrybą altui. “Ryškus tokios muzikos pavyzdys – 1955 m. sukurtos ir atliktos V. Paketūro “Variacijos altui ir fortepijonui” – vienas pirmųjų šiam instrumentui skirtų kūrinų”. (Juozapaitis). Laikui bėgant repertuaras plėtėsi, iš ko galima padaryti išvadą, kad kompozitoriai pamatė altą ir kaip solinį instrumentą.



3 pav. Pasaulio ir Lietuvių kompozitorių kūrinų altui solo palyginimas¹⁵

Apžvelgiant pasaulinę ir Lietuvos kompozitorių kūrybos raidą matosi, kad alto repertuaras vystėsi netolygiai. Akivaizdus atlikėjų profesinio lygio pakilimas lėmė gausesnę kompozitorių kūrybą šiam instrumentui tik XX a. pabaigoje. Tai lėmė didesnę kompozitorių susidomėjimą būtent šiuo instrumentu, jo techninėmis, akustinėmis bei tembrinėmis galimybėmis. Lietuvos altininkų meninis bei profesionalus lygis taip pat šoktelėjo, tad pamažu atsirado lietuvių kompozitorių

¹⁵ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*, Vilnius: 2015, p. 53

V. Bagdono, V. Mikalausko, J. Širvinsko, O. Balakausko, V. Barkausko ir kt. kūriniai specifiškai altui. Atsižvelgiant į tai matosi perspektyva alto atgimimui ir plėtrai.

Turint omenyje politinę padėtį pokario Lietuvoje, lietuvių kompozitorių kūrybą buvo konservatyvi, nes viskam buvo pritaikytos tam tikros taisyklės, kurių nesilaikymas grėsė nemažomis pasekmėmis. Tačiau tai ne vienintelė sąlyga įtakojusi kūrybą. Dar viena sąlyga – puikus muzikos instrumento galimybių, priemonių ir pranašumų išmanymas. Tai labai susiaurina raiškos priemonių kiekį bei spektrą, apriboja polifoninės harmonijos ir faktūros naudojimą, kadangi kuriama vienam specifiniam instrumentui. Taigi kuriant altui būtina išmanyti jo štrichuotę, intervalai koks suderinamumą, diapazoną ir kitas technines galimybes, norint išgauti ir atskleisti kuo pilnesnį ir būdingesnį šio instrumento skambesį.

Norint kokybiškai ir profesionaliai atlikti meninę ir teorinę kūrinių analizę, būtina žinoti ir suvokti būdingą kompozitoriui meninę raišką, jo stilistiką, gebėti suvokti kūrinio struktūrą, rasti kulminacinius taškus, muzikines mintis ir alto kaip solinio instrumento specifiką ir jos panaudojimo laipsnį. Tai atlikti padės vienas iš ryškiausių, tačiau retai atliekamas šiuolaikinės muzikos lietuvių kompozitorių kūrinių altui solo – V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui op. 63.

3. VYTAUTO BARKAUSKO KONCERTAS ALTUI SU ORKESTRU

3.1. Vytauto Barkausko gyvenimas ir kūryba



4 pav. Vytautas Barkauskas

Vytautas Pranas Marius Barkauskas gimė 1931 m. kovo 25 d. Kaune, Elenos Cirtautaitės–Barkauskienės (1906 – 1987) ir Prano Barkausko (1900 – 1942), vieno iš Lietuvos kariuomenės kūrėjų savanorių šeimoje. Motina buvo baigusi aukštuosius ekonomikos kursus Belgijoje. Šeima išaugino sūnų Vytautą ir dvi dukteris: Dalią Barkauskaitę – Montvilienę (lituanistė) ir Saulę Barkauskaitę –Kruminienę (pedagogė). Kompozitoriaus žmona Svetlana Černiavskaja – Barkauskas – muzikologė, humanitarinių mokslų daktarė. Velionio sūnus – taip pat kompozitorius V. V. Barkauskas, 1984 m. baigęs Lietuvos muzikos akademijos (LMA) prof. V. Laurušo kompozicijos klasę, duktė Skaistė Barkauskaitė – Barkauskas baigė kompozicijos studijas Štutgarte, dirba muzikos edukatore Kelne.

1938 – 1939 m. Vytautas Barkauskas mokėsi Kauno M. Pečkauskaitės katalikų pradžios mokykloje, 1940 – 1941 m. Kauno V. Kudirkos pradžios mokykloje, o 1942 – 1943 m. Plungės gimnazijoje bei 1944 – 1949 m. Rietavo vidurinėje mokykloje. Jo tėvai buvo pirmieji būsimą kompozitoriaus muzikos mokytojai, mokė sūnų skambinti fortepijonu. 1949 – 1953 m. Vytautas Barkauskas mokėsi Vilniaus J. Tallat-Kelpšos muzikos mokykloje, kurioje su pagyrimu baigė dėstytojos T. E. Freidbergienės klasę. Kartu tais pačiais metais (1949 – 1953) studijavo ir matematiką VVPI, kur taip pat dirbo Matematikos katedros laborantu, buvo instituto meno mėgėjų kolektyvų akompaniatorius. Jo matematikos dėstytojais buvo iškilūs to meto Lietuvos matematikai docentai Vincas Mockus, Michailas Gotleras, Vincas Katilius, dėstytojai A. Dreimanas, K. Garmus, D. Urbonienė.¹⁶

¹⁶ Kompozitorius, profesorius Vytautas Barkauskas. *Mokslo Lietuva*, 2020 m. gegužės 17 d. <http://mokslolietuva.lt/2020/05/kompozitorius-profesorius-vytautas-barkauskas/>

1953 – 1959 m., tęsė muzikos komponavimo studijas Lietuvos valstybinėje konservatorijoje prof. A. Račiūno klasėje, 1951 – 1955 m. dirbo Respublikinių mokytojų namų koncertmeisteriu, 1954–1958 m. – Vilniaus J. Tallat-Kelpšos muzikos mokyklos koncertmeisteriu, 1958 – 1961 m. – Respublikinių liaudies kūrybos namų vyr. metodininku. 1962 – 1966 m. V. Barkauskas dirbo Vilniaus M. K. Čiurlionio vidurinės meno mokyklos (dabar – Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla) teorinių disciplinų dėstytoju, o nuo 1961 m. šias disciplinas dėstė LVK, vėliau LMTA ėjo vyr. dėstytojo, docento pareigas (1979 m.).

Nuo 1991 m. – Kompozicijos klasės profesorius, kuris išugdė daug jaunų muzikų, iki šiandien tęsiančių veiklą profesionalaus meno scenose. Nuo 1959 m. buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos narys, ne kartą renkamas į sąjungos valdybą.

Be aktyvios pedagoginės veiklos, jis – daugelio autorinių koncertų Lietuvoje, Rusijoje, Australijoje, Vokietijoje rengėjų. 1972 m. V. Barkauskui įteikta LTSR valstybinė premija, 1981 m. suteiktas nusipelnusio meno veikėjo garbės vardas, 2003 m. apdovanotas Lietuvos nacionaline meno ir kultūros premija. 2004 m. įteiktas Vyčio Kryžiaus ordino Karininko kryžius.¹⁷

Kompozitoriaus V. Barkausko kūriniai skambėjo ir įvairiuose tarptautiniuose muzikos festivaliuose Vokietijoje „Schreyahner Herbst“ (1991, 1993, 1996), Šlėzvingo-Holšteino (1992, 2013), „Baltische Woche“ (1996), Rheingau (1997), Uzedomo (2011), Olandijos „De Suite Muziekweek“ (1995), „Schiermonnikoog“ (2004), Jungtinėje Karalystėje „Baltic Arts“ (1996), Danijos Bornholmo (1996), Suomijos Sibelijaus (1998), Liuksemburgo ISCM Pasaulio muzikos dienose (2000), Prancūzijos Tulono (2002), „Consonances“ (2002, 2009), Japonijos „Viola Space“ (2005), Belgijos „L’Europe en Musique“ (2012), Lenkijos Krokuvos violončelės pavasario (2015) ir kituose festivaliuose. Kompozitoriaus kūrinius yrą groję tokios muzikos pasaulio žvaigždės kaip Gidonas Kremeris, Lotharas Faberis, Jurijus Bašmetas, Davidas Geringas, Joachimas Greineris, Juozas Domarkas, Raimundas Katilius, Švėgzda Von Bekker ir kt.

Didelė dalis Vytauto Barkausko kūrinių buvo įrašyta Lietuvos radijo ir televizijos fondams, įvairiose pasaulio šalyse buvo išleista plokštelių, kompaktinių diskų (vienas populiariausių opusų – Partita smuikui solo, įrašyta net devyniuose kompaktuose). Šis neįkainojamai svarbus Lietuvai ir pasauliui velionio kompozitoriaus palikimas, jo kūrybinė veikla parodė Lietuvos nacionalinės kompozicijos mokyklos brandą ir jos atstovų įtaką kitų kraštų avangardinės muzikos plėtojimui.

Buvusio Lietuvos edukologijos universiteto alumnai taria paskutinį „sudie“ kompozitoriui Vytautui Barkauskui. Gilią užuojautą reiškiamo visai Barkauskų šeimai, artimiesiems ir kolegoms. Dėl tėvelio mirties ypač užjaučiame buvusio LEU dėstytoją Vytautą V. Barkauską.¹⁸

¹⁷Ibid. <http://mokslolietuva.lt/2020/05/kompozitorius-profesorius-vytautas-barkauskas/>

¹⁸Ibid. <http://mokslolietuva.lt/2020/05/kompozitorius-profesorius-vytautas-barkauskas/>

Muzikologė Gražina Daunoravičienė Vytautą Barkauską apibūdina, kaip vieną aktyviausių šiuolaikinių Lietuvos kompozitorių. „Septintajame dešimtmetyje Vytautas Barkauskas buvo vienas aktyviausių avangardinės muzikos tendencijų bei naujų kompozicinių technikų propaguotojų Lietuvoje. To meto kūriniai („Intymi kompozicija“ obojui ir 12 styginių (1968), „Pro memoria“ mušamiesiems, fleitai, bosiniam klarnetui ir fortepijonui (1970) ir kt.) bylojo struktūrizuotų formų leksika, kompozitorius kaupė pažinimo ir meistriškumo patirtį. Didžiausią įtaką, kompozitoriaus teigimu, jam padarė Krzysztofą Pendereckis, Witoldą Lutosławskis ir György Ligetis.

Vienas pirmųjų Lietuvoje išbandęs serializmo, aleatorikos, polistilistikos galimybes, netrukus Vytautas Barkauskas pasuko intuityviau komponuojamo garsų meno link, siekdamas natūralaus skambesio grožio, kurdamas kameriškesnes, intymesnes, neretai tylių kulminacijų kompozicijas (pavyzdžiui Koncertą altui ir styginių orkestrui sudaro trys nostalgiški ekspresyvūs alto monologai – Cadenza, Largo, Coda). Įvaldęs įvairias XX a. kompozicines technikas, kompozitorius nuosekliai evoliucionuoja, tobulindamas muzikinės kalbos išraišką. „Nesilaikau vienos apibrėžtos kompozicinės sistemos, bet nuolat ieškau natūralios stilistinės sintezės. Siekiu, kad mano muzika būtų išraiškinga, emocionali ir koncertiška“, – teigė Vytautas Barkauskas.¹⁹

Vytautas Barkauskas vienas iš ryškiausių šiuolaikinės muzikos kultūros Lietuvoje kompozitorių. Jis priklauso tai kompozitorių kartai kuri 1960 metais pasireiškė kaip „ramybės drumstėjai“, pasitelkę naują, kartais šokiruojančią avangardinę kalbą. Nuo pat pirmų kūrybos žingsnių Barkauskas tapo vienu iš jaunųjų kompozitorių lyderiu, nors jau ir pirmuose jo kūrinuose tas naujumas nebuvo įkyriai primetamas, o iškildavo glaudžiam kontaktė su tradiciškumu, pilnai paklusdamas meniniam sumanymui. Visoje kūrybinėje kelionėje Barkausko stilius lanksčiai keitėsi-keitėsi žanriniai akcentai, technikos, bet esminiai bruožai liko nepakitę- gilus turinys, aukšto lygio profesionalumas tvirta emocijų ir intelekto sintezė.

Kompozitoriaus palikimas apima praktiškai visus žanrus: sceninius (opera „Legenda apie meilę“, choreografinė scena „Konfliktas“), simfoninė ir kamerinė muzika (5 simfonijos, triptikas „Trys aspektai“, „Monologas“ obojui solo, Partita smuikui solo, 3 koncertai, 3 sonatos smuikui, 2 styginių kvartetai, Kvintetas ir Sekstetas styginiams su fortepijonu), chorai, kantatos ir oratorijos, vokalinė lyrika, kūriniai fortepijonui, vargonams, muzika kinui ir teatrams, taipogi Barkauskas skiria nemažą dėmesį vaikiškam repertuarui.

¹⁹ Daunoravičienė G. Vytautas Barkauskas. *Lietuvos muzikos informacijos centras*.
<https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/barkauskas/>

Vytauto Barkausko kūrybinės asmenybės formavimąsi įtakojo tokie faktoriai kaip išsilavinimas- ir matematinis ir muzikinis, pasaulinės ir europietiškos muzikos tendencijos, ir žinoma, politinė ir socialinė padėtis Lietuvos TSRS.

Dar besimokydamas, kompozitorius jau buvo savarankiškas, nes kaip pats teigė: „Profesorių Antaną Račiūną gerbiau kaip inteligentą, kaip žmogų, bet to neužteko. Jis manęs nieko nemokė. Visą laiką sakydavo: „Gali būti ir taip.“ Nepamenu, kad būtų man ką nors aiškinęs. Dažnai ateidavo ne visai blaivus... [...]...supratau, kad niekas nieko už mane nepadarys, kad turiu pats tikėti, pasitikėti ir siekti. Joks pedagogas manęs to neišmokys. Savarankiškai klausydavau muzikos įrašų, gilindavausi į partitūras, darydavausi tam tikrus išrašus. Persirašydavau įdomiausius epizodus, galvodavau, kodėl jie taip gerai skamba. Taip analizuodamas ir mokiausi“²⁰

Matematika davė kompozitoriui kartu analitinio ir emocinio muzikos suvokimo dialektiką. Kaip juokavo pats kompozitorius: „Dažnai juokauju, kad visi gražūs žodžiai prasideda ta pačia raide: matematika, muzika, meilė, motina... Kalbant rimčiau, nesigailiu baigęs studijas Fizikos ir matematikos fakultete. Jos išugdė loginį mąstymą, dinaminių santykių, proporcijų pajautimą. Neturiu kūrybos problemų, bent jau dramaturgijos. Man svarbesnė yra ne forma, o dramaturgija. Ir tam būtent padėjo matematikos studijos, loginis mąstymas“²¹.

Apžvelgiant Barkausko kūrybinius etapus galima matyti tendencijas įtakojuusias jo tuometinę kūrybą. V. Barkausko, kaip kompozitoriaus kelio pradžioje, kūrybai turėjo didelę įtaką politinė muzikos doktrina, kuri neigė bet kokį novatoriškumą ir modernizmo estetiką. Nors daugelyje Europos šalių jau nuvilnijo avangardizmo banga ir įvyko serializmo revoliucija, Lietuvoje XX a. viduryje kompozitoriams, paveiktiems vakarų novatoriškų idėjų teko eksperimentuoti su mažoro – minoro sistema, nes net dodekafonija buvo priimama kaip per daug drąsi idėja.

Barkauską, kaip ir daugelį jo amžininkų bei tautiečių, jaunystėje labai domino muzikinės kompozicijos naujovės bei atradimai. „Dar 1960 m. jis bando eksperimentuoti, naudodamas naujas kompozicijos technikas. Viename pirmų savo kūrinių, poemoje fortepijonui ir simfoniniam orkestrui, kompozitorius naudoja 12 nesikartojančių garsų melodiją, neišeidamas iš tonalios sistemos“²².

²⁰ Vytautas Barkauskas: „Džiaugiuosi, kad galiu džiaugtis“. bernardinai.lt, 2011 gegužės 03 d.

<https://www.bernardinai.lt/2011-05-03-vytautas-barkauskas-dziaugiuosi-kad-galiu-dziaugtis/>

²¹ Ibid. <https://www.bernardinai.lt/2011-05-03-vytautas-barkauskas-dziaugiuosi-kad-galiu-dziaugtis/>

²²Гроцкий Д. Симфонии В.Баркаускаса: поэтика жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2018. p. 16.

Šio eksperimento pasekoje – V. Barkauskas sukuria fortepijoninį ciklą „Poezija“, kuris tampa pirmuoju Lietuvos muzikos istorijoje dodekafoniniu kūrinium. Pasikeitus politinei situacijai Kompozitorius ir vėl pradeda eksperimentuoti. Šio kūrybos etapo kūriniai pilni aleatorikos elementų, mikropolifonijos ir sonoristikos, ir vysto eksponavimo idėją – skirtingų kompozicijos technikų demonstravimas iš skirtingų pusių ir pasireiškimų. Šį kūrybos etapą geriausiai atspindi Partita smuikui solo, bei pirmasis lietuviškas kamerinis kūrinys obojui- „Intymi kompozicija“. V. Barkauskas pradeda meistriškai jungti skirtingas technikas savo kūryboje – dodekafoniją, mikropolifoniją, mikrochromatiką, aleatoriką, sonoriką bei modalinę ir tonalinę natų užrašymo techniką.

Apie folkloro naudojimą savo kūryboje V. Barkauskas sakė: „Žinoma, aš lietuvis, bet jokia būdu ne nacionalistas: aš gimiau Lietuvoje ir myliu ją, Reikalas tame, kad aš gimiau dideliame mieste – Kaune, o ne mažame kaime. Aš džiaugiuosi kad mano kūriniai atliekami visame pasaulyje ir kad jie skamba ne tik kaip „to Barkausko“, bet ir kaip lietuvių kompozitoriaus kūriniai, nors... aš labai retai naudoju lietuvišką muziką jos pirminiu pavidalu“.²³

²³Гроцкий Д. Симфонии В.Баркаускаса: поэтика жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2018. p. 22.

3.2. Vytauto Barkausko Koncerto altui su orkestru op. 63 struktūra ir raiškos priemonės



5 pav. Vytautas Barkauskas ir Jurijus Bašmetas

Vienas reikšmingiausių ne tik lietuvių muzikos sąrašė, bet ir V. Barkausko kūryboje yra Koncertas altui su kameriniu orkestru op. 63, kuris 1981 m. buvo parašytas ir dedikuotas žyriam altininkui Jurijui Bašmetui (Bašmetas buvo pirmasis atlikėjas bei alto solo partijos redaktorius). Šis kūrinys tarsi apibendrina kompozitoriaus paieškas ir akcentuoja emocinį, romantiinį pradą, kuris laikui bėgant sustiprėja V. Barkausko kūryboje. Tuo pat metu muzikos kalba tampa labiau prieinama ir aiški, ankstesnis grafiškumas dabar vis labiau susiderina su skambėjimo spalvingumu. Visi šie bruožai liudija apie Barkausko siekimą giliau pasinerti iš išreikšti raiškos priemonių sintezę gilinantis į turinio reikšmę.

Yra manoma, kad viskas prasidėjo nuo dviejų didžiųjų menininkų pažinties. V. Barkauskas susipažino su J. Bašmetu, ir pastarasis išreiškė savo susižavėjimą kompozitoriaus kūryba (ypač Partita smuikui solo), ir pasiūlė sukurti kūrinį altui - koncertą. Kompozitoriui ši mintis patiko, tačiau tuo pačiu ir kiek išgąsdino. Šis prašymas kėlė daug naujų iššūkių. Tačiau kompozitoriaus žingeidumas ir draugiški santykiai su žyriu altininku nustūmė visas abejones- juk yra galimybė susipažinti su nauju, mistinio skambėjimo instrumentu, ir išbandyti dar nepanaudotas kūrybos technikas. Šiame koncerte jis panaudojo ir serializmo, polistilistikos, sonoristikos, aleatorikos technikas. Koncerte altui su kameriniu orkestru, pasak V. Gerulaičio kompozitorius „įsisavinęs naujas technikas ir kartu sukūręs savitą, emocionaliosios muzikos braižą, yra vienas iš tų kompozitorių, kurie 7-ajame dešimtmetyje leido Lietuvai pasivyti Europą“.²⁴

Nepaisant daugelio modernių kompozicijos priemonių, koncertas išlaikė klasikinio koncerto principus - kompozitorius meistriškai derina iš pirmo žvilgsnio visiškai nesuderinamus dalykus, modernumą ir tradicijas.

²⁴ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*. Vilnius, 2015. p. 76.

Посвящается Юрию Башмету

КОНЦЕРТ

для альты и камерного оркестра
Редакция партии альты Ю. БАШМЕТА

To Yuriy Bashmet

CONCERTO

for Viola and Chamber Orchestra
Viola part edited by Y. BASHMET wording

Viola solista

B. BARKAUSKAS

V. BARKAUSKAS

1981

I Cadenza

Rubato ♩ ≈ 60
senza metro
non vibr. glissando *gliss. non vibr.* *vibr. poco a poco più molto*

poco sf (mf) *PPP* *PP*

molto vibr. *gliss. sempre* *vibr. meno mosso* *gliss. non vibr.* *gliss.*

poco cresc. *mf* *dim. molto*

1 ♩ = 60
vibr. ord.
con sord. *PPP*

Orchestra

pp

non vibr. vibr. *non vibr.* *vibr. ord. accel.*

poco sfp *pp*

2 ♩ ≈ 108–120
à punta d'arco sul tasto sempre

PPP sempre

c 1185 κ

6 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d.

I d. Cadenza – turi sonatos formos ypatumų. Tai liudija kūrinio pradžioje pristatomi trys kontrastingi epizodai – *glissando*, motorinis ir melodinis – kurie atitinka sonatos formos dalis: pagrindinės, šalutinės ir baigiamosios temos ekspozicijas. Koncertas prasideda tradiciškai- solisto ir orkestro prisistatymu ir priešpastatymu, kurie atsiskleidžia iš sonorinės – akustinės, faktūrinės ir registrų pusės. Kai solisto *glissando* koncerto pradžioje pasiekia kulminaciją- tik tada pasigirsta pirmasis orkestro akordas. Tokia simbiozė leidžia suvokti kūrinio formą ir jos vientisumą.

Įprasta, kad solisto aukšti meniniai gebėjimai paprastai yra atskleidžiami dalies kulminacijoje- kadencijoje, tačiau neįprasta kad pirmoji dalis prasidėtų ryškia, improvizacine kadencija, kuri turėtų būti dalies pabaigoje, kaip logiškas melodinės ir dramaturginės linijos užbaigimas.

Alto kadencija taip pat yra parašyta klasikinio koncerto tradicijoje- nėra taktavimo ir metracijos. Kadencijoje nurodytos tik pauzės ir fermatos ir tam tikri autoriaus nurodymai – *rubato*, *poco liberamente* bei cezūros. Tokiu būdu solistas gauna laisvę savaip interpretuoti muziką ir palengvinti sau techninį atlikimą.

The image shows a musical score for the first movement of V. Barkausko's Concerto for Alto and Chamber Orchestra. It consists of three staves of music. The first staff has dynamic markings *poco sf p* and *pp*, and performance instructions *non vibr.*, *vibr.*, *gliss.*, *vibr. ord.*, and *accel.*. The second staff is marked with a box containing '2' and a tempo marking $\approx 108-120$, with the instruction *a punta d'arco sul tasto sempre* and dynamic marking *ppp sempre*. The third staff has a tempo marking *c 1185 κ* at the bottom.

7 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d. (motorinis motyvas)

4 **Meno mosso, liberamente** *vibr. ord.*
non vibr. poco vibr.

5 *senza metro senza sord.*
p

8 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui I d. (melodinis motyvas)

9

II
Largo

$\text{♩} \approx 54$ *mp sempre* *sul C sempre*

1 *sul G*

2 *p*

3

9 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (pradžia)

II d. Largo – tarsi variacija. Daugiausia solisto atliekama, pagrindinė tema, yra sudaryta iš trijų frazių, atskirtų cezūromis, kur pirmoji yra tema, o kitos dvi- jos variacijos, kurios prailginamos po vieną taktą. Ši dalis išsiskiria savo melodingu emocionalumu ir plačiu dainingu ir darniu alsavimu. Jausminga alto melodija, kuriai pritaria klavesinas tarsi nukelia į Naujiesiems laikams būdingą operos rečitatyvą.



10 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (kulminacija)

Antrosios dalies kulminacija panaši į pirmosios- solistas ir orkestras kulminacinėse vietose atsiskiria ir tarsi tampa nepriklausomais vieni nuo kitų. Pilnai atskleisti alto technines bei raiškos priemonės, kompozitoriui buvo vienodai svarbus atlikėjo meniškumas ir techniniai įgūdžiai, kurie leistų išpildyti didžiausius techninius sunkumus, solistui griežiant trisdešimt antrinių natų pasažus, pereinančius į dvigubas gaidas.

11 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui II d. (pabaiga)

Antrojoje koncerto dalyje yra panaudota nemažai ypatingų koloristinių štrichų ir garso išgavimo priemonių – *pizzicato*, *flažoletai*, *glissando*, ritmų gausybė, dvigubos natos, šuoliai, pasažai ir išnaudoti visi instrumento registrai, kas leido pilnai atskleisti instrumento melodinį ir spalvinį tembrą bei techniskumą. Tokiu būdu kompozitorius parodė, kad jam vienodai svarbu ir meninė ir techninė, kūrinio ir atlikėjo pusės.

14

III
Coda

12 pav. V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui III d. (pradžia)

III d. Coda – santūri, nuolanki solo alto meditacija su klavesinu ir orkestru. Alto ir klavesino dialogas sukelia kameriškumo pojūtį, kuris ko gero yra pagrindinė šios dalies mintis. Kiekvienas motyvas prasideda gryna kvinta ir vėliau yra apipinamas gretimais laipsniais. Solistas, klavesinas ir orkestras susipina ir melodija palaipsniui transformuojasi į kanoną, kuris galų gale subyra į atskirus gabalus.

13 pav. V. Barkausko koncertas altui ir kameriniam orkestrui III d. (pabaiga)

V. Barkausko Koncertas altui ir kameriniam orkestrui yra valingas ir hipnotizuojantis vienu metu, dėl kompozitoriaus pilnai išnaudotų techninių, tembrinių, registro ir koloristinių alto galimybių. Šiam koncertui būdinga logiškas melodinės minties vystymas, ryškūs melodiniai vaizdai, savita ir lyriška muzikos kalba. Kūrinio dramaturginį poveiklį kompozitorius kūrė ne tik tirštėjančios faktūros bei dinaminės kaitos, bet ir artikuliacinių ir koloristinių štrichų, instrumentų registų bei tempų pagalba. Alto tema visada lieka ryški ir iškyla virš orkestro dėl proporcingai sudėliotos dinamikos. Techniniai koncerto epizodai yra muzikinės minties logiško vystymo kulminaciniai momentai, kurie nesukuria apkrautos faktūros pojūčio. Galima teigti kad šis koncertas yra tipinis tam laikmečiui Europoje, bet ne Lietuvai, kuriai tai vis dar buvo nauja ir modernu²⁵.

²⁵ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*. Vilnius, 2015. p. 82.

3.3. Vytauto Barkausko Koncerto altui su orkestru op. 63 interpretacijos ypatumai

Muzika, kaip ir kalba, yra tam tikrų gramatikos dėsnių valdoma įvairių garsų darinių visuma, kurią galima aprašyti kaip sinchroninę struktūrą. Kita vertus, tai tiesioginis muzikavimo, dar tiksliau – komunikacijos, aktas, kuris, nors ir nulemtas pamatinių muzikos struktūros ir gramatikos dėsnių, kaip ir mūsų kasdienis kalbėjimas, yra vis kitoks, kupinas improvizacijos, emocijų, susijusių su konkrečiomis muzikavimo situacijomis, atlikėjo asmenybės savybėmis.²⁶

Su muzikos interpretavimo atsiradimu siejamas – romantinio menininko kultas. Romantizmas pabaigė atlikėjo individualybės ryškėjimo procesą. Scenoje ėmė karaliauti asmenybė. Tai, kad atlikimo mene atsirado toks akivaizdžiai savarankiškas personažas, vertė nustatyti jo santykį su atliekama muzika. Atlikėjas tapo tarpininku tarp genijaus ir minios. Bet tai ypatingas tarpininkas. Jis ir pats yra genijus, pateptasis. Atlikėjas tapo aiškintoju, žmogumi, kuris nuodugniai įsigilina i kūrinį, i kompozitoriaus mintis, jas perteikia, įkvepia kūriniai gyvybę, nuspalvina savo temperamentu, įdvasina. Panašiai kaip ir baroko laikais, atlikėjas išliko lygiavertis kompozitoriaus partneris. Jis rėmėsi įsitikinimu, kad grafiniais ženklais fiksuojama nors ir labai svarbi, bet tik dalis muzikos kurinio struktūros ir prasmės, kad lieka nepaprastai daug muzikai reikšmę suteikiančių garsinių komponentų, kurie priklauso gyvam muzikavimui. Romantizmo laikų muzikos raštuose ir muzikantų pareiškimuose gausu tvirtinimų, kad natomis neįmanoma užfiksuoti visų kompozitoriaus idėjų ir minčių.²⁷

XX a. susidūrė dvi epochos – išlikusi romantine atlikimo tradicija, romantinis muzikinis artistiškas ir naujoji muzika, nauji kūrybos, estetikos principai, kruopščiai įkūnijami partitūroje. Po Pirmojo pasaulinio karo muzikos struktūroje ir kalboje vyko muzikos stilių revoliucija. Taigi struktūra, užfiksuota popieriuje, tapo pagrindiniu muzikinės prasmės šaltiniu.

Objektyvus tekstas ir subjektyvus atlikimas tapo dviejų nesutaikomų koncepcijų išraiška. Netrukus jos imtos apibūdinti ypač hipertrofuotai. Štai Hugo Riemannas (1849 – 1919) dar XIX a. apie objektyvistus kalbėjo, kad tai muzikantai, „kurie visiškai šaltai, naudodamiesi liniuote ir skriestuvu, kopijuoja prieš juos gulintį piešinį“. Na, o Antonas Rubinsteinas (1829 – 1894) atlikimą vadino antruoju kūrinio gimimu: „Aš išvis nesuprantu, ką reiškia objektyvus atlikimas. Kiekvienas muzikavimas, jeigu jis atliekamas ne mašinos, o asmenybės, pats savaime yra subjektyvus. Tačiau jau Maurice'as Ravelis (1875 – 1937) sake: „Aš nenoriu, kad mano muziką kas nors interpretuotų“.²⁸

²⁶ Katkus D. *Muzikos atlikimas. Istorija /teorijos /stiliai/ interpretacijos*. Tyto Alba. Vilnius, 2013. p. 22

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

Panašiai sakė ir Igoris Stravinskis (1882 – 1971): „Ko aš iš tikrųjų nepakenčiu, tai interpretacijos. Juk muziką reikia perteikti, o ne interpretuoti. Kiekviena interpretacija perteikia interpretatoriaus, o ne autoriaus individualybę. Kas gali mums garantuoti, kad atlikėjas tiksliai atkus kūrėjo vaizdą ir jo bruožai nebus iškraipyti“.²⁹

Vienas ryškiausių šių dienų atlikimo studijų, interpretacijos pokyčių atstovų ir tyrėjų – Pietų metodistų universiteto (JAV) profesorius José Antonio Bowen. Jis siekia „įgalinti atlikėjus – 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“. 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 centrinė figūra atlikėją prie tos, kurioje pagrindinis asmuo yra kompozitorius“. Tačiau jis priduria, jog „atlikėjo kultas tuo laiku suteikė galimybių naujovėms, kurios būtų buvusios neįmanomos garbinant kompozitorius“.³⁰

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 Few Semiotic Observations“ iškeldama 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 menui.³¹

Vytauto Barkausko Koncerto altui su orkestru op. 63 **pirmoji dalis** prasideda nuo kadencijos, kuri neturi metro ir takto brūkšnių – šitaip kompozitorius suteikia solistui interpretacijos laisvę ir palengvina techninių sunkumų atlikimą. Neįprasta, kad pirmoji dalis prasidėtų ryškia, improvizacine kadencija, kuri turėtų būti dalies pabaigoje. Tačiau žvelgiant į visą koncertą matyti, kad ji atlieka vienijančią – ekspozicijos ir temų perdirbimo funkciją, kuri apjungia visų trijų koncerto dalių pagrindinių temų sąskambius. Labai aukštose pozicijoje prasidedanti kadencija į kiekvieną sekančią gaidą ateina per *glissando*. Nuoroda *poco cresc.* sukelia skausmingo emocinio spektro vokales asociacijas, lyg aimaną, kuri primena, jog altas – styginis instrumentas, kuris savo tembru yra kone arčiausias žmogaus balsui. Kai solisto *glissando* pasiekia kulminaciją – tik tada suskamba šiurpus, disonancinis pirmasis orkestro akordas. Jam nutrūkus solistas tęsia kadenciją, kuri leidžiasi žemyn iki pat žemiausio alto registro. Tuomet prasideda motorinė dalis, kuri reikalauja

²⁹ Ibid., p. 24.

³⁰ Juozapaitis J. Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba: doktorantūros darbas. *LMTA Muzikos fakultetas*. Vilnius, 2015. p. 46.

³¹ Navickaitė, L. „On the Meanings and Media of the Art of Music Performance. A Few Semiotic Observations“, *Lietuvos muzikologija*, t. 8., 2007, p. 18 – 19.

didelio solisto meistriškumo, nes greitame tempe užrašytas trisdešimt antrines gaidas groti *sul tasto* ir kad kiekviena jų išskambėtų, nesusiveltų viena su kita yra nelengvas uždavinys. Žvelgiant toliau – sukauptas, griežtas motorinis epizodas kyta aukštyn tiek tembro, tiek dinamikos prasme, o aukščiausiam šio kilimo taške atsiveria melodinis epizodas. Prasadėdamas aistringa, romantine melodija šis epizodas virsta kadencija, kurios pabaigoje grįžta dalies pradžioje girdėtas motyvas, lyg užbaigdamas trijų skirtingų nuotaikų pristatymą. Tačiau tuo viskas nesibaigia, iki pat pirmosios dalies pabaigos skamba ilga solisto kadencija, kurioje persipina, sukasi aplink viena kitą šios trys nuotaikos.

Ši dalis sudaro itin platų emocijų spektrą ir techninių alto galimybių panaudojimą, tad solistui tenka labai sudėtinga užduotis – įsisavinti šios dalies sandarą, pademonstruoti aukštą profesinį lygį ir, svarbiausia, savąją interpretaciją, kuri būtų lyg deimantas apšviestas kompozitoriaus šviesos, atspindėtų šios dalies daugiabriauniškumą.

Antroji dalis išsiskiria savo emociniu melodingumu ir plačiu, dainingu, darniu alsavimu. Pradžioje svarbiausia tampa alto tembro demonstravimas pritariant klavesinui. Paslaptinga, niūri tema yra deklamuojama sodriu, giliu alto tembru lyg rečitatyve pasakojama skausminga istorija. Atlikėjui tenka atsakingas uždavinys susidėlioti įtaigų dinaminį planą, raiškiai artikuliuoti kiekvieną dalies pradžioje pateikiamą frazę, kurios nurodytos groti *sul C sempre* (žemiausia alto styga) – tai sufleruoja sodraus garso išgavimo būtinybę perteikiant slogaus turinio nuotaiką. Kiek vėliau šią nuotaiką įkūnijančią medžiagą perima orkestras, o solistas toliau ją plėtoja. Pilna disonansų, tirštėjanti faktūra kelia įtampą, kuri galiausiai išsiveržia griežtais ir visus alto registrus apimančiais solisto pasažais, o orkestras perima pradžioje solisto skambėjusią niūrią temą.

Vėliau sugrįžtančiame ryškiam bei sodriame alto monologe pritariant orkestrui panaudota nemažai ypatingų koloristinių štrichų ir garso išgavimo priemonių – *pizzicato*, flažoletai, *glissando* padedančių interpretatoriui aiškiau ir įtaigiau perteikti daugiabriaunį šios dalies emocijų spektrą, kuriame dominuoja niūri nuotaika. Prisimenant F. Liszto teiginį, jog „altas – tai instrumentas, kurio garsas kelia asociacijas, susijusias su liūdesiu, arba instrumentas, kuris labai tinka perteikti nepaprastiems jausmų pojūčiams“³² galima teigti, kad tai labai susišaukia su šios dalies mintimi, kompozitoriaus vizija. Tai suponuoja nuostatą, jog solistui, kaip interpretatoriui svarbiausias tikslas šioje dalyje yra pademonstruoti alto – instrumento, kurio prigimtis natūraliai kupina melancholijos, liūdesio, nykumo, rūstumo – tembrą.

³² Cit iš A. В. Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке, Москва: РИК „Культура“, 1994, p. 77

Trečioje dalyje minimalistinėmis priemonėmis sukuriama ypatinga, mistinė, meditatyvi atmosfera. Dialogas tarp klavesino ir alto sukelia intymų kameriškumo nuotaiką, kuri išlieka visos dalies centrine ašimi. Orkestrui prisijungus prie solisto ir klavesino partijų melodija nėra vystoma, bet susipina atskirais garsų junginiais, kurie galiausiai subyra. Šioje dalyje interpretacijai nebelieka vietos, atlikėjui tenka tik nuolankiai vykdyti ir pasinerti į kompozitoriaus sukurtą nuotaiką, kuri jo meistrystės dėka yra stebuklinga.

IŠVADOS

1. Vis augantis profesionalių atlikėjų skaičius ir jų atlikimo kokybė įtakojo viso pasaulio kompozitorių susidomėjimą alto techninėmis ir tembrinėmis galimybėmis.

2. Ankščiau buvęs tik pritariantis instrumentas orkestre, XX a. altas tapo labiau matomas ir ryškus. Pakilęs altininkų profesinis lygis turėjo didelės reikšmės alto repertuaro plėtimuisi, kuris iki tol nebuvo gausus. Tuomet atsirado galimybė altininkams atskleisti virtuozišką bei aukštą profesinį lygį.

3. Pradinis profesionalaus altininkų ugdymo etapas Lietuvoje siejamas su Klaipėdos muzikos mokykla, kurioje dirbo čekų bei vengrų tautybės muzikai. Nuo 1925 m. alto klasei vadovavo čekų altininkas Vaclavas Kolenatý – Kamilovas, vėliau – vengrų altininkas Ladislavas Novákas. Tačiau Klaipėdos muzikos mokykloje neužgimė alto ugdymo tradicija, jos tęstinumas.

4. Reikšmingą altininkų ugdymo etapą pradėjo Eduardas Satkevičius (1906–1972), kuris pirmasis Lietuvoje ėmė dėstyti profesionalaus alto atlikimo meną. Tarpukariu pradėjęs dirbti Kaune, Eduardas Satkevičius dėstė Kauno konservatorijoje, Kauno J. Gruodžio aukštesniojoje muzikos mokykloje ir Kauno J. Naujallio meno mokykloje. Beveik 30 m. nuoširdžiai dirbęs pagal nuoseklią ugdymo metodiką Eduardas Satkevičius savo mokiniams įdiegė teisingus griežimo įgūdžius, kuriuos jie toliau galėjo tobulinti aukštesnėse muzikos mokymo įstaigose.

5. Apžvelgiant muzikos istorijos raidą matyti, kad atlikėjo vaidmuo kompozitoriams be galo svarbus. Labai dažnai kūrėjai žino, kas jo kūrinį atliks ir neretai dedikuoja jį pirmajam atlikėjui. Kartais kompozitoriaus ir atlikėjo santykis gali lemti net paties kurinio gimimą, kaip N. Paganinio ir H. Berliozo pažintis lėmė programinės simfonijos „Haroldas Italijoje“, taip V. Barkausko ir J. Bašmeto bičiulystės dėka Lietuvių profesionaliosios muzikos fondas pasipildė ryškiu kūrinium, *Koncertu altui su kameriniu orkestru op. 63*.

6. Vytautas Barkauskas buvo vienas aktyviausių avangardistinės muzikos tendencijų bei naujų kompozicinių technikų propaguotojų Lietuvoje. Tai atsispindi analizuojant Vytauto Barkausko *Koncertą altui ir kameriniam orkestrui op. 63*, kuriame kompozitorius panaudojo serializmo, polistilistikos, sonoristikos, aleatorikos technikas.

LITERATŪRA

1. Ambrazas, A. J. Muzikos tradicijos ir dabartis, Sudarė G. Daunoravičienė, Vilnius: *Lietuvos kompozitorių sąjunga*, 2007.
2. Abramavičiūtė, Z. Alto tembro semantikos atodangos: nuo H. Berliozi iki A. Schnittke's, Vilnius: *Lietuvos muzikologija*, 2009, t. 10, pp. 61–76.
3. Barkauskas, S. Septynios Vytauto Barkausko simfonijos. Vilnius: *Lietuvos kompozitorių sąjunga*, 2014.
4. Bliškevičius R. *Narcissus* Lietuvių muzika altui solo: Vilnius: *Muzikos informacijos ir leidybos centras*, 2009.
5. Daunoravičienė, G. Vytautas Barkauskas. *Lietuvos muzikos informacijos centras*. <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/barkauskas/>
6. Gerulaitis, V. *Muzikos stilių raida (istorinė apybraiža)*. Vilnius: *Muzikos švietimo centras*, 1994.
7. Juozapaitis, J. *Lietuvos alto menas: pedagogika ir kūryba. Doktorantūros darbas*. Vilnius: LMTA Muzikos fakultetas, 2015.
8. Katkus, D. *Muzikos atlikimas. Istorija /teorijos /stiliai/ interpretacijos*. Vilnius: Tyto Alba, 2013.
9. Kryžauskienė R.; Beinarytė G. Petro Radzevičiaus įtaka lietuvių alto mokyklos raidai. *Ars et praxis*, 2014, nr. 2, pp. 171–187.
10. Kompozitorius, profesorius Vytautas Barkauskas. *Mokslo Lietuva*, 2020 m. gegužės 17 d. <http://mokslolietuva.lt/2020/05/kompozitorius-profesorius-vytautas-barkauskas/>
11. Navickaitė, L. On the Meanings and Media of the Art of Music Performance. A Few Semiotic Observations. *Lietuvos muzikologija*, t. 8, 2007.
12. Vytautas Barkauskas: „Džiaugiuosi, kad galiu džiaugtis“. *bernardinai.lt*, 2011 gegužės 03 d. <https://www.bernardinai.lt/2011-05-03-vytautas-barkauskas-dziaugiuosi-kad-galiu-dziaugtis/>
13. Zubrickas, B. *Lietuvos kompozitoriai: enciklopedinis žinynas*. Vilnius: Vaga, 2004.
14. Ивашкин, А. В. *Беседы с Альфредом Шнитке*, Москва: РИК Культура, 1994.
15. Гроцкий, Д. *Симфонии В.Баркаускаса: поэтика жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*. Москва, 2018.
16. Понятовский, С. П. *История альтового искусства*. Москва: Музыка, 2007.