

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

VIRGINIJA LEVICKIENĖ

**M. K. ČIURLIONIO VARIACIJŲ
SEFAA ESEC IR *BESACAS* ESKIZAI:
REDAGAVIMO TEORIJA IR PRAKTIKA**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros tiriamoji dalis rengta 2012–2017 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamąo darbo vadovas:

doc. dr. **Audra Versekėnaitė** (2012–2017, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

doc. dr. **Laima Budzinauskienė** (2017 m., Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Turinys

Įvadas.....	4
1. Muzikos kūrybinių redagavimo teorija ir praktika.....	8
1.1. Muzikos kūrybinių redagavimo ištakos ir redaktoriaus vaidmuo.....	8
1.2. Muzikos kūrybinių redakcijų tipai.....	24
1.3. Urtekstas: rengimo etapai.....	35
2. Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose <i>Sefaa Esec</i>.....	43
2.1. M. K. Čiurlionio variacijos <i>Sefaa Esec</i> : rankraščio analizė.....	43
2.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo <i>Sefaa Esec</i> dalių eiliškumas.....	44
2.1.2. Nebaigtos rankraščio <i>Sefaa Esec</i> dalys.....	49
2.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys M. K. Čiurlionio <i>Sefaa Esec</i> rankraštyje.....	51
2.2. M. K. Čiurlionio variacijų <i>Sefaa Esec</i> redagavimas.....	56
2.2.1. Ciklo dalių eiliškumas publikuotose redakcijose.....	57
2.2.2. M. K. Čiurlionio nebaigtų ciklo dalių traktavimas publikuotose redakcijose.....	60
2.3. M. K. Čiurlionio variacijos <i>Sefaa Esec</i> : urtekstas. Komentarai.....	63
Redakciniai siūlymai.....	75
3. Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose <i>Besacas</i>.....	76
3.1. M. K. Čiurlionio variacijos <i>Besacas</i> : rankraščio ir publikuotų redakcijų analizė.....	76
3.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų <i>Besacas</i> dalių eiliškumas.....	78
3.1.2. Nebaigtos rankraščio <i>Besacas</i> dalys.....	84
3.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys M. K. Čiurlionio <i>Besacas</i> rankraštyje.....	88
3.2. M. K. Čiurlionio variacijos <i>Besacas</i> : urtekstas. Komentarai.....	89
Redakciniai siūlymai.....	98
Išvados.....	99
Literatūra.....	103
Informaciniai šaltiniai.....	105
Natos.....	106
Priedai.....	108

IVADAS

Muzikos kūrinių redagavimas – vienas pagrindinių muzikos teksto rengimo leidybai procesų, kurio eigą ir rezultatą lemia individualūs redaktoriaus sprendimai. Remiantis Wolfgango Amadeaus Mozarto (1756–1791), Ludwigo van Beethoveno (1770–1827), Fryderyko Chopino (1810–1849), Edvardo Griego (1843–1907), Gustavo Mahlerio (1860–1911), Charleso Iveso (1874–1954) kūrinių redagavimo procesus tyrinėjusių muzikologų (Ernsto-Günterio Heinemanno 2007; Christinos A. Georgiou 2011; Johno Roberto Browno 2007; H. Wiley Hitchcocko & Noelio Zahlerio 1988; Franso Bouwmano 2001 ir kt.) įžvalgomis, pastebėta, kad tų pačių kūrinių teksto pateikimas skirtinguose leidiniuose varijuoja (pvz., Ch. Iveso kūrinio „Neatsakytas klausimas“ teksto pateikimo skirtumai 1941, 1953, 1986 metų publikacijose). Net ir tais atvejais, kai autoriui esant gyvam pirmoji kūrinio publikacija buvo rengiama jam pačiam prižiūrint, gali pasitaikyti muzikos teksto iškreipimų vėlesnėse tos pačios kompozicijos redakcijose (pvz., E. Griego Sonatos violončelei ir fortepijonui op. 36 publikacijos). Taigi, autentiškai kompozitoriaus užrašytas kūrinio tekstas paprastai yra prieinamas tik autorinių rankraščių arba faksimilių (jei jos yra publikuotos) pavidalu.

Tiriamąjį **darbo problemą** yra Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) vėlyvojo kūrybos laikotarpio (1904–1909) kūrinių fortepijonui urteksto publikacijų parengimas. Priešingai nei ankstyvajame laikotarpyje (1896–1903), kuriame išryškėja kompozicijų perrašymo į švarraščius tendencija, 1904–1905 m. M. K. Čiurlionio sukurtos variacijos *Sefaa Esec* ir *Besacas* ne tik žymi vėlyvojo, modernia muzikos kalba grindžiamo kūrybos laikotarpio pradžią, bet ir itin ryškiai atspindi M. K. Čiurlionio rankraščių dešifravimo problemišumą – kūriniai užrašomi paskubomis (eskiziškai) ir beveik visada tik juodraštyje¹. *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų ciklai, tapę šio tiriamojo **darbo objektu**, kompozitoriaus buvo užrašyti nenuosekliai (nesilaikant puslapių eiliškumo, tarp dalių įterpian kitų kūrinių eskizus), ne visos variacijos pabaigtos, pieštuku užrašytos natos ne visur aiškiai įskaitomos. Dėl šių M. K. Čiurlionio kūrinių rankraščių neišbaigtumo *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų autografai kartais yra apibūdinami kaip eskizai (Kučinskas, 2004: 59). Būtent M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų autografo eskiziškumas nulėmė sudėtingą šių kūrinių redagavimą. Iki šiol ciklus publikavę redaktoriai (Stasys Šimkus 1925; Jadvyga Čiurlionytė 1957, 1975; Vytautas Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; Dorothea Eberlein 1985; Darius Kučinskas 2011;

¹M. K. Čiurlionis pilnai redagavo tik keletą savo kūrinių: Mazurką *F-dur* (VL 143), Preliudą *b-moll* (VL 269), Preliudą *d-moll* (294) (Kučinskas, 2004: 95), Sonatą *F-dur* (VL 155); kompozitoriui gyvam esant buvo publikuoti tik trys kūriniai fortepijonui: Noktiurnas *fis-moll* (VL 178), Preliudas *h-moll* (VL 182), Mazurka *h-moll* (VL 234), periodinis leidinys *Meloman*, Warszawa, 1900, Nr. 7, 9, 11; 1902, Nr. 10 (Landsbergis, 2008: 627).

Rokas Zubovas 2012) variacijų tekstą interpretavo labai įvairiai, todėl atsirado net keletas skirtingų M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* ir *Besacas* variantų. Autoriaus eskizus nuodugniai palyginus su visomis publikuotomis redakcijomis, pastebėta, kad mažiausiai pakeistas šių kūrinių autorinis tekstas pateikiamas 2011 m. publikuotoje ir iki šiol vienintelėje urteksto redakcijoje, kurią parengė muzikologas D. Kučinskas.

Muzikologijoje yra nusistovėjusi nuostata, kad urtekstas – tai tikslus autorinio teksto perrašymas šiuolaikiniais rašmenimis. Tačiau, remiantis muzikos kūrinių redagavimo problemas tyrusių muzikologų (Georgo Federio 1987, 2011; Jameso Griero 1996; Susanos Lewis Hammond 2007 ir kt.) įžvalgomis bei kitų kompozitorių kūrinių (pvz., Giacomo Puccini (1858–1924), Hectoro Berlioza (1803–1869) ir kt.) redagavimo pavyzdžiais, prieinama išvada, kad dėl kūrinių užrašymo eskiziškumo ar neužbaigtumo, taip pat dėl individualių redaktoriaus sprendimų urteksto redakcija negali būti traktuojama kaip vienintelė, neginčijama originalaus teksto išraiška. Turint omenyje, kad M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių vertinimas dėl jų neišbaigtumo yra itin subjektyvus, bet koks publikuotas šių kūrinių urtekstas gali būti praturtintas kito sudarytojo nauja redakcija.

Darbo aktualumas. Šiame darbe pirmą kartą atliekamas išsamus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių bei visų jau publikuotų redakcijų palyginimas, atskleidžiantis esmines M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimo tendencijas ir galimas perspektyvas. Tiriamojo **darbo tikslas** – remiantis pastaraisiais dešimtmečiais pasaulinėje redagavimo praktikoje įsitvirtinančiomis teorinėmis kūrinių redagavimo tendencijomis bei Lietuvoje publikuotų M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* redakcijų pavyzdžių analize, parengti naujas, kuo artimesnes autentiškam kompozitoriaus rankraščiui variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijas ir jas atlikti (garso įrašą pateikiant darbo prieduose).

Siekiant užsibrėžto tikslo, suformuluoti šie uždaviniai:

1. Ištirinėti kūrinių redagavimo ištakas ir pateikti konkrečių muzikos kūrinių redagavimo pavyzdžius, išskirti esminius problemiško aspektus, aktualius M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimui;
2. Išskirti pagrindinius muzikos leidinių tipus, kurių klasifikavimas suponuoja muzikos teksto redagavimo tendencijas;
3. Išskleisti urteksto redakcijos rengimo proceso etapus;
4. Ištirti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* autografus ir palyginti juos su publikuotomis S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijomis;
5. Parengti naujas M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto redakcijas,

kuriose pirmą kartą šių kūrinių redagavimo praktikoje būtų pateikiamas išskirtinai tik autorinis natų tekstas (t. y. be papildomai prirašytų natų nebaigtoms ciklo dalims);

6. Parengti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* garso įrašus remiantis nauja šių kūrinių urteksto redakcija.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Rengiant tiriamojo darbo teorinę dalį, kurioje siekiama apibrėžti muzikos kūrinių redagavimo ir publikavimo metodiką, buvo remiamasi literatūrologų ir muzikologų-redaktorių monografijomis bei straipsniais (P. Subačius, 2011; W. Bonkowski, 2016; G. Feder, 2011; J. Grier, 1995, 1996; S. L. Hammond, 2007; S. Cuisick, 1981; J. Kallberg, 1998; H. Leichentrit, 1938; M. Kennedy, 2005; W. Emery, 1950; F. Bouwman, 2001; S. Sherr, 1990; Ch. Georgiou, 2011, 2012; J. R. Brown, 2007; E. G. Heinemann, 2007; A. Schnabel, 1988; H. Wiley Hitchcock, N. Zahler, 1988; D. Kučinskas, 2004). Siekiant pagrįsti skirtingų tipų redakcijų ypatumus ir jų problemišumą, buvo analizuojami atskiri įvairių kompozitorių (J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, H. Berlioz, F. Chopino, E. Griego, G. Mahlerio, Ch. Iveso, A. Schönbergo) kūrinių publikacijų pavyzdžiai ir jų redagavimo gairės skirtingose muzikos kūrinių leidyklose išleistų publikacijų komentaruose. Šiame tyrimo etape buvo naudojamos žymiausių Europoje muzikos kūrinių leidyklų internetinėmis prieigomis: G. Henle Verlag; Bärenreiter; Breitkopf & Härtel; Edition Peters; Schott. Nagrinėjant M. K. Čiurlionio kūrinius fortepijonui, jų užrašymo ir publikavimo aspektus redakcijose, buvo remiamasi žymiausių *čiurlionistikos* tyrėjų literatūra (S. Šimkus, 1925; M. K. Čiurlionis, V. Čiurlionytė-Karužienė 1960; J. Čiurlionytė, 1957, 1970, 1975; V. Landsbergis, 1965, 1980, 1978, 1986, 1990, 1997, 2004, 2008; D. Kučinskas, 1999, 2004, 2007, 2011, 2015; D. Eberlein, 1985; R. Zubovas, 2011, 2012; J. Paliukėnaitė, 2013; R. Janeliauskas, 2010; G. Daunoravičienė, 2016). Atliekant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių tyrimus, buvo naudojamos autorinių rankraščių fotografijomis, kurios saugomos Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, muzikos fonde (ČDM, Čm 6) Kaune.

Tyrimui atlikti buvo taikomi analitinis, istorinis, lyginamasis ir genetinės analizės **metodai**.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūra, informacinių šaltinių ir natų sąrašai, priedai.

I skyriuje **Muzikos kūrinių redagavimo teorija ir praktika** aptariami bendriniai muzikos kūrinių redagavimo aspektai, geriausiai atsispindintys konkrečių kūrinių publikavimo atvejuose. 1.1. poskyryje pateikiama glausta istorinė muzikos kūrinių publikavimo apžvalga, išskiriant J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, G. Puccini, H. Berlioz, G. Mahlerio kompozicijų pavyzdžius, aktualius M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimo problematikai. 1.2. poskyryje, remiantis muzikos ir literatūros publikavimo aspektus

nagrinėjančiomis monografijomis (P. Subačiaus 2001; J. Griero 1996; G. Federio 2011), susisteminti muzikos kūrinių redakcijų tipai, kurių klasifikavimas turi įtakos muzikos teksto redagavimo tendencijoms. 1.3. poskyryje, atsižvelgiant į šiame darbe išskeltus tikslus ir uždavinius, buvo išskleistas urteksto rengimo procesas, suskirstytas į šešis etapus.

II skyriuje **Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Sefaa Esac*** pateikiama išsami M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščių ir visų iki šiol publikuotų redakcijų (S. Šimkaus 1925; J. Čiurlionytės 1957, 1975; V. Landsbergio 1979, 1990, 1997, 2004; D. Kučinsko 2011; R. Zubovo 2012) analizė. 2.1. poskyryje atskirai išskleista autorinio rankraščio dešifravimo problematika: ciklo dalių eiliškumo aspektai (2.1.1.), nebaigtų variacijų eskizai (2.1.2.), autorinių ir neautorinių ženklų autografe atsiradimo pagrindimas (2.1.3.). 2.2. poskyryje dėmesys sutelkiamas į M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* leidybos praktiką, analizuojamos visos iki šiol publikuotos šio kūrinio redakcijos, kurių tarpusavio skirtumai daugiausia kyla dėl prieš tai išvardytos rankraščio dešifravimo problematikos. 2.3. poskyryje pateikiami naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urteksto versijos komentarai ir redakciniai siūlymai.

III skyriuje **Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Besacas*** išskleidžiama išsami lyginamoji M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* ir visų publikuotų redakcijų (J. Čiurlionytės 1957, 1975; V. Landsbergio 1979, 1990, 1997, 2004; D. Eberlein 1985; D. Kučinsko 2011; R. Zubovo 2012) analizė. Skirtingai nei antrame skyriuje, čia tyrimas pateikiamas kompleksiskai viename poskyryje (3.1.) – probleminius rankraščio dešifravimo aspektus iš karto siejant su jų sprendimo būdais publikuotose redakcijose. Toks analizės dėstymas buvo pasirinktas todėl, kad M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas* autografe užrašytos nuosekliau nei *Sefaa Esec*, dėl to apsiribota kiek glaustesniu autorinio rankraščio aprašymu. 3.1. poskyryje aptariama M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redagavimo problematika atskleidžiama šiais aspektais: ciklo dalių eiliškumas (3.1.1.), autoriaus nebaigtų eskizų traktavimas (3.1.2.), autorinių ir neautorinių ženklų autografe atsiradimo pagrindimas (3.1.3.). 3.2. poskyryje pateikiami naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urteksto versijos komentarai ir redakciniai siūlymai.

Darbas papildytas dviem **priedais**, tiesiogiai susijusiais su šiame darbe išskeltais tikslais. Pirmajame priede pateikiamos naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijos. Antrasis priedas – M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* garso įrašai, iliustruojantys naujai parengtas urteksto redakcijas.

1. Muzikos kūrinių redagavimo teorija ir praktika

1.1. Muzikos kūrinių redagavimo ištakos ir redaktoriaus vaidmuo

Redagavimo klausimai muzikologijoje yra aptarinėjami dažnai, tačiau šaltinių, kuriuose būtų apibrėžta konkreti metodologija šioje srityje nėra labai daug. Analizuojant bene ryškiausias, muzikos kūrinių redagavimo procesus tyrinėjančias monografijas (J. Federio 1987, J. Griero 1995, S. L. Hammond 2007) bei konkrečių kompozitorių (J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, F. Chopino, A. Schönbergo ir kt.) kūrinių redagavimo pavyzdžius, pastebėta, jog kiekvieno autoriaus kūrybinis braižas (rašysena, rankraščių bruožai, leidybinė praktika ir pan.) sąlygoja individualios redagavimo metodikos susiformavimą. Dėl to šios muzikologijos srities tyrimų rezultatas skirtingai interpretuojant dažnai kinta. Muzikos redaktoriaus vaidmuo šio proceso eigoje bei rezultato įgyvendinime tampa esminis. Nuo jo individualaus požiūrio priklauso publikuojamo muzikos teksto pateikimas leidinyje. Analizuojant M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redakcijas, kurias parengė S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Eberlein, B. Vainiūnaitė, J. Neniškytė, D. Kučinskas, R. Zubovas, pastebėta, kad tų pačių kūrinių pateikimas skirtinguose leidiniuose dažniausiai skiriasi dėl subjektyvios redaktorių interpretacijos. Dažnais atvejais nuomonių įvairovę suponuoja kompozitoriaus rankraščių, t.y. šaltinių, kuriais remiasi redaktoriai, sudėtingumas (atlikimo nuorodų autografuose stoka, didelės dalies kūrybos rankraščių eskiziškumas).

Autorinių rankraščių dešifravimo, originalaus teksto nustatymo bei redaktoriaus intervencijos į rengiamą kūrinių tekstą problematiką, giminingą M. K. Čiurlionio kūrinių publikavimui, atspindi daugelis muzikos redagavimo pavyzdžių nuo pat ankstyvųjų amžių. Dar Renesanso epochoje, kuomet buvo pradėti spausdinti muzikos tekstai, pirmiausia imta kreipti dėmesį į šaltinių atrinkimo procesą. Su muzikos redagavimo ištakomis siejama Ottaviano Petrucci leidykla Italijoje (Venecijoje), 1501 m. pradėjusi spausdinti to meto polifoninius kūrinius (pirmoji publikacija – Johannes Ockeghemo (1400?–1497), Josquino de Prez (1440?–1521), Jacobo Obrechto (1457–1505), Antoine Brumelio (1460–1512) ir kitų to meto kompozitorių kūrinių rinkinys „*Harmonice Musices Odhecaton*“ 1501 m., konkretiems asmenims (šiandien juos vadintume redaktoriais) pirmiausia pavedė atrinkti patikimus kūrinių autografus. Šaltinių vertinimo procesas šiuo laikotarpiu iš dalies gali būti siejamas su originalaus teksto išraiškos siekiu, kuris yra itin aktualus šių laikų redagavimo praktikai. Vis dėlto, Renesanso laikų redaktorių darbas tik pavieniais atvejais gali būti prilygintas šiuolaikiniais reikalavimams. Senosios muzikos rankraščius bei jų publikacijas tyrinėjanti

muzikologė Susana Lewis Hammond pastebi, kad Petrucci leidykloje tekstus spausdinęs Dominikonų vienuolis Petrus Castellanus (1480–1552) neturėjo nieko bendra su muzika. Ir nors jo pavardė puikavosi spausdintų natų viršelyje, redaktoriaus darbas kelia daug abejonių autorinius rankraščius lyginant su pirmosiomis publikacijomis (Hammond, 2007: 15). Muzikologės Suzanne C. Cusick tyrinėjimuose taip pat minimi panašūs XVI a. muzikos redaktorių pavyzdžiai. Vienas jų – Valerio Dorico, 1539–1555 m. periodu Romoje spaudai parengęs didelę dalį to meto italų kompozitorių kūrinių (tarp kurių Giovanni Pierluigi da Palestrina). Kaip ir P. Castellanus, jis dirbo gana mechaniškai bei paliko daug spausdinto teksto netikslumų lyginant su autografais (Cusick, 1987: 77–80). Šiuose pirmųjų muzikos publikacijų pavyzdžiuose atsispindi bene esminė individualaus redaktoriaus darbo problematika – jo sprendimų sąlygotumas.

Nepaisant to, kad su muzikos rankraščiais dirbę asmenys ne visi buvo muzikai, Renesanso laikotarpiu pradėjo rasti ir kritinis požiūris į netikslumų kupinas pirmąsias publikacijas bei siekis nuodugnai perteikti autorinių rankraščių medžiagą. Į redagavimo procesą įsitraukė ir patys kompozitoriai (Francesco dalla Viola (1508?–1568), Vincenzo Ruffo (1508–1587), Orlando di Lassus (1532–1594), Leonhardas Lechneris (1553–1606)), kurie buvo suinteresuoti matyti kiek įmanoma tikslesnę spausdintą savo kūrinio variantą. Originalumo siekis bei kompozitorių pageidavimai skatino profesionalių redaktorių atsiradimą. Specializuotose muzikos spaustuvėse pradėta reikalauti, kad redaktorius būtų kompozitorius arba praktikuojantis muzikas². Vienas tokių pavyzdžių buvo XVI a. viduryje gyvenęs vargonininkas Claudio Merulo (1533–1602), kuris redaguodamas Domenico Micheli (1540–1590?) madrigalus, savo parengtuose leidiniuose pažymėjo, kad tekstas rengtas su dideliu nuolankumu šaltiniui³. Tokį redaktoriaus teiginį paliudijo muzikologės Rebeccos Edwards, tyrusios senosios muzikos šaltinius, pastebėjimai, pabrėžiantys C. Merulo redaguotų leidinių išskirtinį tikslumą (Hammond, 2007: 15–20). Nors renesanso epochoje muzikos redagavimas dar tik pradėjo formotis, iš keleto pavyzdžių matome, jog ankstyvoji muzikos publikavimo praktika tam tikrais bruožas yra artima šių dienų redagavimo problematikai, kurią atspindi – autorinių rankraščių atrankos poreikis, redaktoriaus sprendimų sąlygotumas, kritinio požiūrio į redagavimo procesą apraiškos bei originalumo siekis spausdintame tekste. Šie aspektai vėliau itin ryškiai atsiskleidė formuojantis įvairiems požiūriams į muzikos redagavimą.

Nors muzikos redagavimo ištakomis galima laikyti Renesanso epochoje spausdintų

²Rašytiniuose šaltiniuose minimos renesanso epochoje dirbusių profesionalių redaktorių pavardės: Johannesas vom Bergas, Friedrichas Lindneris, Paulas Kauffmannas, Girolamo Scotto, Casparas Vincentius (Hammond, 2007: 15–41).

³Claudio Merulo frazė originaliai – *con ogni diligenza revisti da Claudio da Correggio* (Hammond, 2007: 17).

kūrinių pavyzdžius, ilgą laiką aiškiau nusistovėję muzikos rengimo sklaidai kriterijai neegzistavo⁴. Galima sakyti, jog tik XVIII a. pab. – XIX a. pr., kuomet Europoje vyko pirmoji industrinė revoliucija, augo miestų kultūra bei išryškėjo vidurinioji socialinė klasė, muzikos publikavimo procesai pamažu žengė į vis labiau profesionalėjantį etapą, davusį atspirtį ir kai kurioms šiuolaikinėms muzikos redagavimo tendencijoms. Ir nors nėra išlikę aiškiai apibrėžtų XIX a. metodinių principų teoriniuose darbuose, analizuojant publikacijų pavyzdžius pastebima, jog būtent šiuo metu pradėjo kristalizuotis esminės redakcijų tipų užuomazgos. F. Chopino kūrinių redagavimo tendencijas tyrinėjantis muzikologas Wojciechas Bonkowski apie muzikos redagavimo vystymąsi XIX a. rašo: „Griežtai kalbant, nėra tokio dalyko kaip devyniolikto amžiaus redagavimo teorija; nėra suformuluotų teorinių pagrindų, redagavimo kriterijų ar išplėtotų apmąstymų šiuo aspektu, nėra [...] suklasifikuotų bei charakterizuotų redakcijų tipų. [...] Vis dėlto, suformuluotos redagavimo teorijos trūkumas devynioliktame amžiuje nereiškė, jog nebuvo numanomo tipologinio mąstymo apie muzikos redagavimą. Tokį mąstymą galima nustatyti ne tik iš redagavimo strategijų, technikos ar pasirinkimų, kurie gali būti analizuojami šių laikų muzikologų, bet ir nemuzikinių redagavimo elementų leidiniuose: įžangų, pastabų, atlikimo komentarų, titulinų puslapių, [...] laiškų, atsiminimų [...]“ (Bonkowski, 2016: 37). W. Bonkowskio minimus tipologinius skirtingų redakcijų bruožus bene ryškiausiai atspindi didėjančios properšos apraiškos tarp *rimtosios* ir *pramoginės* muzikos, kurių ženklais XIX a. antrojoje pusėje buvo:

- didelė gausa transkripcijų ir populiariųjų redakcijų leidyboje (saloninio muzikavimo, muzikų mėgėjų kultūros įtaka);
- pirmosios mokslinės, monumentalios, autoriniais šaltiniais grindžiamos redakcijos, tiesiogiai susijusios su senosios muzikos atgaivinimo siekiais (steigiamų pirmųjų konservatorių, muzikų profesionalų įtaka) (Bonkowski, 2016: 20).

Siekiant išskleisti šias muzikos publikavimo kryptis (skirstomas pagal leidinių paskirtį), pirmiausia verta glaustai apžvelgti kai kuriuos to laikmečio kultūrinio gyvenimo aspektus, turėjusius tiesioginę įtaką natų leidybai. XIX a. pirmojoje pusėje muzikos redagavimas tapo kompleksine muzikos industrijos dalimi, štai Ignazas Pleyelis (1757–1831) be natų spaustuvės, gamino fortepijonus bei turėjo koncertų salę, kiti leidėjai kartu leido ir muzikos žurnalus. Kompozitoriai, siekdami papildyti savo nereguliaras pajamas, pradėjo intensyviai publikuoti savo kūrinius. Kai kurie jų (Luigi Cherubinis (1760–1842), Muzio Clementis (1752–1832), Johannas Nepomukas Hummelis (1778–1837), Ignazas Pleyelis) įsteigė visavertes to meto

⁴Daugelis muzikos leidėjų iki pat XIX a. vidurio bene pagrindine savo pareiga laikė spausdinamo natų teksto patobulinimą pagal savo laikmečio užrašymo bei atlikimo tendencijas (Kučinskas, 1999:13).

leidyklas. Tuo tarpu muzikos suvokimas plačiojoje visuomenėje tapo vis labiau paviršutiniškas (Bonkowski, 2016: 19). Nuo pat XIX a. pirmųjų dešimtmečių iki pat XX a. pradžios miestiečių gyvenime itin paplitęs namų muzikavimas⁵ tapo neatsiejama to meto kultūrinio gyvenimo dalimi, o muzikos leidėjų vienas iš tikslų buvo įtikinti pirkėjui. Kultūrinis masiškumas įtakojo atlikėjiškumo kompetencijos sumažėjimą, o to meto virtuoziniai kūriniai muzikams mėgėjams techniškai tapo per daug sudėtingi. Dėl to ne maža dalis muzikos buvo pradėta aranžuoti bei redaguoti supaprastinant. Žymių operų arijos buvo pritaikomos lengvam atlikimui – „lengvos pagroti, bet *mielos* paklausyti“ (Bonkowski, 2016: 20). Atsirado gausiomis atlikimo nuorodomis papildytos redakcijos, atspindinčios to meto saloninio muzikavimo skonį bei neprofesionalių atlikėjų poreikius. 1806 m. Breitkopf & Härtel leidykloje išspausdintame leidinyje klavyriui pažymėta, kad pagal modernų skonį kompozitorius M. Clementi pakoregavo dvylika čia spausdinamų Domenico Scarlatti (1685–1757) sonatų (Georgiou, 2011: 146).

Muzikologės Ch. Georgiou disertacijoje (2011), nagrinėjančioje W. A. Mozarto sonatų fortepijonui redagavimo tradicijas, pažymima, jog dažnu atveju gausiomis atlikimo nuorodomis papildytos redakcijos XIX a. pab. priminė tam tikras instrukcijas, padedančias atlikėjams-mėgėjams pasiruošti kūrinio atlikimui be pedagogo pagalbos. 1884 m. publikuotos anonimo recenzijos (aprašančios Hugo Riemanno redaguotas W. A. Mozarto sonatas fortepijonui) ištrauka taikliai apibūdina tokio pobūdžio redakcijas: „Tai yra nuostabus daugumos jau egzistuojančių didžiojo fortepijono sonatų meistro redakcijų papildymas. Jos išskirtinis bruožas – daugybė išradingai pateiktų nuorodų tekste, kurios padeda mokiniui per toli nenutolti nuo originalios autoriaus intencijos [...]. Tačiau labiausiai Dr. Riemanno redakcijoje mus džiugina [...] kruopščios frazuočių nuorodos, įgalinančios mokinį akimirksniu suvokti visą kūrinio struktūrą, kas taip pat yra neįkainojama pagalba [...] nėra abejonių, jog Dr. Riemanno sudaryta Mocarto sonatų *Frazavimo redakcija* [...] bus laikoma tikra dovana mokytojams [...]" (Georgiou, 2011: 145-146).

Muzikos redagavimo pavyzdžių, orientuotų į saloninio muzikavimo skonį galima rasti analizuojant ir ankstyvasias M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redakcijas. Varšuvoje 1900 ir 1902 m. žurnale „Meloman“ buvo išleisti pirmieji šio kompozitoriaus muzikos kūriniai (Noktiurnas *fis-moll* (VL178), Preljudas *h-moll* (VL182), Mazurka *h-moll* (VL234)). Čiurlionistikos tyrinėtojas Darius Kučinskas pastebi, jog šios kompozicijos publikavimui buvo

⁵Ankstyvaisiais XIX a. dešimtmečiais didžiąją dalį muzikinės visuomenės sudarė neprofesionalūs muzikai, mėgavęsi namų muzikavimu. Beveik pusė kamerinės muzikos koncertų, surengtų Vienoje 1845-46 sezono metu, vyko privačiose vidurinėsios klasės mėgėjų rezidencijose. Muzikai mėgėjai kūrė koncertuojančias bendruomenes (tokias, kaip *fin de siecle, haute bourgeoisie*) ir koncertavo bene lygiomis teisėmis su profesionaliais muzikais. Todėl išaugusi muzikos mylėtojų auditorija tapo tiesiogiai susijusi aukštesnio lygio mėgėjų diletantizmo, įtakojusio ne tik tam tikrus atlikimo niuansus, bet ir muzikos leidybą bei redagavimą (Georgiou, 2011:120).

pasirinktos labiau ne dėl jų išskirtinės meninės vertės (tuo metu M. K. Čiurlionis jau buvo sukūręs tokius kūrinius kaip Sonata fortepijonui *F-dur* (VL 155), kantata „De profundis“ (VL 8, VL 9), styginių kvartetas (VL 83) bei simfoninė poema „Miške“ (VL 1)), o dėl tuometinio populiariosios muzikos gerbėjų bei leidėjų skonio (Kučinskas, 2015). Trumpos, saloninio stiliaus pjesės „Melomane“ išspausdintos su gausiomis atlikimo nuorodomis, nebūdingomis net ir paties autoriaus pilnai suredaguotiems rankraščiams (ankstyvajame kūrybos laikotarpyje). Apie Noktiurno *fis-moll* (VL178) pirmąją publikaciją V. Landsbergis rašo: „[...] kyla ir abejonių, ar tikrai Čiurlionis bus prirašęs tiek daug atlikimo ženklų ženklelių, taip lengvinęs, retinę akordų faktūrą ir skaldęs melodiją atodūsių pauzėmis. Visa tai nebūdinga jo stiliui ir rankraščių braižui, tad labai gali būti, kad čia pridėjo ranką koks „Melomano“ redaktorius, pakreipęs į saloniškumą“ (Landsbergis, 1986: 124).

Muzikos publikavimo istorijoje reikšmingą vietą užimančios pirmosios visos vieno kompozitoriaus kūrybos rinktinės (*Œuvres Complètes*) taip pat pirmiausia buvo orientuotos į to meto plačiosios klausytojų auditorijos bei atlikėjų-mėgėjų skonį ir tik vėliau žymėjo atsigręžimo į autorinį kompozicijos tekstą etapą. XIX a. pr. pasirodė tuo metu itin vertinamų kompozitorių – W. A. Mozarto, George'o Fridericko Händelio (1685–1759), Josefo Haydno (1732–1809), Muzio Clementi (1752–1832), L. van Beethoveno, Franzo Schuberto (1797–1828) – kūrinių rinktinės. Pagrindinė šių leidinių idėja buvo surinkti minėtų kompozitorių kūrybos visumą, taip skatinant jos prieinamumą bei populiarinimą. Vis dėlto pirmųjų visumų rengimas ne visada buvo sėkmingas, jose spausdinamuose kūriniuose klavyriui dažnai neapsieita be autorinio teksto iškraipymo, taip pat ne visose publikacijose buvo įtraukta tikroji minėtų kompozitorių kūrybos visuma (dažnai kai kurie kūriniai buvo praleisti). Pavyzdžiui W. A. Mozarto kūrinių 17-as tomas (1798–1806), bei J. Haydno – 12-as tomas (1800–1806) (Breitkopf & Härtel *Œuvres Complètes*) toli gražu nebuvo pilnai sudaryti (Georgiou, 2011:141-142). Vis dėlto, visos vieno kompozitoriaus kūrybos rinkinių publikavimo idėja, nuo pirmųjų jos įgyvendinimo bandymų buvo aktyviai plėtojama iki pat XX a. vidurio. Vienas svarbiausių šios rūšies redakcijų rengimo pavyzdžių muzikos istorijoje tapo 1851 m. Breitkopf & Härtel leidykloje publikuota J. S. Bacho kūrinių rinktinė „Bach-Gesellschaft-Ausgabe“, kurios esminis tikslas pirmiausia buvo siejamas su originalaus kompozitoriaus teksto perteikimu (be redakcinių intervencijų), o ne jo pritaikomumu (supaprastinimu, kupiūravimu ir pan.) pagal tam tikrus atlikėjiškumo niuansus. Su „Bach-Gesellschaft-Ausgabe“, o taip pat ir kitų kompozitorių kūrinių tokio tipo publikacijų (pvz. G. F. Händelio 1858, L. van Beethoveno 1862, W. A. Mozarto 1872) išleidimu, muzikos redagavimo srityje pamažu pradėjo rasti suvokimas, kad publikuojamas tekstas pirmiausia turi atspindėti kompozitoriaus ketinimus, o ne pertvarkytą jo

variantą pagal redaktoriaus subjektyvią nuomonę. To pasekoje, 1895 metais buvo publikuota pirmoji muzikos kūrinių redakcija („Urtext-Ausgaben Classischer Musikwerke“, Königliche Akademie der Künste Berlin) su nuoroda – urtekstas.

M. K. Čiurlionio kūrybos leidybinėje praktikoje žodis *visuma* yra nurodomas V. Landsbergio parengto leidinio antraštėje – „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma“ (2004; *Compositions for piano. Completed*). Tačiau, panašiai kaip ir pirmųjų, tokia antrašte pažymėtų, leidinių atveju (XIX a. pr.), ši publikacija labiau traktuotina kaip individualios redaktoriaus interpretacijos, atspindinčios XX a. nusistovėjusią šių kūrinių atlikimo tradiciją, išraiška, negu originalaus autorinio kūrinių teksto ekspozicija. Leidinyje spausdinami M. K. Čiurlionio kūriniai fortepijonui redaktoriaus buvo gausiai papildyti redakcinėmis atlikimo nuorodomis (dinamika, legatūromis, tempo žymenimis, pedalu ir pan.), taip pat prirašytu neautoriniu natų tekstu bei alteracijomis. Remiantis šiomis nuorodomis, pastebima, jog publikacija atspindi *romantiškojo Čiurlionio* (atlikimo praktikoje paplitęs apibūdinimas) atlikimo braižą, būdingą daugelio XX a. pianistų interpretacijoms. Nepaisant to, kad čia publikuojama didelė dalis skirtingų žanrų M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių, *visumos* nuoroda antraštėje šiuo atveju taip pat nėra iki galo tiksli – kai kurios stambios formos kompozicijos (pvz. Sonata *F-dur*, Variacijos *D-dur*) į rinkinį nebuvo įtrauktos. Dėl šių priežasčių V. Landsbergio sudarytas M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui rinkinys, nors yra itin reikšmingas šio kompozitoriaus kūrybos sklaidai, nėra iki galo tikslus vertinant jį kaip visumą originalaus kompozicijų teksto pateikimo aspektu.

Kaip jau buvo minėta anksčiau, analizuojant muzikos sklaidą chronologiškai, XIX a. išryškėjo dvi redagavimo kryptys – populiarioji (skirta plačiajai muzikų-mėgėjų auditorijai) ir profesionalioji. Augančiam profesionalumo lygiui muzikoje bei atlikimo kokybės preciziškumui didelę įtaką darė pirmųjų konservatorių įsteigimas⁶. Jose ugdomų muzikų profesionalų tarpe pradėjęs skleisti solisto – virtuozo fenomenas⁷, pasireiškęs ir muzikos redagavimo srityje, palietė daugelio žymių kompozitorių – J. Haydno, L. van Beethoveno, W. A. Mozarto, F. Chopino, Roberto Schumanno (1810–1856) ir kt. – kūrybą. Žymiausi to meto redaktoriai buvo ryškūs muzikos pasaulio veikėjai, atlikėjai bei kompozitoriai (Carlas Czerny (1791–1857), Johannesas Brahmsas (1833–1897), Ferruccio Busoni (1866–1924), Bruno Mugellini (1871–1912), Josephas Joachimas (1831–1907), Philippas Spitta (1841–1894), Charles Malherbe

⁶Sekant Paryžiuje 1795 m. įkurtos konservatorijos pavyzdžiu, Europoje buvo įsteigtos aukštus standartus profesionaliajai kultūrai keliančios aukštosios muzikos mokyklos tokiuose miestuose kaip: Milanai (1807), Praha (1811), Viena (1817), Londonas (1823), Briuselis (1832), Leipcigas (1843), Drezdenas (1856), Bernas (1857), Berlynas (1869), Frankfurtas (1878) (Georgiou, 2011: 121).

⁷Tam didelę įtaką darė romantizmo epochoje iškelta laisvo individo asmenybės idėja, atskleidusi maištingą žmogaus jausmų pasaulį.

(1853–1911), Hugo Riemannas (1849–1919), Felixas von Weingartneris (1863–1942), Aleksandras Goldenweiseris (1875–1961) ir kt.), daugumos jų rengtuose leidiniuose atsiskleidė ryškiausi *atlikėjiškos*⁸ redakcijos bruožai – redakciniai sprendimai grindžiami individualiu meniniu skoniu, pasireiškiančiu gausių atlikimo nuorodų (dinamikos, pirštuotės, pedalizacijos, legatūrų ir pan.) prirašymu, nebaigtų autorinių eskizų pabaigų sukūrimu, orkestruotės partijų pakeitimu (simfoninėje muzikoje) ir pan.. Tuo tarpu originalaus kūrinio teksto išraiška čia nėra iškeliami į pirmą planą. Dėl subjektyvių redakcinių sprendimų tų pačių kūrinių tekstai skirtingų redaktorių publikacijose itin varijuoja. Pavyzdžiui, palyginus C. Czerny, F. Busoni bei B. Mugellini publikuotas Johano Sebastiano Bacho (1685–1750) „Gera temperuoto klavyro“ (BWV 846–893; 1722, 1742), redakcijas, pastebima, jog kiekviena jų atspindi individualiu redaktorių požiūriu paremtą preliudų ir fugų interpretaciją (labiausiai išreikštą per atlikimo nuorodų pateikimo skirtumus). Turint omenyje, jog pats J. S. Bachas savo rankraščiuose atlikimo nuorodų nežymėjo, tokie redakciniai sprendimai turėtų būti vertinami kritiškai bei traktuojami kaip „Gera temperuoto klavyro“ interpretavimo XIX a. pab. atspindžiais⁹.

Subjektyvaus redaktoriaus požiūrio išraiška atsispindi ir Hectoro Berliozo (1803–1869) simfonijų redagavime. Breitkopf & Härtel leidykloje dirbęs redaktorius F. Weingartneris vienas pirmųjų leidybai rengė H. Berliozo simfonijas. Šiose redakcijose nevengiama gan ryškaus redaktoriaus įsikišimo į autorinį kūrinio tekstą orkestruotėje (ypatingai koreguojant fagoto partiją). H. Berliozo simfoninės muzikos redagavimo aspektus analizavęs muzikologas Tomas S. Wottonas pastebi, jog F. von Weingartneris pirmiausia buvo dirigentas ir savo redakcijose labiau praktiškumo sumetimais (pagal to meto atlikimo tradiciją) nei vedinas originalaus teksto siekio, perteikė kai kuriuos H. Berliozo simfonijų atlikimo niuansus (Wotton, 1915:651). Panašią redagavimo tendenciją atspindi ir dramatinės legendos „Fausto pasmerkimas“ (*La damnation de Faust*) redagavimo pavyzdžiai. Lyginant kelių skirtingų redaktorių – Ch. Malherbe, F. Weingartnerio, Edouardo Colonne (1838–1910) – parengtas šio kūrinio publikacijas pastebima, jog muzikos tekstas jose itin ryškiai varijuoja taip pat orkestruotės pateiktyse. Pučiamųjų partijoje, vietoje H. Berliozo autografe nurodyto instrumento ofikleido (ang. *ophiclide*), C. Malherbe redakcijoje nurodomas atlikimas dviems trombonams su stūmokliais, tuo tarpu F. von Weingartneris čia pateikė kitą orkestruotės variantą – trims trombonams be stūmoklių, o E. Colonne – dviems tūboms. Turint omenyje, kad minėti

⁸Taip ji buvo įvardinta XX–XXI amžiaus muzikologų literatūroje (Federio 1987, 2011, Griero 1996, Kučinsko 2004, Bonkowskio 2016).

⁹J. S. Bach, B. Mugellini *Das wohltemperierte Klavier*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1936-1937; J. S. Bach, C. Cherny *The Well-Tempered Clavier, Complete: Schirmer Library of Musical Classics, Volume 2057* (Schirmer's Library of Musical Classics) 2006; J. S. Bach, F. Busoni *The first twenty-four Preludes and Fugues of the Well – Tempered Clavichord* G. Schirmer INC., New York, 1894.

redaktoriai buvo praktikuojantys muzikai (dirigentai) tokie instrumentuotės skirtumai greičiausiai buvo įtakojami jų asmeninės nuomonės (Wotton, 1915: 653).

Žymių muzikų redakcijose pateikiamo muzikos teksto iškraipymo tikimybė pagal individualų skonį, buvo suvokta XX a. pr., kuomet tokie pianistai kaip Haroldas Baueris (1873–1951), Arturas Schnabelis (1882–1951), Janas Paderewskis (1860–1941) atkreipė dėmesį į atlikėjams skirtų redakcijų teksto autentiškumo siekiamybę bei ėmėsi taisyti XIX a. išleistas kai kurių kompozitorių kūrinių publikacijas (Brown, 2007). L. van Beethoveno sonatas fortepijonui 1924–1930 m. redagavęs A. Schnabelis šių kūrinių ruošimą leidybai apibūdino kaip itin atsakingą procesą: „Rengiant Beethoveno redakciją, kuri, kaip visuma, mano manymu vis dar turėtų būti vertinga, aš stengiausi remtis kiek įmanoma originalesniais šaltiniais – rankraščiais, kopijomis koreguotomis arba bent jau matytomis paties Beethoveno, pirmomis ir antromis redakcijomis, kurių redakcines korekcijas matė pats Beethovenas. Aš nusprendžiau remtis spausdintomis redakcijomis, nes Beethovenas ne visada buvo kruopštus savo rankraščiuose [...]. Visi mano žymėjimai nuo Beethoveno yra atskirti smulkesniu šriftu. Visos rekomendacijos probleminiuose epizoduose yra aptariamose išnašose. Metronomo nuorodos – su vienintele Opus 106 išimtimi, kur Beethovenas pats jas numatė – yra mano parinkimas ir atsakomybė, kuri nėra niekas daugiau, kaip tik pasiūlymas. Pirštuotė, mano redakcijoje, dažnai parinkta su mintimi priversti studentą stabtelėti ir trumpam susimąstyti. [...] Lengvesne pirštuote kai kurių svarbių, tačiau paslėptų elementų reikšmė studentų nebūtų įprasminta“ (Schnabel, 1988: 131).

Originalaus kompozitoriaus teksto išraiškos siekis atlikėjiškos redakcijos rengimo procese, ypatingai tais atvejais, kai autoriaus ir redaktoriaus nuorodos yra atskiriamos skirtingo šrifto natomis arba kitais žymėjimais (pvz. skliaustais, išnašomis, neautorinių nuorodų perbraukimas), tapo pabrėžiamas daugelyje XX a. muzikos redakcijų. Tai pažymima ir kalbant apie M. K. Čiurlionio kūrybos redagavimo tendencijas pastaraisiais dešimtmečiais. Nors ir papildytos gausiomis atlikimo nuorodomis bei prirašytu redakciniu natų tekstu ir dėl to vertinamos kaip atlikėjiškosios redakcijos, V. Landsbergio (2004), R. Zubovo (2012), J. Neniškytės (2000) rengtose publikacijose autorinis tekstas tampa vis labiau suaktualintas – tam tikrais ženklais (skliausteliais, dinamikos ženklų apvedimu, *petitu* ir *pan.*) išskiriamos originalios autorinės nuorodos, leidinių komentaruose, nors ir trumpai, bet užsimenama apie publikuojamų kūrinių rankraščių savybes bei jų redagavimo pasirinkimus.

Trumpai aprašytų muzikos redakcijų pavyzdžiuose, iliustruojančiuose autorinio teksto perteikimą per individualaus redaktoriaus (atlikėjo-virtuozo, kompozitoriaus) interpretacijos prizmę, matome, jog dažnai publikacijose spausdinamas kūrinių tekstas nėra tapatus originaliam jo pavidalui. Nors akivaizdu, kad redaktorių intervencijos braižas yra sąlygojamas jų asmeninio

suvokimo, originalaus kūrinio varianto pateikimas dažnai tampa sunkiai įgyvendinamas dėl autorinių rankraščių problemiškumo. Kai kuriais atvejais kompozitorių rankraščiai stokoja ne tik atlikimo nuorodų (kaip anksčiau minėtuose J. S. Bacho, M. K. Čiurlionio kūrinų redagavimo pavyzdžiuose), bet ir aiškios kūrinio pabaigos.

Vienu žymiausių kūrinio be autorinės pabaigos atvejų galima laikyti W. A. Mozarto „Requiem“ (K. 626, 1791). Pats kompozitorius pilnai baigė (orkestruotę ir vokalines partijas) tik pirmas dvi mišių dalis – *Requiem aeternam* ir *Kyrie*. Autografe taip pat liko *Sequentia* ir *Offertorium* apmatai (eskiziškai atspindintys jų formą, tačiau neišbaigtos orkestruotės ir vokalinės partijos), tarp kurių dėl rankraščio fragmentiškumo išsiskiria *Lacrimosa* dalis – užrašyta tema nutrūksta aštuntame rankraščio takte. Kitos mišių dalys (*Sanctus*, *Agnus Dei*, *Comunio*) W. A. Mozarto autografe liko nesukurtos¹⁰ (Wolf, 1994: 21–22). Įvairiais pasakojimais ar net legendomis apipinto W. A. Mozarto kūrinio tekstas, ypatingai dėl tos aplinkybės, kad liko nebaigtas autoriaus, iki pat šių dienų yra vertinamas labai įvairiai. Iš karto po kompozitoriaus mirties dėl užsakovo lūkesčių įgyvendinimo, Constanze Mozart (W. A. Mozarto žmona) „Requiem“ rankraščius patikėjo užbaigti kitam kompozitoriui. Tai padaryti bandė keletas kompozitorių (Franzas Jacobas Freystaedleris, Josephas von Eyleris), tačiau pilnai kūrinį 1792 m. baigė Franzas Xavieras Süssmayris¹¹ (1766–1803). Jis orkestravo bei išpildė vokalines autoriaus eskiziškai užrašytų *Sequentia* ir *Offertorium* numerių partijas bei pabaigė „Requiem“ pagal nusistovėjusią tradicinių mišių sandarą, pridėdamas savo paties sukurtas *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* ir *Lux aeterna* dalis (Wolf, 1994: 24–26). Nors ilgą laiką F. X. Süssmayrio pabaigtas W. A. Mozarto „Requiem“ mišių tekstas buvo vertinamas kaip patikimiausias šio kūrinio variantas, jau XIX a. pab. kompoziciją redagavęs kompozitorius J. Brahmsas atkreipė dėmesį, kad yra išlikęs eskizinis autorinis rankraštis ir F. X. Süssmayrio papildymai neturėtų būti traktuojami lygiavertiškai autorinio autografo medžiagai. Savo parengtos mišių redakcijos partitūroje (1877) J. Brahmsas pažymėjo nuorodas *M* – nurodant autorinį tekstą ir *S* – pažymint F. X. Süssmayrio papildymus (Fellinger, Pascal, 1983: 49). Tokios redakcinės nuorodos tampa itin vertingos pirmą kartą susidūrus su kūrinio tekstu publikacijoje, kurioje aiškiai nurodama šaltinių dvilypisškumas bei išskiriamas autorinis tekstas. Iki pat šių dienų W. A. Mozarto „Requiem“ mišias publikavę redaktoriai įvairiai pateikė šio kūrinio tekstą. Štai vokiečių muzikologas Franzas Beyeris 1970 m. publikavo šio kūrinio versiją, kurioje perdirbo F. X. Süssmayrio orkestruotę. Tuo tarpu amerikiečių muzikologas H. C.

¹⁰1960 m. atrastas W. A. Mozarto *Amen* fugos rankraštis kai kurių muzikologų (Levino, Maunderio) taip pat buvo priskirtas „Requiem“ mišioms ir kai kuriose šio kūrinio versijose įtrauktas po *Lacrimosa* dalies (Moseley, 1989: 203-237).

¹¹Franzas Xavieras Süssmayris 1791 m. dirbo W. A. Mozarto kūrinų perrašinėtoju.

Robbinsas Landonas W. A. Mozarto „Requiem“ variantą pateikė remdamasis ne tradiciniu F. X. Süssmayrio variantu, o anksčiau jo autoriaus rankraštį bandžiusio užbaigti, Josepho von Eyblerio kompoziciniais sprendimais. W. A. Mozarto „Requiem“ redakcijų skirčių aspektus bei pabaigos vertinimo variantiškumą dar labiau atskleidžia naujas šių laikų požiūris – atlikti nebaigtą šio kūrinio versiją, remiantis išskirtinai autoriniais rankraščiais (faksimilėmis). Viešojoje erdvėje publikuojamas Naujojo Berlyno kamerinio orkestro ir Kėlnų choro įrašas (2011) iliustruoja išskirtinai autorinio teksto interpretaciją¹².

Nebaigto kūrinio redagavimo klausimus analizuoja muzikologas Fransas Bouwmanas pateikdamas G. Mahlerio dešimtosios simfonijos (1910) pavyzdį. Kompozitoriaus autografe eskiziniu pavidalu išlikusi kompozicija nuo pat to momento, kai G. Mahlerio žmona (1923 m., praėjus 12 metų po autoriaus mirties) austrų kompozitoriaus Ernsto Kreneko (1900–1991) pareikalavo parengti dešimtosios simfonijos faksimilę bei rekonstruotą (baigtą) atlikėjiškai praktikai skirtą variantą, pradėjo rasti skirtingi simfonijos variantai su individualiomis redaktorių transkripcijomis. Pirmąją publikuotą kūrinio redakciją parengė Albano Bergo (1885–1935) mokinys Otto Joklis (1891–1963), kuris rėmėsi E. Kreneko, o vėliau ir keleto kitų muzikų (Franzo Schalko (1863–1931), Willemo Mengelbergo (1871–1951), Alexanderio Zemlinskio (1871–1942)) kai kurių simfonijos dalių transkribuotu tekstu. Su autoriniais šaltiniais O. Joklis buvo menkai susipažinęs. Dėl šios priežasties pirmoji publikuota redakcija pasižymėjo gausiais nesutapimais su autoriniu kompozitoriaus tekstu bei buvo sukritikuota Erwino Ratzo (1898–1973), kuris 1964 m. pats publikavo simfonijos *Adagio* dalį. Po pirmųjų bandymų rekonstruoti G. Mahlerio autografą iki pat šių dienų buvo išleista ne viena šio kūrinio versija, kiekviena jų iliustruoja skirtingai interpretuojamą G. Mahlerio muzikos tekstą. Dėl to, kad kai kuriose kompozicijų knygos vietose kūrinio rankraštis yra pateikiamas itin fragmentiškai (užrašant tik temą, neišplėtojus jos instrumentuotėje ir pan.), skirtingų redaktorių publikacijose gausu skirtingų tokių epizodų sprendimų. Beveik visi kūrinį publikavę redaktoriai – Clintonas Carpenteris (1966, 1990), Joe Wheeleris (1956), Deryckas Cooke'as (1976), Hansas Wollschlaegeris (1959), Remo Mazzeti (1985), Rudolfas Barshai (2001), Giuseppe Mazzuca & Nicola Samale (2001) – pagal individualų suvokimą pateikė *savas* simfonijos pabaigas, kuriose bene ryškiausiai atsispindi skirtingai transkribuotos G. Mahlerio harmonijos bei melodinių intonacijų pajautimas. Iš visų publikacijas rengusių redaktorių šiuo atveju verta išskirti H. Wollschlaegerį, kuris atsižvelgdamas į prieš tai minėto E. Ratzo pastebėjimus (pabrėžiant autorinio teksto vertę), savo parengtą leidinį (1959) išėmė iš viešo jo platinimo. Tai darydamas jis pabrėžė, jog į nebaigtą simfonijos genijaus muzikos tekstą negali būti kišamasi (Bouwman,

¹²https://www.youtube.com/watch?v=u_RfFH27Ddo

2001: 42). Žvelgiant į šiuos redagavimo pavyzdžius pastebima, kad autorinis tekstas skirtingų perdirbėjų yra suvokiamas įvairiai, o transkribuoti kūrinio papildymai (prikurti epizodai, pabaigos) niekada nėra iki galo tikslūs. Muzikologo F. Bouwmano teigimu, tokiu atveju kaip G. Mahlerio dešimtoji simfonija, vertėtų parengti autentišką šio kūrinio redakciją, be papildomo pabaigų prirašymo ir su gausiais komentarais, aiškinančiais probleminius rankraščių dešifravimo aspektus: „Vietoje viso baigto, kaip aš įsivaizduoju, aš palikčiau kūrinį nebaigtą: atsispindintį žmogaus likimą“ (Bouwman, 2001: 51).

Kompozicijos be pabaigos atvejų muzikos istorijoje galima aptikti ne vieną, dar dažniau pasitaiko pavyzdžių, kuomet formos atžvilgiu kūrinys yra baigtas, tačiau dėl rankraščio eskiziškumo dešifravimo procesas tampa itin sudėtingas. Vieno žymiausių visų laikų operų kūrėjo Giacomo Puccinio (1858–1924) rankraščių problemiškas įtakojo skirtingų požiūrių į šių kūrinių redakcinį procesą susiformavimą. Muzikologės Suzzane Scherr straipsnyje (2012) pateikiamas muzikos leidėjo Giulio Ricordi (1840–1912) publikuotų G. Puccinio operos „Manon Lescaut“ (1890–1893) redakcijų pavyzdžiai, kurių rengimo procesas atspindi kai kuriuos juodraštinų autografų vertinimo procesus. Nepaisant to fakto, kad G. Puccinis glaudžiai bendravo su G. Ricordi š C leidėjų šeima, savo kūrinių redagavimo procesą jis dažnai palikdavo be priežiūros (Scherr, 2012: 63). Dėl to 1884–1943 m. periodu šioje leidykloje publikuotų G. Puccinio operų pateikimas neapsiėjo be interpretacinių redakcinių intervencijų. Esminė šio proceso subjektyvumo priežastis, ypatingai šiomis dienomis (praėjus daug laiko po kompozitoriaus mirties), yra sąlygojama – muzikos teksto eskiziškumo autografe. Tiriant operos „Manon Lescaut“ autografus, pastebima, jog kompozicija yra sudėta iš atskirų, ne visada nuosekliai užrašytų, rankraščio lapų (grupuojamų į keturis rinkinius), kai kurie muzikos teksto epizodai autoriaus buvo užbraukti, ne visose vietose iki galo aiški operos numerių pabaiga. Tai tik keletas ryškiausių rankraščio dešifravimo sudėtingumą suponuojančių aspektų, įtakojusių net aštuonių skirtingų G. Ricordi parengtų „Manon Lescaut“ redakcijų atsiradimą¹³. Dėl kūrinio rankraščio neišbaigtumo kiekvienoje redakcijoje muzikos tekstas buvo transkribuotas, orientuojantis į skirtingą atlikėjų bei klausytojų auditoriją – parengti kai kurių numerių klavyrai pritaikyti namų muzikavimui (transkripcijos fortepijonui solo ir vokalui su fortepijono pritarimu), taip pat gausiomis atlikimo nuorodomis pripildyti variantai atsižvelgiant į atlikėjišką praktiką bei dirigentų poreikius (orkestruotės ir vokalo partijų pritaikymas atlikimui). G. Ricordi redakcijų pavyzdžiai puikiai perteikia bendrą kultūrinio gyvenimo bei kūrinio pritaikomumo atlikimo praktikoje vaizdą. Vis dėlto, kaip pažymi S. Scherr, šiomis dienomis rengiant

¹³Redakcijos skirstomos į aštuonias grupes pagal jų atlikimo pobūdį (instrumentuotę, teksto kalbą ir pan.), publikuotos – 1892, 1893, 1895, 1904–1905, 1919, 1914, 1925, 1927, 1943, 1955, 1958, 1960, 1965, 1980 metais.

G. Puccinio „Manon Lescaut“ naują leidimą vertėtų atsigręžti ne tik į pirmąsias šio kūrinio redakcijas, bet į autorinį jo variantą. Iš naujo vertinant bei siekiant kiek įmanoma autentiškesnio kūrinio varianto, verta problemiškas autografo vietas analizuoti itin detaliai. Siekiant pagrįsti kai kurių numerių eiliškumo seką, straipsnio autorė siūlo remtis išlikusia autografo puslapių numeracija, prie eskizų sužymėtų datų nuorodomis, taip pat atkreipti dėmesį į rankraštyje užrašytus kai kurių numerių pavadinimus, autorinę numeraciją bei rašto braižą, identifikuojant autorinį tekstą, nuo galimų pirmųjų leidėjų intervencijų (Scherr, 1990: 64). Šių aspektų išskyrimas bei jų vertinimas, remiantis G. Puccinio muzikai būdingais bruožais (komponavimo proceso, harmonijos, orkestruotės ir kitų muzikos kalbos pateikimo specifika), tampa ypatingai svarbus rengiant autoriniais šaltiniais pagrįstą redakciją (*kritinę redakciją*) (Scherr, 1990: 63).

Aptarta W. A. Mozarto, G. Mahlerio, G. Puccinio muzikos rankraščių dešifravimo bei jų redagavimo problematika gimininga ir analizuojant M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui šaltinius. Variacijų *Sefaa Esec* (1904) ir *Besacas* (1905) neišbaigtumas autografe, kaip ir minėtų kompozitorių kūrinių publikavimo istorijose, suponavo skirtingų požiūrių pateiktis iki šiol publikuotose S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijose. Abu M. K. Čiurlionio kūriniai rankraščiuose liko nebaigti (pilnai pabaigtos tik kelios dalys) bei paties autoriaus visai neredaguoti (pažymėtos vos kelios autorinės atlikimo nuorodos). Redagavimo procesą apsunkina dar ir tai, kad *Sefaa Esec* atveju, tarp ciklo dalių kompozicijų knygos puslapiuose autorius komponavo ir kitus kūrinius (pagal tematinę medžiagą nepriskiriamus variacijoms), taip pat ne prie visų, abiejų ciklų dalių, pažymėjo eiliškumo nuorodas. Iki šiol variacijas publikavę redaktoriai įvairiai traktavo vienintelio autorinio šaltinio medžiagą, tai ryškiausiai atspindi skirtingas ciklo dalių eiliškumo komponavimas bei autoriaus nebaigtų dalių perdirbimas – šios variacijos redaktorių leidiniuose pateikiamos su prirašytu neautoriniu natų tekstu (dažniausiai paremtu repriziniu komponavimo principu). Vis dėlto, iš prieš tai pateiktų pavyzdžių matome, kad autografuose nebaigtų kūrinių vertinimas kinta – autorinis tekstas tampa aktualesnis už per ilgą laiką nusistovėjusią *baigto kūrinio* tradiciją. Tai suponuoja naujų, atvira forma (be redaktoriaus sukurtos kūrinio pabaigos) publikuojamų kūrinių, redakcijų radimąsi, aktualų ir M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* redagavimo procesui.

Žvelgiant į muzikos publikavimo istoriją pastebima, jog originalaus kūrinio teksto siekis sąlygojo naujo redakcijos tipo atsiradimą dar XIX a. Tuo pat metu kai dominavo atlikėjų-virtuozų redakcijos, dalis muzikos leidėjų¹⁴ pradėjo domėtis senosios muzikos atgimimu, jos tekstų dešifravimo, redagavimo bei publikavimo subtilybėmis. Leidybai rengiant J. S. Bacho,

¹⁴Tuo metu jau veikė šiomis dienomis gerai žinomos muzikos leidyklos Breitkopf & Härtel bei Edition Peters.

G. F. Händelio ir kitų seniau gyvenusių kompozitorių kūriniai buvo atkreipiamas dėmesys į to meto muzikos stilių, jos atlikimo niuansus. Pasirodė istorinę muzikos stilistiką bei jos atlikimo ypatybes nagrinėję teoriniai darbai (Louis Adamas 1805, Carl Czerny 1839)¹⁵, kuriuose buvo pabrėžiami skirtingų epochų muzikos interpretavimo bruožai (Georgiou, 2011: 144). Su autentiškos stilistikos senojoje muzikoje paieškomis gali būti siejama ir tuo metu užgimusi originalaus kūrinio teksto siekiamybė, kuri 1895 m. Berlyne publikuotame leidinyje „Urtext-Ausgaben Classischer Musikwerke“ buvo apibrėžta urteksto redakcijos terminu (Assis, 2010: 2).

Nepaisant to, kad urteksto redakcijos apibrėžimas atsirado tik XX a. priešaušryje, o terminas plačiai vartoti pradėtas tik po Antrojo Pasaulinio karo, originalaus teksto išraiškos siekiamybė redaguojant pasireiškė dar tada, kai vienas žymiausių romantizmo epochos kompozitorių Felixas Mendelssohnas (1809–1847) iš užmaršties prikėlė J. S. Bacho kūrybą. 1829 m. F. Mendelssohnas, praėjęs šimtui metų po kūrinio premjeros, atliko savo paties redaguotą J. S. Bacho „Pasijų pagal Matą“ (BWV 244, 1727) versiją¹⁶, kurią tais pačiais metais publikavo leidinyje „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“. Rengiant publikaciją redaktorius nurodė, kad istoriškai reikšmingas muzikos tekstas turi kalbėti pats už save, dėl to reikia vengti ryškių redakcinių korekcijų¹⁷ (Dirst, 2012: 166). 1833 m. F. Mendelssohnas kartu su kompozitoriumi Adolfu Bernhardu Marxu leidybai parengė tris, iki tol nepublikuotus J. S. Bacho kūrinių vargonams rinkinius „Noch wenig bekannte Orgelkompositionen von J. S. Bach“, išleistus Breitkopf & Härtel leidykloje Leipcege¹⁸. Čia leidėjų taip pat buvo primygtinai reikalaujama spausdinti išskirtinai autorinį kūrinių tekstą. XIX a. pirmojoje pusėje, kuomet muzikos redaktoriaus darbas buvo tiesiogiai siejamas su autorinio teksto papildymu gausiomis atlikimo nuorodomis (pedalizacija, pirštuote, dinamika, tempo nuorodomis ir t.t.), autentiškumo siekis redaguojant J. S. Bacho muziką atskleidžia F. Mendelssohno rengtų leidinių išskirtinumą. Ir nors muzikos redagavimo tyrimuose didelio dėmesio šioms publikacijoms iki šiol nebuvo skirta, F. Mendelssohno parengtos J. S. Bacho kūrinių redakcijos gali būti vertinamos kaip pirmosios urteksto redakcijos muzikos leidybos istorijoje (Little, Thym, 2014: 101).

¹⁵Louis Adamas savo darbo *Methode de piano du conservatoire* (1805) paskutiniame skyriuje pabrėžia: „Bachas ir Händelis turėjo unikalų komponavimo stilių ir atlikimo ypatybes“, taip pat, kad „bet kuris pianistas, grojantis Clementi, Mozartą, Dusseką bei Haydną tuo pačiu stiliumi, griaua muzikos efektingumą“ (Georgiou, 2011: 144).

¹⁶F. Mendelssohno redaguotos J. S. Bacho „Mato pasijų“ versijos (1829, 1841), spausdinamos Bärenreiter urtekstų publikacijoje (https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA5038_90/).

¹⁷F. Mendelssohnas siekė išvengti tokių redakcinių intervencijų kaip natų teksto korekcijos, dinamikos nuorodų prirašymas ir pan., tačiau rengdamas J. S. Bacho „Pasijų pagal Matą“ publikacijas, kupiūravo kai kuriuos šio kūrinio numerius (arijas, chorus), dėl to šių dienų leidiniuose F. Mendelssohno redakcijos yra įvardijamos versijomis.

¹⁸1844-1845 m. F. Mendelssohnas publikavo daugiau J. S. Bacho kūrinių vargonams (Coventry and Hollier; Breitkopf & Härtel leidyklose), kuriuos redaguodamas laikėsi 1833 m. redakcijose paties sau nusistatytų redagavimo principų – be pridėtinų atlikimo nuorodų (Little, Thym, 2014: 101).

Urteksto apibrėžimas bei taip įvardijamo muzikos leidinio parengimo modelis gimė 1895–1899 m. Breitkopf & Härtel leidykloje, Leipcige. Pirmuosius kompozitorių klasikų (W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, F. Chopino ir kt.) kūrinių urtekstus „Urtext-Ausgaben Classischer Musikwerke“¹⁹ parengę redaktoriai buvo Ernstas Rudorffas (1840–1916), Carlas Krebsas (1857–1937), Ernstas Naumannas (1832–1910), Engelbertas Röntgenas (1829–1897) (Feder, 2011: 154). Šių redakcijų aprašymuose pabrėžiama, kad čia pateikiamas švarus autorinis tekstas be redakcinių korekcijų²⁰. Autentiškumo siekį išreiškia ir termino *urtekstas* etimologinės ištakos. Vokiečių kalboje suformuluotas apibrėžimas sudarytas iš dviejų dedamųjų – *Ur*²¹ ir *Text* [vok. tekstas]. Šių laikų vokiečių kalboje *Ur* yra vartojamas kaip priešdėlis reiškiantis – *originalus*, *senas*, *išskirtinis*²², dažnai nurodantis kieno nors ištakas²³ (Brown, 2007). Muzikologijoje urteksto terminas tiesiogiai apibūdinamas kaip *originalus tekstas*. Vis dėlto, žvelgiant į pirmuosius urtekstų publikacijų pavyzdžius atsiskleidžia ne iki galo išpildytos *originalaus teksto* idėjos problemiškas, ypač pabrėžiamas XX a. muzikologų tyrinėjimuose (G. Federio, J. Griero ir kt.). Muzikologės Ch. Georgiou disertacijoje (2011), nagrinėjančioje W. A. Mozarto kūrinių redagavimo praktiką, pateikiami E. Rudorfo parengti W. A. Mozarto sonatų ir fantazijų fortepijonui²⁴ urtekstų pavyzdžiai atskleidžia šio tipo redakcijos sąlygotumą. Darbo autorė pažymi, jog lyginant šiuos urtekstus su autoriniais rankraščiais pastebimi redakciniai teksto neatitikimai – ryškiausiai atsispindintys lygų žymėjime. Ir nors ši publikacija buvo pirmoji, kuri atskleidė mažiausiai nuo autorinio rankraščio nutolusį kūrinių variantą, minimalūs nukrypimai nuo autografo *originalaus teksto* antraštę daro ne iki galo tikslią.

Nepaisant pirmųjų publikacijų XIX a. pab., urteksto redakcijos terminas buvo pradėtas plačiai naudoti tik po Antrojo Pasaulinio karo. Redakcijas su šia antrašte XX a. vid. pradėjo leisti bene visos žymiausios muzikos leidyklos – Edition Peters, G. Henle Verlag, Bärenreiter, Wiener Edition ir kt.. Ypač svarbią poziciją jų tarpe užima 1848 m. įsteigta G. Henle leidykla, leidžianti išskirtinai šio tipo redakcijas. Iki pat šių dienų populiarios Henle leidyklos aprašuose pabrėžiama, jog originalaus autorinio teksto išraiška yra sąlygojama redaktoriaus, kuriam patikėta atrinkti patikimiausią autorinį šaltinį, sprendimų²⁵. Dėl šios priežasties urtekstų

¹⁹Pilnas leidinių užrašas: „Urtext Classischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlich-Akademie der Künste zu Berlin“.

²⁰http://paulodeassis.blogspot.lt/2008_11_01_archive.html

²¹Ur – vienas seniausių pasaulio miestų, Šumerų sostinė Mesopotamijoje (šių laikų Irako teritorija) <http://www.ancient.eu/ur/>.

²²<https://blog.sheetmusicplus.com/2014/10/24/what-is-an-urtext-edition/>

²³*Urgroßutter* (vok. Prosenelė), *Urenkel* (vok. Proanūkis).

²⁴Leidinys W. A. Mozart „Sonaten und Fantasien für Klavier“ (Urtext, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1895).

²⁵<http://www.henle.de/us/urtext-editions/what-is-urtext.html>

leidybinėje praktikoje iki pat šių dienų atsiranda skirtingų tų pačių kūrinių variantų, įtakotų juos rengusio redaktoriaus individualaus suvokimo, pasireiškiančio šaltinių vertinimo procese.

Vienas iš Henle urteksto redaktorių, Ernst-Güntheris Heinemannas, straipsnyje (2007) apie Edvardo Griego kūrinių redagavimo tradicijas pateikė šio kompozitoriaus Intermezzo violončelei ir fortepijonui (E115, 1866) urtekstų analizę. Straipsnio autorius pastebi, jog dviejų, žinomiausių šio kūrinių urtekstų leidėjų – Peters ir Henle – publikacijose pateikiamas tekstas varijuoja. To priežastimi tapo sunkiai įskaitomų korekcijų gausa išlikusiame E. Griego rankraštyje. Anksčiau už Henle spausdinamoje Peterso redakcijoje buvo nuspręsta dešifruoti ir publikuoti Intermezzo tekstą be korekcijų, tuo tarpu Henle redakcijoje korekcijos buvo iššifruotos ir išspausdintos urteksto pavidalu (Heinemann, 2007: 3). Šiame pavyzdyje pastebima, jog autorinio teksto pateikimas urtekste, panašiai kaip ir anksčiau aptartose redakcijose su gausiomis atlikimo nuorodomis (atlikėjų-virtuozų), yra neatsiejamas nuo teksto vertintojo – redaktoriaus intervencijos. Tai ypač aktualu redaguojant prieš daugelį metų sukurtų kūrinių autografus, pasižyminčius dešifravimo sudėtingumu.

Vis dėlto, XX a. itin išpopuliarėjęs originalaus teksto siekis muzikos publikavimo praktikoje, nors ir neatsiribojant nuo redakcinės intervencijos, kūrinius atliekantiems muzikams suteikia galimybę priartėti prie kompozitoriaus teksto, grindžiamo autoriniais šaltiniais. M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui leidybos praktikoje pirmoji urteksto redakcija (kartu su faksimile) buvo publikuota 2000 m., tai D. Kučinsko redaguota Fuga *b-moll* (VL 345, 1909), kuri pirmą kartą spausdinama su iki tol nepublikuota įžanga (fragmentas užrašytas kompozitoriaus rankraštyje). 2011 ir 2014 m. D. Kučinskas publikavo du M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui urtekstų rinkinius, kuriuose spausdinamos įvairių žanrų kompozicijos (tarp jų variacijos *Sefaa Esec* ir *Besacas*). Iki šiol trijuose leidiniuose spausdinami M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui urtestai yra ypač svarbūs jau vien dėl to, kad čia pateikiamas natų tekstas nėra papildomas neautorinėmis atlikimo nuorodomis. D. Kučinsko indėlis, atkreipiant dėmesį į originalų M. K. Čiurlionio rankraščių tekstą yra itin reikšmingas, tačiau kaip ir prieš tai pateiktame E. Griego urtekstų pavyzdyje, šiose publikacijose neapsieita be redakcinių intervencijų net tik šifruojant neaiškius rašto elementus, bet ir prirašant papildomą natų tekstą (nebaigtiems kūriniams). Dėl to M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui urtekstų rengimo praktika ir ateityje gali būti papildyti kito sudarytojo nuomone.

Trumpai peržvelgta muzikos redagavimo istorija, pateikiant kai kuriuos XIX–XX a. muzikos redagavimo pavyzdžius parodė, jog iki Antrojo pasaulinio karo muzikos leidybinėje praktikoje bene ryškiausiai išsiskiria dvi kryptys – atlikėjiškoji (paremta žymių muzikų – redaktorių interpretacijomis) ir autentiškoji (siejama su urteksto atsiradimu). Šios kryptys

muzikologijoje suponavo skirtingų redakcijų tipų – *atlikėjiškosios* ir *urteksto* redakcijų – apibrėžimų radimąsi. XX a. antroje pusėje suintensyvėjus muzikos kūrinių sklaidai šie redakcijų tipai buvo papildyti dar labiau sukonkretintomis redakcijų rūšimis, kurių aktualumas atsiskleidė tyrinėjant muzikos kūrinių redagavimo pavyzdžius bei išskleistas XX a. antrojoje pusėje pasirodžiusiose muzikologų G. Federio bei J. Griero monografijose. Remiantis šių muzikologų darbuose išdėstytais muzikos redagavimo teoriniais rakursais kitame šio skyriaus poskyryje (1.2.) buvo išskirti ryškiausi redakcijų tipai, aktualūs M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimui.

1. 2. Muzikos kūrinių redakcijų tipai

Analizuojant muzikos redagavimo procesus bei metodiką nagrinėjančias monografijas bei straipsnius (G. Federio, J. Griero, S. L. Hammond, E. G. Heinemanno ir kt.) pastebima, kad muzikos redagavimo metodologiniai aspektai yra siejami su literatūros tekstų sklaidos principais. Pavyzdžiui, XIX a. literatūros tekstologo Karlo Lachmanno (1793–1851) suformuluota *stemų* teorija²⁶ – kūrinio originalaus teksto atranka sudarant genealoginį šaltinių medį²⁷ (grindžiamą *bendros klaidos* nustatymu keliuose šaltiniuose) – tapo vienu esminių šaltinių atrankos metodų muzikos redagavime, naudojamu ir šiais laikais. Nagrinėjant muzikos kūrinių redakcijų tipologinius aspektus, pastebima, jog literatūros ir muzikos tekstų leidybinė praktika bei teoriniai aspektai taip pat yra tarpiai susiję. Remiantis literatūros tekstologo Pauliaus Subačiaus monografijoje (2001) detaliai aptartais rašytinių tekstų rengimo sklaidai procesais, galima išskirti esmines publikacijų rūšis, kurių klasifikacija yra svarbi pildant muzikos kūrinių redakcijų sisteminimo lauką.

Studijuojant P. Subačiaus literatūros tekstologijos bei J. Griero ir G. Federio muzikos redagavimo metodologijos klausimus nagrinėjančius monografijas, pastebima, jog rašytinių tekstų publikavimas skirstomas į konkrečiai apibrėžtas leidinių rūšis. Nors šių autorių darbuose pateiktų publikacijų pavadinimai varijuoja, esminiai jų aprašymo bei rengimo sklaidai elementai sutampa. Toliau nurodytos leidinių rūšys ir redakcijų tipai, remiantis trijų autorių (P. Subačiaus, G. Federio, J. Griero) tyrimų rezultatais.

²⁶XIX amžiuje pradėjus intensyviai skelbti literatūrinį paveldą, taip pat imta gilintis į teksto autentiškumo klausimus. Literatūros tekstologai, kurių tikslas, kaip ir muzikos redaktorių, buvo parengti rašytinius tekstus sklaidai, ryžosi atmesti įsitvirtinusias tekstų versijas ir atsigręžti į seniausius rankraščius (Subačius, 2001: 520).

Vienas žymiausių K. Lachmanno darbų, remiantis stemų teorija yra Lukrecijaus *De rerum natura* šaltinių analizė, kurioje buvo įrodyta, kad trys esminiai šaltiniai yra kilę iš vieno archetipo, turėjusio 302 puslapius ir 26 eilutes, kas leido identifikuoti vėliau atsiradusių nuorašų kitimą. 1831 m. K. Lachmannas išleido kritinę *Naujojo Testamento* redakciją, kurioje buvo remiamasi vien seniausiais rankraščiais, atmetant spausdintų publikacijų įtaką. *Stemos* metodą po K. Lachmano mirties vėliau tobulino kiti filologai. C. Zumptas pirmasis pavaizdavo rankraščių kilmės stemą grafiniu pavidalu bei pavadino šį metodą *stemma codicum*. Tuo tarpu klasikiniu pavidalu stemos teoriją išdėstė P. Maasas. 1881 metais anglų tekstologai B. F. Westcottas bei F. J. A. Hortas remdamasis Lachmanno teorija parengė naują kritinį *Naujojo Testamento* leidimą (Subačius, 2001: 524).

²⁷Tiriant to paties kūrinio šaltinių prigimtį tapo svarbu identifikuoti jų tarpusavio panašumus ir skirtumus, įvertinti klaidų atvejus, galimai pasisavintus iš kitų šaltinių. Jų tarpusavio ryšiams nustatyti yra sudaromas šaltinių genealoginis medis – *stema* (Grier, 1996 : 62).

P. Subačiaus literatūros tekstologijoje pagal dominuojančius publikacijų bruožus, kurie yra ryškūs ir muzikos redakcijų aprašymuose, išskiriamos keturios leidinių rūšys:

1. Dokumentinis leidimas;
2. Kritinis leidimas;
3. Populiarusis leidimas;
4. Verstinis leidimas (Subačius, 2001: 27–56).

Analizuojant literatūros ir muzikos publikacijų sąsajas tarpusavyje bei siekiant muzikos redakcijų sisteminimo papildymo, svarbios tampa dokumentinė, kritinė ir populiarioji leidinių rūšys. Verstinis leidimas šiuo atveju nėra aktualus (jo reikšmingumas atsiskleidžia nebent verčiant vokalinės muzikos tekstus, tačiau tokiu atveju jie tampa literatūros, o ne muzikos analizės objektu), dėl to, toliau nurodant publikacijų klasifikavimo principus, nėra minimas.

Muzikologas J. Grieras rašydamas apie muzikos redagavimo principus, išskiria keturis, tuo tarpu J. Federis net septynis redakcijų tipus (jie gali būti priskiriami minėtoms publikacijų rūšims). Pastebima, kad kai kurie G. Federio darbe apibrėžti redakcijų tipai vienas nuo kito skiriasi tik nežymiais aspektais.

J. Federio išskiriami redakcijų tipai:

1. Faksimilė (*Facsimile*);
2. Dokumentinis perrinkimas (*Diplomatic Edition*)²⁸;
3. Koreguoto teksto redakcija (*Edition of the Corrected Text*);
4. Kritinė redakcija (*Critical Edition*);
5. Istorinė – kritinė redakcija (*The Historical and Critical Edition*);
6. Atlikimo praktikai pritaikyta redakcija („*The Scholarly and Practical*“ *Edition*);
7. Urteksto redakcija („*Urtext*“ *Edition*) (Feder, 2011: 137–155)

J. Grieras dėmesį fokusuoja į labiau apibendrintus keturis redakcijų tipus:

1. Faksimilė (*Facsimile*);
2. Šiuolaikiniais rašmenimis perrinktas šaltinio vaizdas (*Printed replicas of the original notation*);
3. Kritinė redakcija (*Critical edition*);
4. Atlikėjiška redakcija (*Interpretative edition*) (Grier, 1996: 144–158).

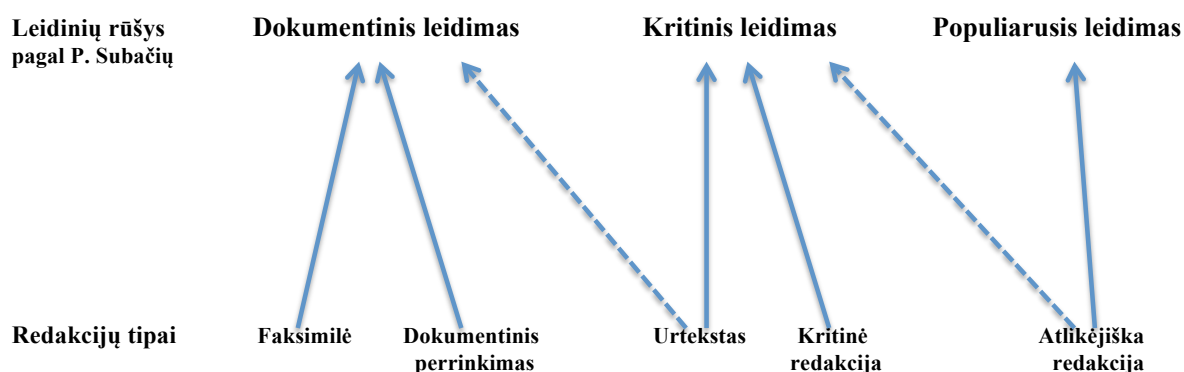
Žvelgiant į muzikologijoje apibrėžtus redakcijų tipus, pastebima, jog jų formuluotės yra giminingos, tačiau aiškiai nurodytos muzikos leidyboje naudojamų principų teorijos stinga net ir šiuose apibrėžimuose. Remiantis J. Griero ir G. Federio monografijose klasifikuojamais

²⁸Lietuviškas terminas pagal P. Subačių (Subačius, 2001: 36). Remiamasi G. Federio redakcijos apibrėžimo ir literatūros tekstologijoje apibūdinto *dokumentinio perrinkimo* leidinio atitikmenimis.

redakcijų tipais, pastebėta, jog siekiant apibrėžti M. K. Čiurlionio kūrybinių fortepijonų redagavimui aktualius aspektus, galima išskirti šiuos redakcijų tipus:

- faksimilė;
- dokumentinis perrinkimas;
- kritinė redakcija;
- urtekstas;
- atlikėjiška redakcija.

Analizuojant P. Subačiaus monografijoje aptariamus rašytinių tekstų leidybos niuansus, pastebima, jog literatūroje suklasifikuotos leidinių rūšys bei jų rengimo metodika leidžia geriau perprasti publikuojamo teksto paskirties niuansus. Dėl to muzikos kūrybinių redakcijų tipai taip pat gali būti skirstomi remiantis šia klasifikacija literatūroje (žr. Pav. Nr. 1).



Pav. Nr. 1

Schema pateikiama P. Subačiaus apibrėžtos leidinių rūšys, pagal kurias galima suklasifikuoti muzikos redakcijų tipus.

1. **Dokumentinis leidimas.** Tikslas – perteikti originalo vaizdą. Originalu laikomas autorinis rankraštis, jei jis dingęs svarbus tampa autografo nuorašas ar kopija. Svarbiausia šio leidinio funkcija yra išsaugoti originalą atitinkantį vaizdą bei pateikti platesniam skaitytojų (atlikėjų) ratui. Perteikiant konkretaus šaltinio vaizdą, pagrindinė priemonė yra faksimilė (Subačius, 2001: 27).
2. **Kritinis leidimas.** Tikslas – aprėpti veikalo tekstualumą ir pateikti argumentuotą teksto versiją, įtikimiausia originalų perskaitymo ir jų rekonstravimo galimybe. Šiuo atveju svarbiausia tai, kad tokia publikacija yra refleksivi, t.y. čia demonstruojamas *apmąstymas*, kodėl su šaltiniais elgiamasi vienaip ar kitaip. Kritiniame leidime ypatingas dėmesys tenka neaiškių vietų šifravimui bei tekstologinio aparato, komentarų rengimui (Subačius, 2001: 41).

3. **Populiarusis leidimas.** Tikslas – kūrinio tekstą pateikti plačiajam skaitytojų (atlikėjų) ratui²⁹. Šiam leidimui reikalinga minimali tekstologo globa, tačiau tai galioja tik tada, kai tai yra pačių autorių spaudai įteiktas tekstas (šiuolaikinių kompozitorių kūriniai muzikoje). Vis dėlto, jei kalbama apie anksčiau parašytų veikalų, reikalaujančių teksto perspausdinimo, publikavimą ši leidinių rūšis yra artima kritiniam leidimui. Esminis jų skirtumas yra tai, kad šiuo atveju eksponuojamos tik tekstologo išvados – jo pasirinktas skaitymas. Išsamūs, argumentuoti teksto aiškinimai komentuose lieka už publikacijos ribų (Subačius, 2001: 53)³⁰.

Kaip jau buvo minėta anksčiau, muzikos kūrinų publikacijos yra skirstomos į tipus, kurie gali būti klasifikuojami pagal šias, literatūros tekstologijoje nurodytas, leidinių rūšis. G. Federio monografijoje sutinkamas skirstymas (toliau aptariant kiekvieną redakcijos tipą atskirai) papildytas *skaitytojo* kategorija, padedančia aiškiau suprasti auditorijos, kuriai rengiamas tekstas, bruožus. Siekiant susisteminti kiekvieno redakcijos tipo savybes, buvo išskirti šeši aspektai, kuriuose ryškiausiai atsispindi muzikos pateikimo leidinyje tendencijos: tikslas, technika, šaltinis, metodas, komentarai, skaitytojai.

Dokumentinis leidimas.

Faksimilė [lot. *fac simile* ‘daryk panašų’] – pagrindinė dokumentinio leidimo forma, kuria grafiškai perteikiamas tiesioginis originalo pavidalas (Subačius, 2011: 28).

- Tikslas: atrinkto šaltinio reprodukcija;
- Technika: fotografavimas, elektrografija, skaitmeninis skenavimas;
- Šaltinis: autorinis rankraštis arba autografo vertę turintis autorinis nuorašas;
- Metodas: šaltinių kritinis atrinkimas (*source criticism*);
- Komentarai: šaltinių aprašymas ir jų vertinimas (Feder, 2011: 137);
- Skaitytojai: profesionalūs atlikėjai, muzikologai, aukštųjų muzikos mokyklų studentai³¹.

Rengiant teksto faksimilę pirma užduotis tekstologui – atrinkti šaltinį, kuris bus skenuojamas ar fotografuojamas. Žinant, jog tokio pobūdžio publikacijomis paprastai leidžiami

²⁹P. Subačius tokį šios leidinio rūšies apibūdinimą laiko dvejetainiu, tačiau monografijoje nenurodo jokio kito tikslesnio apibūdinimo.

³⁰Literatūros tekstologijoje dar išskiriama ir verstinio teksto publikacijos rūšis, tačiau dėl jos nepritaikomumo muzikos kūrinų redagavimo praktikoje, šiame mokslo darbe ši rūšis nėra minima.

³¹Aspektų skirstymas atliktas šiame darbe, dėl to nuorodos į literatūrą nėra. Skaitytojų tikslinės grupės išskirtos siekiant apibendrintai pabrėžti adresatų kompetencijas bei leidinių naudojimo jų tarpe dažnumą, tačiau tai nereiškia kitų sričių ar išsilavinimo auditorijos, galimai susiduriančios su tokio tipo leidiniais, neigimo.

prieš šimtmetį ar daugiau užrašyti kūriniai, šaltinių gausa gali būti ganėtinai didelė (kompozitoriai, o taip pat ir rašytojai ne retai keletą kartų ranka perrašinėdavo savo kūrinius, taip palikdami skirtingus jų variantus). Dėl to tenka atlikti nuodugnius konkretaus kūrinio formos, užrašymo braižo, istorinio laikotarpio, kurio metu buvo sukurtas, studijas, įgalinančias atrinkti tinkamiausią variantą. Svarbiausi atrinkimo motyvai – teksto pilnumas, šaltinio būklė, reti, įdomūs antspaudai, pastabos, autorystės liudijimai (Subačius, 2001: 29). Konkrečiai kalbant apie muzikos rankraščius pastebima, jog teksto pilnumas ne visada yra svarbiausias kriterijus. Neretai, trumpos ištraukos ar kūrinių nuotrupos faksimilėje yra eksponuojamos siekiant parodyti tam tikras autorinio braižo ypatybes. Rengiant rašytinių tekstų faksimiles svarbu esmines atliktos tekstologinės analizės gaires ir šaltinio ypatybes pateikti leidinio komentaruose.

M. K. Čiurlionio kūrinių leidybinėje praktikoje faksimilės buvo publikuotos vos keletą kartų³². Kaip jau buvo minėta pirmame poskyryje, fortepijoninių kūrinių faksimilė pirmą kartą buvo išleista kartu su urtekstu 2000 m. (Fugos *b-moll*, VL 345). Ši publikacija tapo reikšminga ne tik dėl pirmą kartą sufokusuoto dėmesio į autentišką autorinį M. K. Čiurlionio tekstą, bet ir dėl to, kad D. Kučinsko parengtame urtekste Fuga *b-moll* pirmą kartą buvo publikuota su autoriaus rankraštyje pastebėtu fragmentu, kuris buvo pateiktas kaip fugos įžanga. Tokį redaktoriaus sprendimą padeda pagrįsti tame pačiame leidinyje išleista faksimilė – kurioje įžangos fragmentas matomas šalia fugos rankraščio.

Dokumentinis perrinkimas (P. Subačiaus terminas (*Diplomatic Edition* (G. Federio terminas); *Printed replicas of the original notation* (J. Griero terminas)) – faksimilinio teksto perrinkimas moderniais rašmenimis.

- Tikslas: atrinkto šaltinio reprodukcija šiuolaikiniais rašmenimis;
- Technika: natų perrašymas atspindint originalų rankraščio vaizdą (ženklas į ženklą);
- Šaltinis: autorinis rankraštis arba autografo vertę turintis autorinis nuorašas;
- Metodas: kritinis šaltinių atrinkimas (*source criticism*), notacijos vertinimas (studijos), tekstinė kritika;
- Komentarai: šaltinių aprašymas ir jų vertinimas, dvejetainos kilmės šaltinių įvardijimas (Feder, 2011: 140);
- Skaitytojai: profesionalūs atlikėjai, muzikologai, aukštųjų muzikos mokyklų studentai.

³²D. Kučinsko parengtos publikacijos (2000, 2014); Leidinio „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas“ priedas internete – Mikalojaus Konstantino Čiurlionio darbų katalogas (fotografuotų rankraščių publikavimas internete). Prieiga per internetą: <http://mkc2011.lmta.lt/mkc/rankrasciai.html>

Šiuo atveju šaltinio rašmenys, jų keitimas, taisymas, išdėstymo puslapyje, paraštėje, eilutėje ir tarp eilučių tvarka tiksliai perteikiama šiuolaikinio – spausdinto rašto pavidalu. Redaktoriaus uždavinys – perskaityti kūrinio autografa rašmuo po rašmens ir susekti rašmenų padėtį puslapyje, tokiu būdu siekiant duplikuoti, o ne rekonstruoti, šaltinio vaizdą. Toks perrinkimas yra prasmingas tada, kai dėl itin sugadinto šaltinio, faksimilės padaryti techniškai neįmanoma (Subačius, 2001: 37). G. Federio monografijoje šalia šio redakcijos tipo išskiriamas koreguoto teksto redakcija (*Edition of the Corrected Text*), kuriame detalai perrenkant faksimilinį teksto variantą ištaisomos pačios akivaizdžiausios teksto klaidos (Feder, 2011: 141). Vis dėlto, papildomas šio redakcijos tipo išskyrimas nėra visiškai tikslus. Tai, kad rengiant tekstą redaktorius turi teisę jį koreguoti, suponuoja artimesnį ryšį su kritinės, o ne dokumentinės publikacijos rūšimi.

Kritinis leidimas.

Kritinė redakcija (*Critical edition* (G. Federio terminas)) – šaltinio teksto perrinkimas moderniais rašmenimis, eksponuojant patį geriausią teksto variantą (kanoninį tekstą) bei koreguojant jame pastebimas akivaizdžias klaidas. Ypatingą svarbą šio tipo redakcijoje užima komentarai, kuriuose dokumentuojama visa kritinio teksto versijos formavimo raida (Subačius, 2001: 41).

- Tikslas: pateikti geriausią kūrinio teksto variantą, remiantis nuodugnėmis visų, su kūriniu atsiradimu susijusių šaltinių duomenimis;
- Technika: rankraštinio teksto perrinkimas šiuolaikiniais rašmenimis;
- Šaltiniai: visi dokumentai susiję su rengiamo teksto geneze;
- Metodai: šaltinių kritinis atrinkimas (*source criticism*), notacijos vertinimas (studijos), tekstinė kritika, šaltinių lyginimas tarpusavyje, siekiant *geriausio* teksto parengimo;
- Komentarai: šaltinių aprašymas ir jų vertinimas, dvejetainos kilmės šaltinių įvardijimas, visų kūrinio tekstą iki šiol viešinusių šaltinių (redakcijų, autorinių nuorašų) įvardijimas (Feder, 2011: 142);
- Skaitytojai: profesionalūs atlikėjai, muzikologai, aukštųjų muzikos mokyklų studentai, pedagogai³³.

Nuodugniai gilinantis į kritinės redakcijos aprašymus minėtų autorių veikaluose, pastebima, jog bene visas redakcijas galima būtų priskirti šiam tipui. Net rengiant faksimilinius

³³Aspektų skirstymas atliktas šiame darbe, dėl to nuorodos į literatūrą nėra.

muzikos kūrinių leidinius neapsieinama be šaltinių atranką atliekančio redaktoriaus kritinio požiūrio į kūrinių tekstą intervencijos. Vis dėlto, kritinę redakciją, įvardijant kaip atskirą tipą, svarbu atkreipti dėmesį, kad šiuo atveju redaktoriaus įsikišimas taisant autoriaus paliktas klaidas bei pridėdant papildomų nuorodų nėra vengiamas. Tačiau šio tipo redakcijoje visi neautoriniai žymenys turi būti aiškiai nurodyti išskiriant juos natų tekste³⁴ bei nuodugnai aprašomi leidinio komentaruose, kurie čia užima ypatingai svarbią vietą. P. Subačiaus ir G. Federio monografijose kritinio tipo redakcija dar yra vadinama *istoriniu kritiniu leidimu*³⁵ (Subačius 2001: 40; Feder, 2011: 149), turint omenyje tai, kad atlikėjui (skaitytojui) siekiama perteikti ne vien atrinktų šaltinių teksto variantą, bet ir visą *apmąstymą*, kodėl su šaltinių duomenimis elgiamasi vienaip ar kitaip.

Analizuojant muzikos kūrinių publikacijas, pastebima, kad kritinės redakcijos tipas, dėl kūrinių tekstualumo išskleidimo tampa itin aktualus tada, kai susiduriama su autorinių šaltinių gausa bei jų tarpusavio nesutapimais. Konkretus tokio tipo leidinio pavyzdys, kuriame atsispindi šaltinių problematikos išskleidimas bei aiškiai pagrįsti redakciniai sprendimai yra Ch. Iveso kūrinių „Neatsakytas klausimas“ kritinė redakcija, kurią parengė ir 1985 m. publikavo P. C. Echolsas ir N. Zahleris. Šio leidinio atsiradimą, dėl anksčiau išleistų publikacijų (1941, 1953) netikslumo inicijavo Ch. Iveso draugija, kuri siekė atskleisti „Neatsakymo klausimo“ tekstą, atspindintį skirtingas autorinių šaltinių (autografo bei kopijų) versijas (H. W. Hitchcock, N. Zahler, 1988:437). 1906 m.³⁶ sukurtos kompozicijos pirminis tekstas (autorinis rankraštis – juodraštis pieštuku) buvo keletą kartų keičiamas su paties kompozitoriaus priežiūra: 1927 m. pats autorius pirmą kartą atliko tam tikras teksto korekcijas ant pirminio rankraščio fotografuotos kopijos (pieštuku ir rašikliu prirašė legatūras, taktų numeraciją, atliko keletą teksto pakeitimų medinių pučiamųjų partijoje); 1930–1935 m. buvo atlikta antroji revizija (pirmų 13-os taktų epizodas styginių partijoje čia pateiktas kaip įžanga, medinių pučiamųjų partija praturtinta disonansais, prirašyti dinamikos ir artikuliacijos ženklai), pakeitimai matomi išlikusioje rankraščio kopijoje (spausdintoje Ch. Iveso autografų kopijuotojo Georgo Robertso versijoje); dar kartą tų pačių metų laikotarpyje Ch. Ivesas koregavo trimito partijoje pasikartojančios tematinės linijos paskutinį garsą – 17 t. garsas b^1 pakeistas į c^2 (ši versija išliko G. Robertso darytos foto kopijos pavidalu) (P. C. Echols, N. Zahler 1985: 1–2). Tad, iš

³⁴Neautoriniai žymenys natose yra išskiriami įvairiais būdais. G. Federio monografijoje papildomi ženklai tekste nurodyti šie: () – redaktoriaus pridėti ženklai; [] – išbrauktų vietų žymėjimas; {} – *Athetese* ir kt.

³⁵M. K. Čiurlionio kūrinių redagavimo aspektus tyrinėjantis muzikologas D. Kučinskas tokio tipo redakciją įvardija – *Muzikologinės paskirties leidiniu*, kuriame spausdinami visi arba svarbiausi kūrinių variantai (Kučinskas, 2004:33).

³⁶1906 m. – kūrinių sukūrimo datos patikslinimas pagal H. Wiley Hitchcocką ir N. Zahlerį (1988); kituose šaltiniuose datavimas – 1908 m. (Peer-Southern, 1953).

viso yra išlikęs vienas autorinis rankraštis (1906) ir trijų revizijų kopijos (1930–1935), kuriose „Neatsakymo klausimo“ tekstas varijuoja ne tik kai kurių orkestruotės partijų, bet ir tematinės medžiagos pakeitimuose. Dėl to, rengiant šio kūrinio redakciją susiduriama su dilema – kuriai autoriaus paliktai kūrinio versijai teikti pirmenybę (turint omenyje, jog kopijos yra fotografuotos originalo versijos). 1941 ir 1953 m. publikuotose pirmosiose Ch. Iveso „Neatsakymo klausimo“ redakcijose pastebima, jog dėl teksto variantiškumo skirtinguose šaltiniuose, kūrinys spausdinamas skirtingai. 1941 m. Montevidėjuje publikuotoje redakcijoje³⁷ ryški klaida tematinėje trimito partijoje (neturinti konkretaus atitikmens su nė vienu šaltiniu). 1953 m. Peer-Southern „Neatsakymas klausimas“ redakcijoje buvo remiamasi antros autorinio teksto korekcijos versija (G. Robertso fotokopija), tačiau pasikartojanti frazė trimito partijoje taip pat neatitinka šio šaltinio teksto (H. W. Hitchcock, N. Zahler, 1988: 441–442). 1985 m. publikuotoje Ch. Iveso „Neatsakymas klausimas“ kritinėje redakcijoje buvo išskleisti šio kūrinio šaltinių bei 1941, 1953 m. išleistų redakcijų variantiškumo aspektai. Siekiant aprėpti kūrinio tekstualumą nuo pirmojo jo autografo (1906) iki paskutinių korekcijų (1930–1935) pirmą kartą išspausdintos dvi „Neatsakymas klausimas“ versijos (1906, 1930–1935), su detaliais autorinių revizijų bei redakcinių korekcijų paaiškinimais komentaruose.

M. K. Čiurlionio kūriniių fortepijonui publikavimo praktikoje kritinės redakcijos leidinio kol kas nėra publikuota. Tačiau dėl autorinių rankraščių problemiško bei skirtingų kūriniių teksto pateikių publikacijose, tokio tipo redakcijos parengimas ateityje būtų tikslingas.

Urtekstas [vok. originalus tekstas] – kūriniių teksto pateikimas šiuolaikiniais rašmenimis siekiant išlaikyti kiek įmanoma originalesnį jo pavidalą.

- Tikslas: kūriniių teksto originalaus vaizdo pateikimas pritaikant atlikimo praktikai;
- Technika: natų perrašymas atspindint originalų rankraščio vaizdą;
- Šaltinis: autorinis rankraštis arba autografo vertę turintis autorinis nuorašas;
- Metodas: šaltinių kritinis atrinkimas (*source criticism*), notacijos vertinimas (studijos), tekstinė kritika;
- Komentarai: šaltinių aprašymas ir jų vertinimas, iki tol publikuotų to paties teksto redakcijų įvardijimas bei jų skirtumų su urteksto medžiaga nurodymas;
- Skaitytojai: profesionalūs atlikėjai, muzikologai, aukštųjų muzikos mokyklų studentai³⁸.

Urtekstas yra artimas dokumentinio perrinkimo (vertimas iš G. Federio termino *Diplomatic Edition*) redakcijos tipui dėl kiek įmanoma didesnio autentiškumo siekio pateikiant tekstą. Vis dėlto, šis redakcijos tipas išsiskiria savo praktinio pritaikymo siekiamybe –

³⁷Periodinis leidinys „Boletín Latino-Americano de Música“, red. Francisco Curt Lange.

³⁸Aspektų skirstymas atliktas šiame darbe, dėl to nuorodos į literatūrą nėra.

pagrindinė funkcija yra praktikuojantiems atlikėjams pateikti originalų kūrinių tekstą. Tuo tarpu dokumentinio perrinkimo publikacijos tipas labiau skirtas bendram susipažinimui su kūrinių šaltiniais, o ne praktiškam grojimui iš jų. Urteksto redakcijos kritiškumas atsiskleidžia tuo atveju, kai susiduriama su itin painiais kūrinių šaltiniais, t.y. rankraščiuose nebaigtomis, kompozicijų knygoje po epizodą išmėtytais kūrinių. Jų perskaitymo, vertinimo bei perrašymo procesas atspindi redaktoriaus kritinį požiūrį. Todėl neretai galima sutikti skirtingų redaktorių urteksto publikacijas, kuriose to paties kūrinių tekstas varijuoja.

Iki šiol publikavimo praktikoje, originalus M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių tekstas geriausiai atspindėtas D. Kučinsko išleistuose urtekstuose (2000, 2011, 2014). Šių redakcijų rengimo aspektai bei kai kurie M. K. Čiurlionio kūrinių dešifravimo sudėtingumo aspektai atskleidžiami 2014 m. leidinyje: „Be visų įmanomų interpretacijų išeities taškas turėtų būti autentiškas konkretaus kūrinių užrašas – jo muzikinis tekstas. [...] Rengiant šį urtekstų leidinį buvo siekta maksimaliai priartėti ir perteikti autentišką Čiurlionio muzikos tekstą, išvelgti, o kartais ir atspėti, ką kompozitorius turėjo omenyje nepilnai ar neaiškiai užrašydamas atskiras kūrinių vietas, sąmoningai praleisdamas ar savotiškai sutrumpindamas patį užrašą, tam panaudojant savo paties susikurtus abreviatūros ženklus. Daugelį abejotinų teksto vietų yra iššifravę ankstesnių leidinių redaktoriai (J. Čiurlionytė, V. Landsbergis), todėl ir šiame leidinyje vadovaujamosi jų sprendimais. Tačiau nebaigtų kūrinių klausimas lieka atviras – nebaigti kūriniai publikuojami tik išimtiniais atvejais. Dėl to šio leidinio sudarytojas įtraukė tik kai kuriuos ne iki galo užrašytus Čiurlionio kūrinius fortepijonui ir jiems pasiūlė glaustas ar redukuotas pabaigas. Panaudoti kitų redaktorių kūrybiniai sprendimai atskirai nurodyti komentaruose“ (Kučinskas, 2014: 7). Leidinio komentaruose pateikiama informacija leidžia daryti išvadą, jog iki šiol publikuoti M. K. Čiurlionio kūrinių urtekstai, nors yra vieninteliai originalaus teksto spausdinti variantai, neatsiriboja nuo per ilgą laiką nusistovėjusios šių kūrinių interpretavimo tradicijos. Bene ryškiausias tai patvirtinantis faktas, kad D. Kučinskas nevengia papildomo neautorinio natų teksto autografe nebaigtoms dalims.

Populiarusis leidimas.

Atlikėjiškoji redakcija (*The „Scholarly and Practical“ Edition* (G. Federio terminas), *Interpretative edition* (J. Griero terminas)) – atlikėjų praktinius poreikius atitinkanti redakcija.

- Tikslas: pateikti atlikėjų poreikius atitinkantį kūrinių tekstą;
- Technika: natų perrašymas atspindint rankraščio vaizdą, kuris redaguojant koreguojamas bei papildomas redakcinėmis atlikimo nuorodomis;

- Šaltinis: autorinis rankraštis, autografo vertę turintis autorinis nuorašas, kito redaktoriaus jau parengta publikacija, atitinkanti rengiamo teksto etaloną;
- Metodas: šaltinių kritinis atrinkimas (*source criticism*), notacijos vertinimas (studijos), tekstinė kritika;
- Komentarai: šaltinių aprašymas ir jų vertinimas, iki tol publikuotų to paties teksto redakcijų įvardijimas bei jų skirtumų su rengiamos publikacijos medžiaga nurodymas;
- Skaitytojai: profesionalūs atlikėjai, muzikologai, muzikos pedagogai, muzikos mokyklų (nuo pradinio ugdymo) mokiniai, aukštųjų muzikos mokyklų studentai, muzikai mėgėjai³⁹.

Rengiant atlikėjišką redakciją, siekiama muzikos tekstą perteikti kiek įmanoma suprantamiau atlikėjams, neretai šis redakcijos tipas yra orientuotas ir į pedagoginę praktiką. Dėl to kai kuriuose darbuose (W. Bonkowski 2016, D. Kučinsko 2004) atlikėjiška redakcija išskiriama į du potipius, atskirai apibrėžiant pedagoginę ir interpretacinę redakciją. W. Bonkowskis tokį klasifikavimą pagrindžia F. Chopino redakcijų pavyzdžiais. Pedagoginės redakcijos pagrindinis tikslas, kaip teigia W. Bonkowskis, yra pateikti kiek įmanoma suprantamesnį kūrinio tekstą, papildytą interpretacijos techninius niuansus nurodančiomis atlikimo nuorodomis (pirštuote, pedalu, dinamika, legatūromis, tempo nuorodomis). 1880 m. publikuota F. Chopino etiudų redakcija, kurią parengė žymus to meto pedagogas Theodoras Kullakas (1818–1882), yra pateikta su gausiais komentarais šalia natų teksto, aiškinančiais tam tikras (studentams) sudėtingesnes ritmines vietas, bei techninius niuansus (Bonkowski, 2016: 58–59). Tuo tarpu interpretacine redakcija įvardijamame leidinyje, kuriame publikuojamos F. Chopino baladės fortepijonui (1929), redaguotame pianisto Alfredo Cortot, šalia natų teksto aprašyti ir poetiniai interpretacijos niuansai (minkštas tematinės medžiagos išpildymas, aristokratiško garso metaforinis įvardijimas) (Bonkowski, 2016: 60–61). Vis dėlto, bendrai žvelgiant į šiuos pavyzdžius galima teigti, jog redakciniai elementai tiek pedagoginėje, tiek interpretacineje redakcijoje (pagal W. Bonkowskio skirstymą) yra glaudžiai susiję, autorinis tekstas interpretuojamas papildant atlikimo nuorodomis abiem atvejais. Ir nors daugelyje muzikos leidinių autentiškumo siekis yra pabrėžiamas, šio tipo redakcijose šaltinių atrinkimo klausimai nėra labai akcentuojami. Didesnę reikšmę rengiant atlikėjišką redakciją įgauna atlikimo nuorodų (artikuliacijos, aplikatūros, dinamikos, pedalizacijos ir kt.) žymėjimas, o redaktoriaus vaidmuo bei jo asmeninio skonio atskleidimas kūrinio interpretacijai čia tampa itin ryškus.

³⁹Aspektų skirstymas atliktas šiame darbe, dėl to nuorodos į literatūrą nėra.

Analizuojant M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redakcijas pastebima, jog didžioji jų dalis gali būti priskiriama būtent atlikėjiškosios redakcijos tipui. Ypatingai pedagoginėje praktikoje populiarūs J. Čiurlionytės leidiniai („M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ 1957, 1975 m.) perteikia labiau ne originalų, o redaktorės interpretaciją atspindintį šių kūrinių pavidalą. Panašiai galima vertinti ir V. Landsbergio, J. Neniškytės, R. Zubovo redaguojamą M. K. Čiurlionio kūrinių tekstą. Šiose redakcijose gausu neautorinių atlikimo nuorodų, kurias palyginus tarpusavyje, pastebima, jog kiekvienas leidinys atspindi skirtingą tų pačių kūrinių interpretavimo pobūdį, įtakotą individualių redakcinių sprendimų. Štai, kad ir lyginant atlikimo praktikoje itin populiaraus M. K. Čiurlionio Preljudo *d-moll* (VL239) vienus populiariausių leidinių (J. Čiurlionytės (1957) ir V. Landsbergio (2004)), pastebima, kad redaktorių nuomonės skirtumai atsispindi jau pačioje kūrinio pradžioje – J. Čiurlionytė pateikia tempo nuorodą *Lento*, tuo tarpu V. Landsbergis – *Andante*. Šis, galbūt iš pirmo žvilgsnio ne esminis redakcinis atlikimo nuorodos skirtumas, vis tik yra ganėtinai svarbus atliekant preliudą. Amplitudė tarp *Lento* ir *Andante* šiuo atveju lemia pagrindinio melodinio motyvo suvokimą – greitesnio judėjimo (*Andante*) atveju trisdešimtantrinių kvintolės (pirmą kartą motyvas nuskamba 1 takte ir kartojamas tolesniame kompozicijos plėtojime) labiau primena *perbėgantį arpeggio*, tuo tarpu pasirinkus lėtesnį tempą (*Lento*) – išintonuojamas kiekvienas motyvo segmentas, taip jis tampa artimesnis melodinei linijai.

Apibendrintai kalbant, muzikos kūrinių redagavimas gali būti įvardijamas kaip kūrybinis teksto perteikimas per individualaus redaktoriaus interpretacinę prizmę. Ir nors konkrečiam kūriniui formuluojamos individualios redakcinės metodikos, leidybos praktika yra neatsiejama nuo tam tikrų teorinių rakursų, kurių apibrėžtumą geriausiai atspindi muzikos kūrinių redakcijų tipų klasifikacija.

1. 3. Urtekstas: rengimo etapai

Nagrinėjant urteksto redakcijos ištakų istorinius aspektus, konkrečių kompozitorių kūrinių redagavimo pavyzdžius, pastebima, jog apibrėžimas *originalus tekstas* nėra visiškai tikslus⁴⁰. Tai geriausiai pagrindžia faktas, kad urtekstas nėra tas pats, kas kompozitoriaus rankraštis. Dauguma atvejų redaktorius turi pasirinkti tarp skirtingų teksto variantų pirminiuose šaltiniuose, kur atsakymo į tokius klausimus kaip: *kas yra teisinga, o kas ne?* dažnai nėra. Dėl to galima sakyti, jog neegzistuoja vienintelė neginčijama muzikos kūrinio urteksto versija⁴¹. Muzikos redagavimo principus analizuojančių muzikologų darbuose pabrėžiama, kad urtekstas yra vienas iš kritinės redakcijos tipų. G. Federis pažymi, jog tokio pobūdžio publikacija kartu turi būti laikoma ir kritine redakcija, kuri remiasi šaltinių analize (Feder, 2011: 154), tuo tarpu J. Grieras teigia: „Iš diskusijų apie kritinį redagavimo metodą galima spręsti, kad urteksto redakcija jau nėra konkrečiai autoriaus palikto rankraščio nuorašas, tai redaktoriaus požiūrio atskleidimas rekonstruojant autoriaus tekstą“ (Grier, 1996: 11). G. Henle konstatuoja faktą, jog neretai randama skirtumų tarp kūrinio autografo ir pirmosios jo redakcijos (ji yra laikoma vienu svariausių teksto šaltinių), tokiu atveju redaktoriui tenka priimti sprendimą – kuri iš šaltinių pasirinkti pagrindiniu ir šiuo atveju redaktoriaus pasirinkimas jau yra laikomas interpretacijos intervencija⁴². Dėl urtekstus rengiančių redaktorių subjektyvumo tikimybės, G. Henle redakcijose praėjus dešimtmečiui ar daugiau nuo konkretaus kūrinio publikavimo, urteksto leidimas yra pakartojamas, iš naujo peržiūrint šaltinių medžiagą bei papildant galimai atsiradusiais naujais duomenimis. Tokiu būdu atsiranda šiek tiek pakitę tų pačių kūrinių urteksto variantai. Vis dėlto, nepaisant subjektyvumo faktoriaus bei termino reikšmės sąlygotumo, urteksto redakcijos išskirtinumą lemia siekiamybė – pateikti minimaliai nuo originalios kūrinio versijos nutolusį spausdintą kūrinio variantą, skirtą atlikimo praktikai. Čia spausdinamas autentiškas (su minimaliomis redakcinėmis korekcijomis) kūrinio tekstas atlikėjams yra gerai įskaitomas, o šalia natų pateikiami išsamūs komentarai atitinka mokslinio pagrindimo reikalaujančios auditorius poreikius (Assis, 2010: 10–11).

Tyrinėjant įvairių kompozitorių kūrinių urtekstų publikacijas, pastebima, jog kiekvienas atvejis yra unikalus. Konkretaus autoriaus rašysenos braižas, rankraščių savybės, šaltinių prieinamumo galimybės sąlygoja individualios redakcinės metodikos formulavimą. Nepaisant to, atliekamo darbo produktyvumo bei mokslinio pagrindimo siekis skatina muzikos teksto

⁴⁰ Tokį apibūdinimą bene labiausiai atitiktų faksimilės bei diplomatinio perrinkimo leidinių tipai (žr. 1.2.).

⁴¹<http://www.henleusa.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html>

⁴²<http://www.henleusa.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html>

redagavimo procesą apibrėžti tam tikrais etapais, tiesiogiai siejamais su M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui urtekstų rengimu.

Muzikologo J. Griero teigimu, bet kokio tipo redakcijos, tame tarpe ir urteksto rengimo procesas prasideda nuo kelių klausimų iškėlimo (atsakymai į juos padeda geriau perprasti redaguojamą tekstą bei priimti pagrįstus redakcinius sprendimus):

- Kokia yra šaltinių kilmė, redaguojamo kūrinio sukūrimo istorija?
- Kaip šaltiniai įtakoja vienas kitą?
- Kaip šaltiniai bei jų tyrimų išvados įtakoja redaktoriaus sprendimus?
- Koks yra pats efektyviausias būdas pristatyti redaguotą muzikos kūrinio tekstą? (Grier, 1996: 5)

M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimo atveju, dėl skirtingai traktuojamo teksto iki šiol išleistose publikacijose, naujai spausdinamas šių kompozicijų teksto efektyvumas geriausiai atsiskleidė minimaliai rekonstruotu urteksto pavidalu. Praktiškai rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus buvo pastebėta, jog šį procesą galima išskirstyti į šešis etapus:

1. visų su kūriniu atsiradimu siejamų šaltinių suradimas (autografai, autoriniai nuorašai, visi komponavimo procesą minintys dokumentai, visos publikuotos redakcijos);
2. patikimiausio šaltinio atrinkimas;
3. pirmasis teksto perrašymas, aiškių klaidų įvardijimas;
4. antrasis teksto perrašymas, aiškių klaidų taisymas;
5. trečiasis teksto perrašymas, *švaraus* teksto pateikimas;
6. atliktų teksto korekcijų komentarų rengimas.

Kiekvieno etapo išskleidimas atspindi tam tikros šaltinių klasifikacijos įvardijimo, šaltinių atrinkimo proceso bruožus, teksto klaidų vertinimo bei jų taisymo aspektus, komentarų rengimo techniką. Šių tyrimų rezultatai įprasminami baigtiniu, kiek įmanoma autorinį kūrinių tekstą atitinkančiu variantu – urtekstu.

1 etapas – visų su kūriniu atsiradimu siejamų šaltinių suradimas.

Renkant muzikos tekstų rankraščius bei kitus su tuo susijusius dokumentus, neretai susiduriama su ne iki galo susisteminta jų saugojimo bei katalogavimo problema. Dėl to siekiant atrasti kuo daugiau medžiagos susijusios su tiriamu objektu, pirmiausiai remiamasi bibliografiniais bei kataloginiais duomenimis. Šio proceso eigoje svarbu iš visų duomenų atrinkti tuos, kuriems reikia skirti pirmenybę (remiantis autentiškumo pagrindimu). Dažnai svarbesniais yra laikomi tie, kurie yra artimesni kūrinių sukūrimo datai (Grier, 1996: 39–40). Taip pat kai

kuriuos teksto atsiradimo aspektus padeda atskleisti pagalbiniai šaltiniai: laiškai, straipsniai, amžininkų, artimųjų atsiminimai.

Nagrinėjant šaltinių medžiagą (ypatingai pirmajme etape), neapsiribojama vien tik rankraštiniais autografais, dažnai vertingas tampa ir jau išspausdintas tekstas (ypač tais atvejais, kai kompozitorius pats spaudai rengė savo kūrinis). Vis dėlto, spausdintos medžiagos tyrinėjime susiduriama su tam tikromis specifinėmis problemomis. Pirmiausia, nebūtinai visos tos pačios spausdinimo serijos kopijos yra identiškos savo detalėmis, tai įtakoja spausdinimo mašinų nusidėvėjimas ir panašūs faktoriai, o taip pat ir galimai skirtingais variantais leidybai įteiktas autorinis tekstas. Nepaisant to, kuo daugiau šaltinių ištiriama, tuo daugiau galimybių gerai pažinti tiriamą tekstą, jo esminius bruožus (Grier, 1996: 54).

Atrinkinėjant M. K. Čiurlionio autorinių ir neautorinių šaltinių medžiagą remiamasi pagrindinių rankraščių archyvų, chronologinių katalogų duomenimis. Beveik visas M. K. Čiurlionio muzikos archyvas yra sutelktas Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, Kaune (muzikos fonde saugomi 54 autografai ir 11 nuorašų). Keletas M. K. Čiurlionio autografų yra laikoma kituose fonduose: Lietuvos literatūros ir meno archyve Vilniuje, J. Žilevičiaus ir J. Kreivėno lietuvių muzikologijos archyve Čikagoje, V. Landsbergio archyve, Vilniaus universiteto bibliotekoje (J. Čiurlionytės, V. Čiurlionytės-Karužienės fonduose), B. Sruogos muziejuje Kaune, Jono Petronio asmeniniame archyve Kaune (Kučinskas, 2004: 52–53).

M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių šaltiniai skirstomi į dvi grupes:

- pagrindiniai šaltiniai – visi išlikę autoriai rankraščiai. Gali būti užrašyti (visi žinomi M. K. Čiurlionio autografai) ir neužrašyti. Tais atvejais, kai autografas nėra išlikęs, bet apie jį pakanka tikslių žinių, jis taip pat yra laikomas užrašytu šaltiniu;
- pagalbiniai šaltiniai – amžininkų nuorašai (J. Čiurlionytės, J. Čiurlionio, P. Čiurlionio, V. Čiurlionytės-Karužienės, J. Tallat-Kelpšos, A. Vozinskio), visa papildoma informacija apie kūrinių atsiradimą. Taip pat pagalbinais šaltiniais laikoma neužrašyta medžiaga – autoriaus improvizuota ar žodiniu pavidalu perteikta muzika, apie kurią žinoma iš pagalbinių šaltinių (laiškų, amžininkų atsiminimų, užrašymų iš atminties) (Kučinskas, 2004: 57).

Atrinkinėjant M. K. Čiurlionio autorinius rankraščius pastebima, jog jie savo pobūdžiu skiriasi net keletu aspektų: naudojamu popieriumi, rašymo priemone, rankraščio išbaigtumu, papildomais nemuzikiniais įrašais, tiesiogiai ar netiesiogiai susijusiais su muzikos kūrinių atsiradimu. Svarbiausias iš minėtų aspektų, tiesiogiai įtakojantis variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto rengimo procesą, yra rankraščio išbaigtumas. M. K. Čiurlionio rankraščiai pagal išbaigtumą yra grupuojami į:

- fragmentus – trumpa, neišplėtota muzikos atkarpa, kurios tolesnis plėtojimas sunkiai nuspėjamas;
- eskizus (juodraščius) – išplėtota, tačiau iki galo neišbaigta muzikinė mintis, užrašyta juodraštyje. Neretai vienam kūriniiui priskiriami eskizai, kaip ir fragmentai išblaškinti skirtinguose M. K. Čiurlionio autografų puslapiuose;
- švarraščius – ištisas kūrinio perrašymas tušu (juodu). M. K. Čiurlionio autografuose skirstomi du švarraščių tipai: perrašant tušu ant prieš tai rašyto juodraščio pieštuku; visą kūrinį perrašant tušu kitoje vietoje.
- autoriniai nuorašai – vėliau už švarraščius daryti tų pačių kūrinių autoriniai perrašymai (skiestu tušu, rudos spalvos) (Kučinskas, 2004: 57–58).

Siekiant atrinkti konkrečių M. K. Čiurlionio kūrinių šaltinius bei pradėti jų sisteminimą itin svarbią reikšmę turi chronologiniai katalogai. Iki šiol publikuoti išsamūs M. K. Čiurlionio muzikos kūrybos katalogai:

- V. Čiurlionytė-Karužienė. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Bibliografija*. Kaunas: K. Požėlos spaustuvė, 1970.
- V. Landsbergis. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986 (žanrinis-chronologinis Čiurlionio kūrinių sąrašas-katalogas).
- D. Kučinskas. *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*. Kaunas: Technologija, 2008 (Iki šiol išsamiausias M. K. Čiurlionio kūrybos sisteminimo leidinys, apimantis visą žinomą M. K. Čiurlionio muzikos palikimą) (Kučinskas, 2008: 10–12).

2 etapas – patikimiausio šaltinio atrinkimas

Bene esminis muzikos kūrinio urteksto rengimo subjektyvumo indikatorius slypi autorinio šaltinio vertinime. Skirtingų redaktorių individualiai suprantamas autorinis tekstas autografe tiesiogiai suponuoja jo pateikimo publikacijoje niuansus. Vis dėlto, šiame darbe išskirti urteksto rengimo etapai pažymi, jog pirmas žingsnis, rengiant spausdintą *originalaus teksto* versiją, yra siejamas su patikimiausio šaltinio atrinkimu.

G. Federio teigimu, mene terminas *šaltinis* gali turėti tris reikšmes:

1. Šaltiniai, kuriais remdamasis (buvo įkvėptas) kompozitorius sukūrė savo kūrinį;
2. Istoriniai šaltiniai (laiškai, istoriniai dokumentai, amžininkų pasakojimai bei monografijos), kuriais remiantis galima atsekti kompozicijos atsiradimo aplinkybes;
3. Tiesioginiai konkretaus muzikos teksto šaltiniai – rankraščiai, autoriniai nuorašai (Feder, 2011: 33).

Rengiant kūrinio urtekstą turėtų būti vertinamos visos G. Federio nurodytos šaltinių reikšmės, tačiau aktualiausia tiesioginiam teksto perkėlimui į spausdintą versiją yra trečioji – autoriniai rankraščiai arba jų nuorašai. Muzikos redagavimo praktikoje, siekiant atrinkti patikimiausią šaltinį, dažniausiai yra pasitelkiami šie metodai:

Filiacija (genealoginio šaltinių medžio – *stemos* sudarymas). Šaltinių *stemos* sudarymas gali būti be galo svarbus tuo atveju, kai nėra išlikę pirmojo tipo šaltinių. Filiacijos metodu svarbu nustatyti, kurie šaltiniai labiausiai artimi archetipui, taip pat kurie variantai yra perpildyti neautorinių korekcijų (tokius šaltinius galima laikyti eliminuojamais), taip pat kurie šaltiniai atspindi atlikėjiškąją tradiciją ir pan. Visų šių savybių nustatymas ir įvertinimas nulemia galutinę redaguojamo teksto išraišką (Grier, 1996: 121).

Kontaminacija. Šaltinių atrinkimo būdas, kuomet visi surinkti redaguojamo kūrinio šaltiniai (autoriniai ir neautoriniai) yra lyginami tarpusavyje. Lyginamosios analizės eigoje atrenkami geriausių autorinių vaizdą atspindintys epizodai bei sudedami į vieną visumą, taip tarsi gaunamas *geriausias* kūrinio variantas. Tačiau muzikos leidyboje šis šaltinių atrankos metodas yra vertinamas nevienareikšmiškai. Dėl atskirų fragmentų sudėliojimo gaunamas rezultatas atspindi kūrinio variantą, kuris tokiu pavidalu iki tol neegzistavo (Grier, 1996: 40).

Muzikologinėje literatūroje taip pat yra pateikiami ir kiti šaltinių atrinkimo būdai, kurie tampa reikalingi ypatingai tais atvejais, kai yra rengiami senosios muzikos kūriniai tekstai. Tačiau tada, kai yra išlikęs originalus autorinis rankraštis, kitų pagalbinių šaltinių atrinkinėjimo seka nėra iki galo tikslinga.

Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus buvo išsiaiškinta (remiantis visų su kūrinio atsiradimu bei sklaida susijusių douomenų medžiaga), jog yra išlikę originalūs autoriniai šių kūriniai rankraščiai, dėl to papildomi tekstinės kritikos metodai (siekiant išsiaiškinti autentiškumo savybes) nebuvo taikomi.

3 etapas – pirmasis teksto perrašymas, aiškių klaidų įvardijimas.

Teksto teisingas perrašymas yra viso, prieš tai redaktoriaus atlikto tyrimo, pagrindinis rezultatas. Net ir tais atvejais, kai redaktorius jau yra konkrečiai apsibrėžęs šaltinių, kuriais remsis, lauką iškyla tam tikrų problemų – teksto (harmonijos ir pan.) klaidų, kurias tenka taisyti pačiam redaktoriui, atvejai. Toks taisymas reikalauja gilaus kompozicijos stiliaus bei jo autoriaus rašymo braižo žinojimo.

Pirmojo muzikos teksto perrašymo metu, iš rankraščio perrenkant muzikos tekstą, svarbu

identifikuoti *aiškių klaidų*⁴³ vietas. Remiantis kūrinio stiliaus bruožų nustatymu, redaguojamame tekste išskiriamos *aiškios klaidos* bei bandoma nuspėti jų radimosi tekste priežastis. Rengiant M. K. Čiurlionio kūrinių urtekstus su tokiais teksto netikslumais autografuose susiduriama gana dažnai. Dėl gana skuboto, eskizinio (juodraštinio) rašymo braižo, kompozicijose praleidžiamos alteracijos (tiek prienatiniai, tiek prieraktiniai ženklai), raktų pasikeitimai, papildomas balsų užrašymas, metro nuorodos, taip pat aptinkama pasikartojančių tematinių motyvų netikslumų.

Atsitiktinių teksto klaidų pasireiškimas kompozitorių rankraščiuose nėra retas, tačiau siekiant atrasti sąsajų su M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui teksto netikslumais, galima išskirti A. Schönbergo kūrinių redagavimo pavyzdį. Kai kuriuose šio autoriaus kūriniuose pasikartojančiose serijose aptinkama atvejų, kai vienas ar kitas garsas neatitinka nustatytos eilės (Preludio op. 44 36 takte vietoje garso B_b, panaudotas B). Tokiais atvejais, redaktoriui tenka spręsti kokiomis aplinkybėmis galėjo atsirasti toks neatitikimas:

- dėl teksto perrašinėtojo klaidos;
- dėl teksto spausdinimą koordinavusio asmens klaidos;
- dėl specialaus A. Schönbergo užmanymo (sąmoningo serijos pakeitimo);
- dėl atsistiktinės klaidos (Haimo, 2008: 141–142).

Siekiant išsiaiškinti tokių netikslumų ypatybes bei sprendimo būdus, remiamasi kitais, panašių kompozicijų teksto palyginimais, kitų redaktorių sprendimais redaguojant tą pačią kompoziciją. A. Schönbergo Preludio op. 44 (1945) serijos netikslumo atveju, muzikologas Ethanas Haimo atkreipė dėmesį į šio epizodo aptarimo svarbą, spausdinamo kūrinio leidinio komentaruose.

Pirmojo teksto perrašymo metu *aiškių klaidų* įvardijimas yra tikslingas aiškiai apsibrėžiant tolesnį redagavimo procesą. Kiekvienas menamas teksto netikslumas rengiant urteksto redakciją, turėtų būti aptariamasi *komentaruose*.

4 etapas – antrasis teksto perrašymas, *aiškių klaidų* taisymas.

Trečiojo etapo metu nustatyti teksto netikslumai (praleistos alteracijos, metro, raktų nuorodos ir kt.) taisomi, remiantis muzikos teorijoje taikomomis taisyklėmis bei atsižvelgiant į redaguojamo kūrinio autorius kompozicinės kalbos braižą. Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus, *aiškių klaidų* taisymas daugeliu atvejų buvo grindžiamas tuose pačiuose eskizuose autoriaus užrašytų giminingų muzikos elementų motyvais (pasikartojimais).

⁴³J. Griero terminas, siejamas su atrinktų šaltinių teksto vertinimu. „*akivaizdi klaida* – tokio termino kaip neginčijama arba akivaizdi klaida redaktoriaus žodyne neturėtų būti, tačiau tiriant vieną ar kitą kūrinio šaltinį ir susiduriant su tam tikromis ‘klaidomis’ galima bandyti pagrįsti tokį požiūrį remiantis kūrinio stiliaus bruožų nustatymu, kas padeda įžvelgti arba bent jau bandyti nuspėti klaidos radimąsi tekste“ (Grier, 1996: 31).

Dėl apsibrėžto redakcijos tipo – urteksto, numanomi teksto netikslumai koreguojami minimaliai (tik tais atvejais, kai greta užrašytas autorinis tekstas pagrindžia atliktas korekcijas).

5 etapas – trečiasis teksto perrašymas, švaraus teksto pateikimas.

Atrinkta bei redaguota (ištaisius *aiškias klaidas*) šaltinio medžiaga perkeliama į skaitmeninį natų pavidalą. Trečiojo teksto perrašymo metu dar kartą detalai palyginamas rankraštis ir redaguotas tekstas (rašmuo prie rašmens), o prie kiekvienos redakcinės korekcijos natose pažymima nuoroda (išnaša), kurios išskleidimas pateikiamas *komentaruose*.

6 etapas – atliktų teksto korekcijų komentarų rengimas.

Bene pati svarbiausia urteksto leidinio dalis informatyviaja prasme yra *komentarai*. Tai didelę reikšmę turintis publikacijos skyrius, kuriame detalai aptariami visi muzikos kūrinio urteksto rengimo duomenys. *Komentaruose* atsispindi redaktoriaus apsvarstymai konkretaus muzikos kūrinio atveju bei pateikiama argumentuota informacija, kuria remiantis natų teksto rengime buvo priimti tam tikri sprendimai.

Natų tekste pažymėtos išnašos šio etapo eigoje turi būti paaiškinamos, kartu pateikiant konkrečios korekcijos pavyzdį, geriausia kartu su autorinio šaltinio intarpu (fotografijos elementu). Svarbiausias *komentarų* tikslas yra skaitytoją supažindinti su muzikos teksto šaltiniais bei medžiaga, kurios įtakojamas redaktorius priėmė vienokius ar kitokius sprendimus.

Urteksto leidinio struktūra:

- Įžanga – čia pateikiama glausta kūrinio sukūrimo aplinkybių, autorinių šaltinių bei anksčiau publikuotų redakcijų apžvalga;
- Faksimilės pavyzdys (keletas publikuojamo kūrinio puslapių, jei kūrinys ilgesnis) – čia taip pat gali būti pristatomi redakciniai principai, kuriais rėmėsi redaktorius redaguodamas tekstą, kuris matomas faksimilėje;
- Muzikos tekstas (natos) – antro, trečio ir ketvirto urteksto rengimo etapų metu parengtas natų tekstas;
- Komentarai;
- Bibliografija.

Šiame skyriuje pateikti muzikos kūrinių redagavimo pavyzdžiai, išskleista leidinių tipologija bei susisteminti urteksto rengimo etapai yra aktualūs analizuojant bei redaguojant M. K. Čiurlionio variacijas *Sefaa Esec* ir *Besacas*, o taip pat ir kitus šio kompozitoriaus kūrinius. Siekiant pagrįsti kai kuriuos M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* ir *Besacas* redagavimo aspektus, verta atkreipti dėmesį į panašia problematika pasižyminčių kitų kompozitorių

autografus. Nebaigtų kompozicijų originalumo siekis, suponuoja naujo M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* autorinio teksto vertinimo atsiradimą, atsispindintį originaliu šių kūrinių eskizų teksto perkėlimu naujoje urteksto versijoje.

2. Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Sefaa Esec*

2.1. M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec*: rankraščio analizė

M. K. Čiurlionio kūryboje cikliškumo fenomenas pasireiškė įvairiomis formomis, nuo muzikaliai apibūdinamų tapybos darbų iki neatpažintų muzikos ciklų⁴⁴. Variacijų žanras atskleidžia M. K. Čiurlionio ciklinio mąstymo bei vis labiau modernėjančios muzikos kalbos bruožus⁴⁵. Dar studijų Varšuvoje metu (1897–1898) kompozitorius sukūrė išplėtotą variacijų ciklą „Tema, 20 variacijų ir finalas“, kuriame varijuojama 16 taktų tema. Kita variacijų žanro kompozicija žymi naujo M. K. Čiurlionio muzikos stiliaus ieškojimų pradžią, tai variacijos *Sefaa Esec*. Ciklas sukurtas 1904 m.⁴⁶, Druskininkuose ir Varšuvoje (Landsbergis, 2004: 415)⁴⁷. Autoriniame rankraštyje pažymėtas užrašas *Sefaa Esec* – tai ne tik 1904 m. kompozitoriaus sutiktos merginos Stefania'ios Leszkiewicz vardo kriptograma⁴⁸, bet ir visiškai naujos M. K. Čiurlionio muzikinės kūrybos struktūrinės idėjos išraiška: variacijos pagrįstos ne aiškiai suformuluota, išbaigta melodine tema, o nuolat pasikartojančia devynių garsų serija – *es-e-f-a-a-e-es-e-c*. Naujas žvilgsnis į komponavimą, remiantis pasikartojančiu to paties garsaeilio variavimu bei konstruktyviu muzikinės kalbos pateikimu, atsiskleidė novatoriškoje, iki tol nematytoje variacijų žanro atmainoje (Landsbergis, 2008: 469).

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* pagrindiniu šaltiniu yra laikomas vienintelis išlikęs autorinis rankraštis. Tai M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje – ČDM, Čm 6 užrašytas juodraštis grafito pieštuku, kuris yra saugomas Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, muzikos fonde. Kūrinio autografas, apibūdinamas kaip eskizinis juodraštis, yra beveik visai neredaguotas paties autoriaus (paliktos tik kelios atlikimo nuorodos, kurios bus aptariamoms kitame poskyryje). V. Landsbergis monografijoje „Visas Čiurlionis“ rašo: „taigi iš

⁴⁴Neatpažintus M. K. Čiurlionio ciklus muzikoje tyrinėja muzikologas R. Janeliauskas monografijoje „M. K. Čiurlionis. Neatpažinti muzikos ciklai“ (2012).

⁴⁵M. K. Čiurlionio kūryba pateko į Europos ankstyvojo modernizmo laikotarpį (1890–1914), tiesiogiai susijusį su Claude'o Debussy, Gustavo Mahlerio, Richardo Strausso kūrybos proveržiu (Daunoravičienė, 2016: 36).

⁴⁶Chronologiniame M. K. Čiurlionio kūrinių kataloge pateikiamos tikslios variacijų *Sefaa Esec* sukūrimo datos: Druskininkai 1904 08 14 (08 01) – Varšuva 1904 11 15 (11 02) (Kučinskis, 2008: 269).

⁴⁷Kaip pažymi prof. V. Landsbergis, komponuota minėtų metų rugpjūčio–lapkričio mėnesių laikotarpyje. Tais pačiais 1904 m. komponuoti preliudai (*d-moll*, VL 256 ir *B-dur*, VL 257) taip pat yra pagrįsti melodijoje nuolat pasikartojančiais garsaeiliais. Pirmasis – šešių garsų (A-D-F-B-Es), antrasis – keturių garsų (Es-A-B-C) (Zubovas, 2011: 86).

⁴⁸Šiuo metu M. K. Čiurlionio rankraščiuose yra žinomos, abejonių nekeliančios trys kriptografinės temos, kurių tapatybes įvardijo V. Landsbergis. Savo paties kriptogramą *e-a-es-a-c-a-es* M. K. Čiurlionis užrašė šalia 1906 m. pradėtų komponuoti Variacijų (ČDM, Čm 21 p. 211). Bolesława Czarkowskio kriptografinė tema *b-e-es-a-c-a-es* užrašyta šalia variacijų *Besacas* (ČDM, Čm 6 p. 120), o Stefanijos Leszkiewicz *es-e-f-a-a-e-es-e-c* šalia *Sefaa* eskizų (ČDM, Čm 6 p. 105) (Daunoravičienė, 2016: 93).

1904–1909 m. beveik šimto fortepijoninių kūrinių vos ne visi rankraščiai gali būti kvalifikuojami kaip juodraštiniai eskizai (pieštuku!), išmėtyti kompozicijų knygose ir sąsiuvinėliuose (...)“ (Landsbergis, 2008: 445). Šis M. K. Čiurlionio autografo apibūdinimas gali būti taikomas ir variacijų *Sefaa Esec* rankraščiui, kuriuo remiasi kūrinių redagavę ir publikavę mokslininkai (J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) bei šio darbo autorė⁴⁹. Išanalizavus M. K. Čiurlionio autografa, buvo išskirti šeši aspektai, kurie lėmė skirtingus ciklo pateikimo variantus kūrinių rengusių redaktorių leidiniuose:

1. ciklo dalių eiliškumas;
2. nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
3. trumpi kompoziciniai fragmentai, kuriuose panaudotas garsaeilis *es-e-f-a-a-e-es-e-c*;
4. perbrauktas ciklo dalies eskizas;
5. autorinės nuorodos tekste;
6. neautorinės nuorodos tekste.

Detali M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografo analizė šiais aspektais leidžia geriau suvokti šio kūrinio autentiškumo bruožus. Jų identifikavimas yra svarbus tolesniam kompozicijos teksto eksponavimui redakcijose.

2.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo *Sefaa Esec* dalių eiliškumas

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redakcijose bene ryškiausiai pastebimi ciklo dalių eiliškumo skirtumai, kurie atsiranda dėl eskizų užrašymo autografe ypatumų. M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje ČDM, Čm 6 yra užrašyti devyni garsaeilio *es-e-f-a-a-e-es-e-c* varijavimo eskizai, iš kurių autorius sunumeravo keturis: N1 (p. 86–87)⁵⁰, N3 (p. 87), N4 (p. 106), N5 (p. 107). Autorinė numeracija siejama su ciklo dalių eiliškumu. Verčiant rankraščio puslapius, pastebima, jog variacijos *Sefaa Esec* buvo kuriamos nenuosekliai (tarp ciklo dalių kompozitorius rašė kitų kūrinių eskizus):

- pirmoji variacija, kurioje panaudotas *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilis, užrašyta p. 42–43 (ČDM, Čm 6, p. 00322–00323). Ciklo dalis paties autoriaus nenumeruojama, tačiau svarbu atkreipti dėmesį, jog šalia natų teksto pateikta sukūrimo vieta ir data –

⁴⁹ Pagalbiniais variacijų *Sefaa Esec* šaltiniais galima laikyti autorinius kai kurių variacijų dalių nuorašus, darytus kompozitorių artimai pažinusių žmonių: P. Čiurlionio, V. Čiurlionytės – Karužienės, S. Šimkaus (Kučinskas 2008: 279).

⁵⁰ M. K. Čiurlionis pats iš eilės sunumeravo kompozicijų knygos ČDM, Čm 6 puslapius, dėl to tiriamajame darbe žymint konkrečių eskizų vietą yra naudojama autorinė numeracija. Tų pačių puslapių fondo numeracija – ČDM, Čm 6, p. 00366, 00367, 00386, 00368.

Druskieniki I Sierpnia 1904 (Druskininkai Rugsjūčio 1 d. 1904 m.). Pagal datą ir kompozicijų knygos puslapių eiliškumą galima spręsti, jog ši ciklo dalis sukurta pirmoji;

- kitos dvi variacijos užrašytos kompozicijų knygos p. 86–87 (ČDM, Čm 6, p. 00366–00367), tai paties autoriaus numeruojamos ciklo dalys – N1 ir N3;
- kompozitoriaus numeruojamame p. 99 (ČDM, Čm 6, p. 00379) užrašytas trumpas trijų taktų fragmentas, kuriame panaudotas *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilis;
- rankraščio p. 105 (ČDM, Čm 6, p. 00385) išlikęs nebaigtas ir paties autoriaus užbrauktas variacijos eskizas. Šalia natų teksto M. K. Čiurlionis pažymėjo dalies eiliškumo cikle nuorodą – N4 (numeracija pasikartoja du kartus – p. 105 ir 106);
- kompozicijų knygos p. 106, 107, 108 (ČDM, Čm 6, p. 00386–00388) užrašyti keturi variacijų eskizai (vienas jų – trumpas 5 taktų fragmentas): du iš jų autorius numeruoja – N4 (p. 106) ir N5 (p. 107). Šalia p. 108 pilnai pabaigtos ciklo dalies autorius pažymėjo ir sukūrimo datą bei vietą – *2 Listop 1904 War.* (Lapkričio 2 d. 1904 m. Varšuva). Iš šios nuorodos bei kompozicijų knygos puslapių eiliškumo galima spręsti, jog ši ciklo dalis buvo sukurta paskutinė.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad variacijos *Sefaa Esec* pradėtos rašyti kompozicijų knygos Čm 6 p. 42 (ČDM, Čm 6, p. 00322), o baigtos tik p. 108 (ČDM, Čm 6, p. 00388). Iš viso variacijų eskizai išliko devyniuose rankraščio puslapiuose. Tarp jų, kaip jau buvo minėta anksčiau, įterpiami ir ciklui nepriskiriami kūriniai: kanonas *c – moll* (p. 47), nebaigtas Noktiurnas *b-moll* (p. 55), Preliudai *B – dur, d – moll, h – moll* (p. 44, 45, 63, 88), Etiudas *e – moll* (p. 60, 61), nebaigta rapsodija *Poleka* (p. 72) ir kitų kompozitoriaus nepavadintų kūrinių eskizai.

Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijas *Sefaa Esec* muzikos kalbos aspektu, pastebima, kad ciklo formavimas grindžiamas kontrasto principu, išreikštu muzikinės medžiagos paramentrais, paremtais konstruktyvia komponavimo metodika. Šis aspektas yra itin svarbus siekiant atskleisti ciklo dalių eiliškumo bruožus, tiesiogiai siejamus su M. K. Čiurlionio rankraštyje pateiktomis nuorodomis⁵¹.

Kontrasto principas cikle pasireiškia bene visuose muzikinės kalbos sluoksniuose. Štai kalbant apie kūrinio faktūrą pastebima, jog net ir akivaizdžiai homofonine faktūra eksponuojamose variacijose galima išvelgti muzikos medžiagos polifonizavimo bruožų, todėl tam tikrose ciklo padalose verta išskirti polifonizuotos homofonijos faktūros tipą. Ciklo dalys dėliojamos **faktūrinio kontrasto** principu: I ir III variacijos – polifonine, II, IV ir VI variacijos

⁵¹Analizė atliekama pagal M. K. Čiurlionio rankraštyje užrašytų dalių eiliškumą.

– polifonizuota homofonine, V variacija – homofonine faktūra (žr. lentelė Nr. 1)⁵².

Faktūros tipas	I	II	III	IV	V	VI
Polifonija						
Homofonija						
Polifonizuota homofonija						

Lentelė Nr. 1

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* dalių skistymas pagal faktūros tipą.

Visose variacijose ryškiai išskiriama devynių garsų serija sudaro tam tikrą teminių intonacijų visumą, kuri kiekvienoje ciklo dalyje gali būti traktuojama kaip konstrukcinis komponavimo pagrindas (Jurkėnaitė, 2001: 53). Kontrasto principas temos-serijos parametru pastebimas, atsižvelgiant į jos garsų tarpusavio santykius, visose variacijose išreikštus ta pačia intervalika. Šiuo aspektu temos ribose ryškus chromatinių slinkčių ir plačių intervalinių šuolių (oktavų) priešpriešinimas, kurį taip pat galima traktuoti kaip kontrasto išraišką tarp temą (seriją) konstruojančių mikromotyvų. Svarbu atkreipti dėmesį, jog ostinatiškai skambanti variacijų tema ne visose ciklo dalyse atlieka melodijos funkciją (žr. lentelė Nr. 2).

Temos/serijos funkcija	I	II	III	IV	V	VI
Tema/serija melodijoje						
Tema/serija pritarime						

Lentelė Nr. 2

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* dalių skistymas pagal Temos/serijos funkciją.

Variacijų *Sefaa Esec* tarpusavio kontrastas atsispindi ir žvelgiant į tematinės medžiagos pateikimą skirtinguose registruose. Po pirmos ciklo dalies (eiliškumas pateiktas, remiantis anksčiau aptartais autografo duomenimis – p. 42, 43), kurios tematinė medžiaga eksponuojama viduriniame registre staiga suskamba intensyvi, žemo registro gaudesio apipinta, motorinio charakterio variacija. Viršutiniame registre pateikta variacijų N3 ir N4 tema tarytum žymi trumpą ramaus ir sukaupto skambesio stabtelėjimą ciklo viduryje, tuo tarpu energingumu pasižyminčios finalinės variacijos N5 ir N6 įsiveržia žemo registro pulsavimu. Kulminacinėse, energingą charakterį atskleidžiančiose ciklo dalyse dominuoja išskirtinai žemas registras (žr. lentelė Nr. 3).

⁵²Lentelėse išryškinamos skirtingo pobūdžio muzikinės kalbos priemonių dominantės.

Registrai	I	II	III	IV	V	VI
Aukštas registras (c ² -c ⁴)						
Vidurinysis registras (c-c ¹)						
Žemasis registras (C ₂ -C)						

Lentelė Nr. 3

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* dalių skistymas pagal registrus.

Analizuojant paeilui M. K. Čiurlionio sužymėtas variacijas (N3, N4, N5), pastebima, jog jų tarpusavio ryšys bei dramaturginė plėtotė yra grindžiama ir **ritminio kontrasto** logika. Variacijose N3 ir N4 ostinatiškai kartojamas ritminis motyvas iš dviejų šešioliktnių ir aštuntinės eksponuoja seriją aukštame registre. Variantiškumo aspektas šiuo atveju atsispindi tarpusavyje kontrastuojančių ritminių elementų plotmėje (žr. Pav. Nr. 2).

The image shows two musical staves, labeled III and IV. Staff III is in 3/4 time and contains a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Staff IV is also in 3/4 time and features a more rhythmic pattern with eighth notes and triplets. Both variations are in a key with one flat (B-flat).

Pav. Nr. 2

Ritminio judėjimo kontrasto pavyzdys (N3 – 1-3 taktai; N4 – 1-3 taktai).

Variacijoje N5 tematinė serija, skambanti apatiniame registre, atspindi ypatingai ryškų kontrastą tolygia ritmika eksponuojamai, vietomis net šiek tiek melancholiškai skambančiai serijai variacijoje N4. Penktojoje ciklo dalyje taip pat galima pastebėti variacijoje N3 dominavusio ritminio elemento inversijos panaudojimą. Šių trijų autorine numeracija sužymėtų variacijų dramaturgijos plėtotė, kuri akivaizdžiai rodo kilimą į viso kūrinio kulminaciją (N5 – N6 variacijose), atsispindi tiek registrinių, tiek ritminių kontrastų aspektais.

M. K. Čiurlionio N1 numeruojamoje ciklo dalyje serija pateikiama ramiau, tolygiu ritmiu judėjimu, kurio dėka pirmą kartą skambanti teminė ląstelė tampa gerai įsiminama. Remiantis tekstologiniais autografo tyrimais, antrąją poziciją cikle užimanti variacija (p. 42–43)







atspindi ryškų dramatinį kontrastą – po lygaus pirmos dalies judėjimo, antroje – tematinė serija kartojama ostinatiškai motoriniu triolių judėjimu (žr. Pav. Nr. 3).

Pav. Nr. 3
Ritminio judėjimo kontrasto pavyzdys (N1 – 1-3 taktai; N2 – 1-4 taktai).

Ostinatinis ritmas intensyviai generuoja ir paskutinės (p. 108), kulminacinės variacijos dramaturgiją. Autografe nebaigtą penktą ciklo dalį (p. 107) ši tarytum papildo intensyvios motorinės ritmikos elementais, kurie apipina ostinatines serijos slinktis apatiniame registre (žr. Pav. Nr. 4).

Pav. Nr. 4.
Ritminio judėjimo pavyzdys var. N6 (p. 108).

Variacijų *Sefaa Esec* ritminio kontrasto rakursas itin gerai atsiskleidžia, išskiriant dominuojančias ritmines figūras. Kiekvienoje ciklo dalyje tematinė medžiaga išreiškiama pasikartojančiais motyvais, kurių charakteringumas atsispindi skirtingų ritminių elementų sąveikose (žr. lentelė Nr. 4).

Ritminė figūra	I	II	III	IV	V	VI
						
						
						
						
						
						

Lentelė Nr. 4

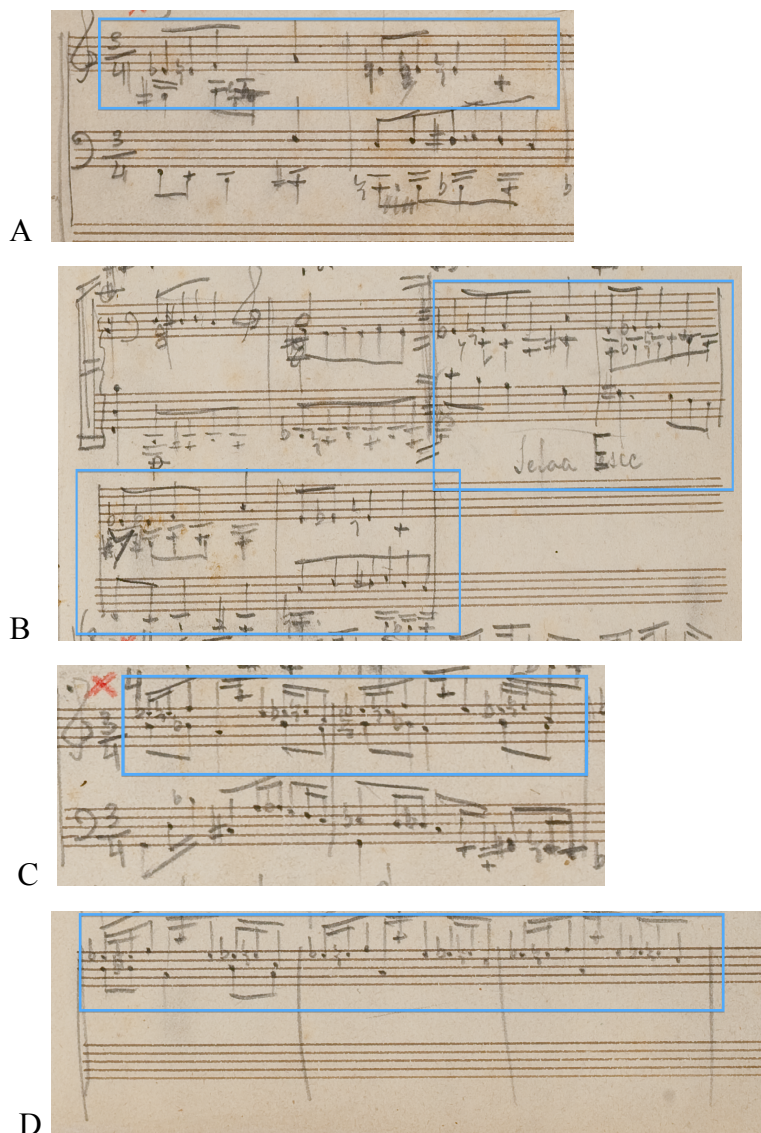
M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* kontrastuojančių ritminių figūrų dominavimas skirtingose ciklo dalyse.

Remiantis variacijų *Sefaa Esec* pateikimo autografe duomenimis, pastebima, kad kūrinys nebuvo kuriamas nuosekliai, dėl to ciklo dalių eiliškumas tampa vienas problemiškesnių aspektų siekiant perprasti autentišką kompozicijos išraišką. Muzikos kalbos elementų tarpusavio kontrasto tendenciškumas tiesiogiai siejamas su autoriaus rankraštyje paliktomis nuorodomis (datomis, serijos išrašymu, variacijų eiliškumo žymėjimu), kurios leidžia daryti išvadą, jog ciklo dramaturgija yra išreikšta kontrasto principu, grindžiamu konstruktyviais komponavimo metodais formuojamų elementų – faktūrinių, melinių, registrinių, ritminių – priešpriešinimu.

2.1.2 Nebaigtos rankraščio *Sefaa Esec* dalys

Iš devynių garsaeilio *es-e-f-a-a-e-es-e-c* varijavimo eskizų (fragmentų) M. K. Čiurlionis pilnai pabaigė tris⁵³. Jie užrašyti kompozicijų knygos p. 42, 43, 106, 108 (ČDM, Čm 6, p. 00322, 00323, 00386, 00388). Tik prie vieno iš pabaigtų eskizų p. 106 (ČDM, Čm 00386) yra palikta autorinė ciklo dalių numeracija – N4. Kitos, autografe nebaigtos dalys, M. K. Čiurlionio numeruojamos – N1, N3, N5, jos užrašytos rankraščio p. 86, 87, 107 (ČDM, Čm 6, p. 00366, 00367, 00387). Visose trijose nebaigtų variacijų kompozicijose galima išvelgti dviejų dalių formos bruožų. Variacijose N1 (18 taktų eskizas) ir N3 (15 taktų eskizas) ryškus temos repriziškumas, eskizų pabaigose tema (serija) eksponuojama taip, kaip pradžioje (žr. Pav. Nr. 5).

⁵³ Apie dalių pabaigas sprendžiama iš M. K. Čiurlioniui būdingo pabaigos brūkšnio. Konkrečiu atveju tokie pabaigos brūkšniai naudojami trijose ciklo dalyse – p. 42, 43, 106, 108.



Pav. Nr. 5

A – var. N1 – pirmi du taktai, tema-serija viršutiniame balse; B – var. N1 – temos-serijos reprezentantas paskutiniuose keturiuose taktuose; C – var. N3 – pirmi du taktai, tema-serija viršutiniame balse; D – var. N3 – temos-serijos reprezentantas paskutiniuose trijuose taktuose.

Prie nebaigtų M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* dalių galima priskirti kompozicijų knygos p. 99 ir 108 (ČDM, Čm 6, p. 00379, 00388) užrašytus du trumpus fragmentus⁵⁴ (taip jie dėl neišbaigtumo yra įvardijami D. Kučinsko sudarytame „Chronologiniame Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos kataloge“ (Kučinskas, 2008: 277–279)). Vieną jų (p. 99) sudaro tik trys taktai. Ciklą vienijančio garsaeilio panaudojimas fragmento viršutiniame balse yra identiškas rankraščio p. 42–43 užrašytai variacijai. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad šie keli taktai užrašyti trijuose penklinėse. Muzikologas D. Kučinskas tokį užrašymą sieja su tuo, kad pradėta rašyti kompozicija galėjo būti skirta vargonams (Kučinskas, 2007: 270). Antrąjį fragmentą

⁵⁴Fragmentuose naudojamas *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilis.

sudaro penki taktai, jis užrašytas tame pačiame rankraščio puslapyje (p. 108 pirmose dviejose penklinėse), kaip ir paskutinioji (pagal sukūrimo datą) ciklo dalis. Serijos eksponavimo bruožai šiuo atveju nėra siejami su jokia kita variacija. Pradėtų komponuoti dalių fragmentai yra minimi kūrinių publikavusių redaktorių (V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo) leidinių komentaruose bei monografijose, tačiau į patį ciklą dėl neišbaigtumo nėra įtraukiami.

Dar viena nebaigta variacija yra užrašyta rankraščio p. 105 tai – paties autoriaus perbrauktas (*užtušuotas* pieštuku) periodo formos eskizas (15 taktų). Svarbu atkreipti dėmesį, kad šią variaciją autorius numeravo kaip ketvirtąją ciklo dalį (prie natų teksto yra užrašas – N4), taip pat kaip ir kitame puslapyje (p. 106) užrašytą pilnai pabaigtą eskizą. Tai, kad ta pati numeracija pasikartoja du kartus, o vienas iš numeruojamų eskizų yra perbrauktas, leidžia kelti hipotezę apie vieną iš autorinio ciklo formavimo bruožų, kurį galima būtų apibūdinti taip: pradėta komponuoti ketvirtoji ciklo dalis (p. 105) vėliau neatitiko autoriaus lūkesčių, todėl kompozitorius variaciją perbraukė ir kitame kompozicijų knygos puslapyje (p. 106) antrą kartą užrašė visiškai pabaigtą variaciją, kuri turėtų būti traktuojama kaip ketvirtoji ciklo dalis.

Iki šiol M. K. Čiurlionio variacijas *Sefaa Esec* publikavusių redaktorių darbuose nebaigtų eskizų tekstas buvo traktuojamas įvairiai, tačiau apie tai plačiau bus kalbame kitame poskyryje (2.2.2.).

2.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraštyje

Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografa, matyti, kad šalia natų teksto yra išlikę ir kiti žymenys. Nagrinėjant jų atsiradimo galimybes, pastebėta, kad ne visų užrašų autorystė priskiriama M. K. Čiurlioniui. Autorinių ir neautorinių žymenų išskyrimas leidžia nustatyti tam tikrus ciklo formavimo bruožus publikavimo praktikoje, kai kurių variacijų atlikimo ypatumus, kūrinio pavadinimo ir kompozicinės idėjos pagrindimo aspektus.

Siekiant perprasti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* recepcijos ypatybes, yra svarbūs visi **autoriniai žymenys** palikti rankraštyje. Šalia natų teksto kompozitoriaus ranka užrašyta devynių garsų serija bei Stefania'ios Leszkiewicz vardo kriptograma yra ypatingai svarus įrodymas siekiant pagrįsti ciklo pavadinimo autentiškumą, tuo tarpu paliktos kelios autorinės atlikimo nuorodos leidžia bent iš dalies susipažinti su paties kompozitoriaus įsivaizduotu kūrinio skambesiu.

Kaip jau buvo minėta anksčiau, M. K. Čiurlionis variacijų *Sefaa Esec* beveik neredagavo. Tik keletas atlikimo nuorodų yra užrašytos rankraščio p. 43 ir 107. Tai M. K. Čiurlionio ypač mėgiami akcentai⁵⁵ ir vienintelė tempo nuoroda visame cikle – *Largo* (žr. Pav. Nr. 6).



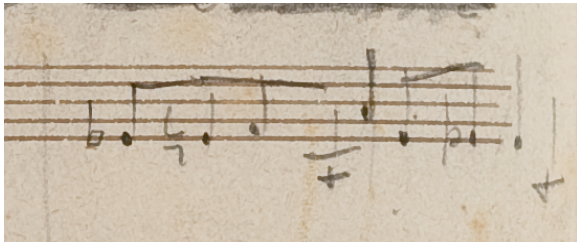
Pav. Nr. 6

A – autoriniai akcentų ženklai p. 43; B – autorinių akcentų, bei tempo nuorodos *Largo* žymėjimas p. 107.

Be atlikimo nuorodų svarbu paminėti ir pačios serijos eksponavimo elementus. Tai du kartus virš ciklo dalių eskizų atskirai išrašytas garsaeilis *es-e-f-a-a-e-es-e-c*. Pirmasis toks fragmentas aptinkamas rankraščio p. 86 (ČDM, Čm 6, p. 00366) – serija užrašyta virš autoriaus numeruojamos variacijos N1. Čia kompozitorius tarytum pasižymi garsaeilį kaip tematinę liniją, naudodamas tokį patį ritmą kaip ir šalia sukomponuotoje ciklo dalyje (žr. Pav. Nr. 7). Antrą kartą M. K. Čiurlionis serijos garsus pasižymėjo šalia perbrauktos ciklo dalies p. 105 (ČDM, Čm 6, p. 00385), tik čia garsaeilis parašytas ne iki pabaigos – ketvirtinėmis natų vertėmis užrašyti pirmi keturi serijos garsai, o penktasis pažymėtas vos matomu taškeliu žyminčiu garsą *a*. Įdomu tai, jog abu serijos užrašymo fragmentus sieja vienas bendras elementas – autorinis užrašas *Sefaa Esec*. Pirmą kartą jis pažymėtas variacijos N1 eskizo pabaigoje p. 87 (ČDM, Čm 6, p. 00367), o antrą – šalia ne iki galo užrašytos serijos p. 105 (ČDM, Čm 6, p. 00385). Šios autorinės nuorodos rankraštyje yra svarbios siekiant pagrįsti kūrinio pavadinimo atsiradimą bei

⁵⁵D. Kučinskas darbe „M. K. Čiurlionio kūriniai: rankraščiai ir redakcijos“ (1999) pastebi, jog Čiurlionis savo rankraščiuose išskirtinai mėgo žymėti akcentus. Net ir taupiai jo paties suredaguotuose kūrinuose aptinkami aiškiai ar net paryškintai pažymėti akcentai.

ciklą vienijančio garsaeilio varijavimo idėją. Remdamasis šiais žymėjimais autografe, muzikologas V. Landsbergis pirmasis ciklą išspausdino su pavadinimu – *Sefaa Esec* (1978).



A



B

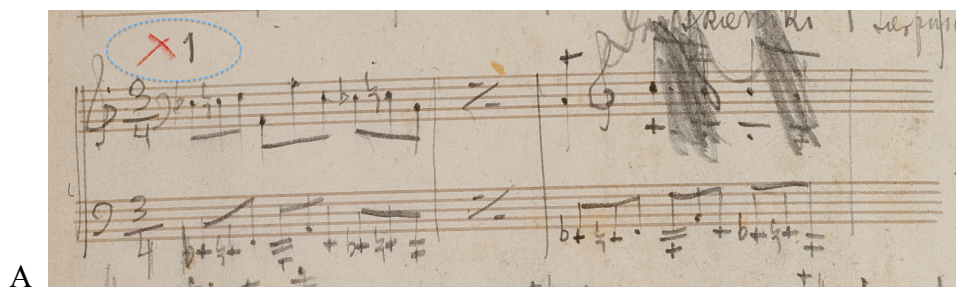
Pav. Nr. 7

A – šalia var. N1 eskizo atskirai užrašyta serija; B – pirma serijos ekspozicija var. N1.

Prie autorinių nuorodų šalia natų teksto, galinčių įtakoti rankraštyje perteiktos medžiagos suvokimą, priskirtini jau minėti variacijų komponavimo vietos ir laiko žymėjimai. Šie yra ypatingai svarbūs siekiant nustatyti autoriaus nenumuotų variacijų eiliškumą cikle (žr. 2.1.1.).

Nustatant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ciklo formavimo ypatumus publikuotose kūrinio redakcijose, siekiant atrasti spausdintų tekstų atitikmenis rankraštyje, dėmesys krypta link pačiam kompozitoriui nepriskiriamų žymenų tekste, kurių autorystė iki šiol nėra iki galo nustatyta. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografo tyrimai parodė, jog šalia šešių labiausiai išbaigtų variacijų (p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108) eskizų yra palikti papildomi ženklai – kryželiai raudonu pieštuku ir skaitmenys (žr. Pav. Nr. 8). M. K. Čiurlionio tekstų tyrinėtojo D. Kučinsko teigimu, tokio pobūdžio ženklai M. K. Čiurlionio autografuose yra susiję su kūrinų leidyba⁵⁶. Greičiausiai jų autorystę galima būtų sieti su pirmųjų kūrinų publikacijų autoriais – S. Šimkumi ir J. Čiurlionyte.

⁵⁶Medžiaga iš pokalbio su prof. dr. D. Kučinsku studentų mokslinės praktikos metu 2008 m. kovo mėn., Kaunas.



A



B



C

Pav. Nr. 8.

A – neautorinis kryželis p. 42; B – neautorinis kryželis p. 86; C – neautorinis kryželis p. 87.

Siekiant išsiaiškinti neautorinių nuorodų autorystę ir jų reikšmę, buvo analizuojamos S. Šimkaus, J. Čiurlionytės parengtos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redakcijos⁵⁷. Pastebėta, kad kryželiais žymimi tie kūrinių eskizai, kurie yra publikuojami J. Čiurlionytės rengtuose leidiniuose (1957, 1975). Kai kurie skaitmenų žymėjimai (užrašyti šalia raudonų kryželių) atitinka redaktorės sudarytai M. K. Čiurlionio kūrinių opusų numeracijai. Pavyzdžiui, raudonu kryželiu ir skaičiumi 1 pažymėtas eskizas (p. 42) atitinka tos pačios variacijos numeraciją J. Čiurlionytės leidinyje – Op. 15 Nr. 1; ciklui nepriklausantis kūrinys (p. 44) rankraštyje pažymėtas kryželiu ir skaičiumi 2 – J. Čiurlionytės įtraukiamas į ciklą ir numeruojamas Op. 15 Nr. 2. Vis dėlto, ne visi skaitmenys, parašyti šalia eskizų turi J. Čiurlionytės numeracijos atitikmenis. Juos labiau galima būtų sieti su S. Šimkaus darbu, rengiant M. K. Čiurlionio kūrinių leidinį 1925 m.. Čia išspausdintos keturios ciklui priklausančios dalys (p. 42, 43, 86, 87, 106) ir keturi kiti kūriniai (kai kurie iš jų p. 44, 45, 88)⁵⁸.

⁵⁷Neautoriniai žymenys siejami išskirtinai su pirmosiomis kūrinio publikacijomis, todėl nekalbama apie vėliau pasirodžiusias V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijas.

⁵⁸S. Šimkus savo leidinyje keturias variacijų *Sefaa Esec* dalis kartu su kitais kūriniais pateikia kaip atskiras pjeses.

Visos pjesės S. Šimkaus leidinyje išspausdintos tokia eilės tvarka, kokią nurodo skaičiai prie kiekvieno eskizo.

Remiantis šiais pastebėjimais, galima kelti hipotezę, jog raudonus kryželius rankraštyje parašė J. Čiurlionytė (žymėdama kūrinį, kurį ketina publikuoti), tuo tarpu skaičių prie variacijų eskizų atsiradimas gali būti siejamas su S. Šimkaus publikacijos rengimu.

2.2. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimas

M. K. Čiurlionio variacijas *Sefaa Esec* yra publikavę visi žymiausi šio kompozitoriaus kūrybą tyrinėjantys mokslininkai – S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas. Ciklas išspausdintas devyniuose leidiniuose:

- „M. K. Čiurlionis. Muzikos kūriniai“ III sąsiuvinis (red. S. Šimkus, 1925);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. J. Čiurlionytė, 1957);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. J. Čiurlionytė, 1975 – pataisytas ir papildytas 1957 m. leidimas);
- „M. K. Čiurlionis. Album per pianoforte“ (red. V. Landsbergis, 1978);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Rinktinė“ (red. V. Landsbergis, 1990);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. V. Landsbergis, 1997 – pataisytas ir papildytas 1990 metų leidimas);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma“ (red. V. Landsbergis, 2004);
- „Čiurlionis. Piano works (URTEXT)“ (sud. D. Kučinskas, 2011);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. R. Zubovas, 2012).

Variacijos *Sefaa Esec* yra įtrauktos į V. Landsbergio ir P. Kogano parengtą „Triptiką“ fortepijonui ir orkestrui, publikuotas 2001 m.⁵⁹.

M. K. Čiurlionio kūryba yra sisteminta kelių mokslininkų ir šiandien žinome net penkias skirtingas numeracijas – M. K. Čiurlionio, J. Čiurlionytės, V. Čiurlionytės-Karužienės, V. Landsbergio, D. Kučinsko⁶⁰. Variacijos *Sefaa Esec* taip pat yra numeruojamos keliais variantais:

- KJŽ – 701, 703–707 (V. Čiurlionytės – Karužienės numeracija);
- JČ – op. 15 (J. Čiurlionytės numeracija);
- VL – 285 (V. Landsbergio numeracija);
- DK – 154 (D. Kučinsko numeracija).

Dėl pirmame skyriuje įvardintos kūrinio pateikimo autografe problematikos, išryškėja skirtumai ir tarp ciklą rengusių mokslininkų redakcinių sprendimų. Ciklo dalių eiliškumas, rankraštyje nebaigtų variacijų traktavimas, perbraukto eskizo įtraukimas/neįtraukimas į ciklą – tai bene esminiai aspektai atspindintys skirtingų redaktorių (S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo) požiūrius į M. K. Čiurlionio variacijas *Sefaa Esec*.

⁵⁹ „Triptiką“ sudaro trys M. K. Čiurlionio kūriniai – variacijos *Sefaa Esec*, „Tėve mūsų“ ir Fuga *b – moll*. Orkestrinę aranžuotę atliko P. Koganas ir V. Barsovas, fortepijono partijoje remiamasi V. Landsbergio redakcija.

⁶⁰ Šiomis dienomis labiausiai paplitusi V. Landsbergio numeracija.

2.2.1. Ciklo dalių eiliškumas publikuotose redakcijose

Kaip jau buvo minėta anksčiau, M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec* rankraštyje užrašytos nenuosekliai, dėl to jų išdėstymas skirtingų redaktorių publikacijose įvairuoja. S. Šimkus pirmame šio (ne pilno) kūrinio leidinyje kaip pavienes pjeses išspausdino keturias ciklo dalis (p. 42, 43, 86, 87, 106), kurios apjungiamos į vieną bendrą aštuonių pjesių rinkinį, pavadintą „Muzikos bruožais“⁶¹. Šiame leidinyje taip pat spausdinamos M. K. Čiurlionio kompozicijos sukurtos 1904, 1905, 1906 m. (VL 257, VL 258, VL 271, VL 294). Pastebima, kad dvi iš jų yra paremtos pasikartojančių garsaeilių eksponavimu: VL 256 – *a-d-f-b-es-ges*; VL 257 – *es-a-b-c*. Nors S. Šimkaus publikacija yra ypač svarbi jau vien dėl to, kad ji yra pirmoji, ja sunku remtis siekiant išvelgti *Sefaa Esec* ciklo dalių eiliškumo bruožus. Tai yra tik atskirų pjesių rinkinys, kuris nėra formuojamas variaciniu principu, grindžiant išskirtinai *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeiliu. Redaktoriaus pateiktas spausdinamų dalių eiliškumas neatitinka autorinės numeracijos.

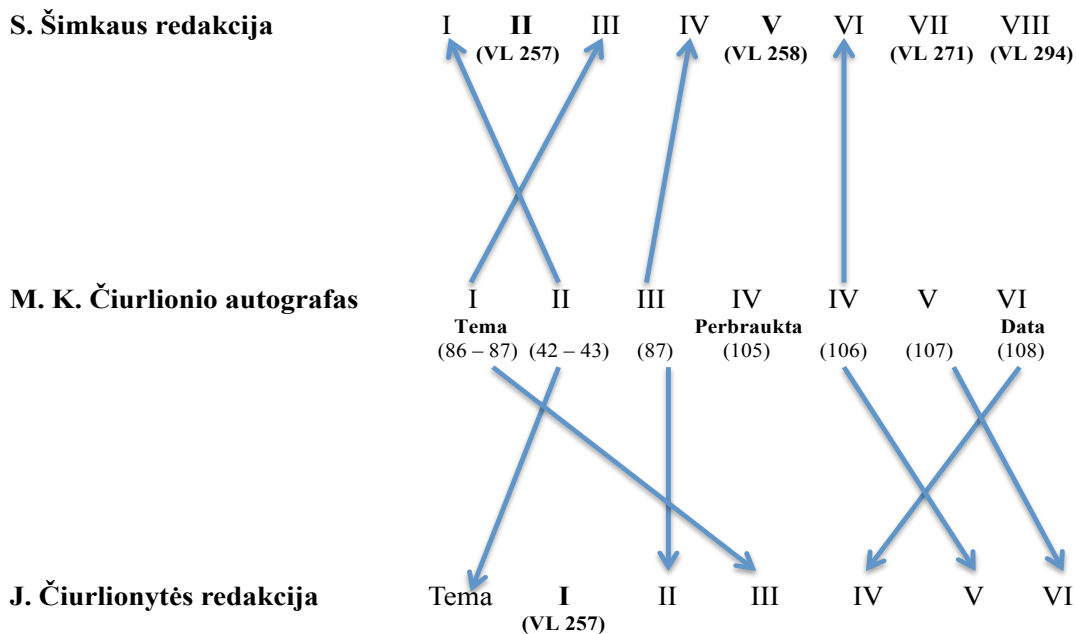
J. Čiurlionytės leidiniuose (1957, 1975) ciklas pavadintas – „Tema ir šešios variacijos“. Kūrinys formuojamas nesilaikant autorinės dalių numeracijos, pirmoji ciklo dalis (p. 42–43) leidinyje visai nenumeruojama, ji pavadinta *Tema*, o toliau spausdinamos variacijos eksponuojamos kaip šios temos variantai. Nors redaktorė 1975 m. leidinio komentaruose pažymi, kad variacijos paremtos *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeiliu, į ciklą įtraukia kompoziciją, kurioje serija nėra eksponuojama (Preludą *B–dur*, VL 257). Tai tas pats kūrinys, kurį savo leidinyje spausdino ir S. Šimkus. Nors kūrinio pateikimas abiejuose J. Čiurlionytės leidiniuose (1957, 1975) beveik identiškas, ciklo dalių eiliškumo bei Preludo VL 257 panaudojimo cikle apibūdinimas komentaruose skiriasi:

- 1957 m. leidinyje apie spausdinamo ciklo dalių eiliškumą užsimenama vienu sakiniu: „Variacijų eilės tvarka rinkinyje nustatyta redakcijos.“ (toliau komentaruose minimos S. Šimkaus redakcijoje užrašytos nebaigtų eskizų pabaigos);
- 1975 m. J. Čiurlionytė rašo: „Pagal numeraciją (Nr. 2) sekanti variacija nesilaiko temoje nurodytos schemas, tačiau tema jaučiama potekstėje, be to, jos pagrindinis motyvas skamba lyg temos kontraversija. [...] Šiaip variacijos rankraštyje nėra vienoje eilėje užrašytos. Šiame leidinyje laikomasi paties kompozitoriaus skambintos eilės, kurią daug kartų teko girdėti vaikystėje.“

Komentare minima numeracija Nr. 2 turi atitikmenį su anksčiau (žr. 2.1.3.) aptartu neautoriniu ženklu (kryželiu ir skaičiumi 2) užrašytu rankraščio p. 44 (ČDM, Čm 00324).

⁶¹Kai kurie ciklui nepriklausantys kūriniai S. Šimkaus „Muzikos bruožuose“ iš p. 44, 45, 88.

Skaičių žymėjimai autografe yra artimiausi S. Šimkaus redakcijoje pateiktam kūrinų išdėstymui. Kadangi J. Čiurlionytės publikacijoje *Temos* ir variacijos Nr. 1 eiliškumas analogiškas „Muzikos bruožams“, o taip pat S. Šimkaus redakcija autorės yra minima 1957 m. leidinio komentaruose, galima daryti išvadą, jog redaguodama kūrinį ji rėmėsi ne tik M. K. Čiurlionio autografu, bet ir pirmąją kai kurių ciklo dalių publikaciją (žr. Pav. Nr. 9).



Pav. Nr. 9

Variacijų *Sefaa Esec* dalių eiliškumas M. K. Čiurlionio autografe (pagal puslapių ir autorinę dalių numeraciją) bei S. Šimkaus ir J. Čiurlionytės redakcijose.

Ciklo dalių eiliškumo skirtumų taip pat galima išvystyti ir vėliau kūrinį publikavusių redaktorių – V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo – darbuose. Visuose jų laikomasi M. K. Čiurlionio sužymėtos kai kurių ciklo dalių (N1, N3, N4, N5) numeracijos, tačiau požiūrių skirtumai išryškėja žvelgiant į spausdinamas dvi – autoriaus nesunumeruotas variacijas (p. 42–43, 108). V. Landsbergio ir R. Zubovo leidiniuose antrąją poziciją cikle užima variacija išlikusi rankraščio p. 108 (ČDM, Čm 6, p. 00388), o paskutinę poziciją – p. 42–43 (ČDM, Čm 6, p. 00322–00323) užrašyta kompozicija. Kaip jau buvo minėta anksčiau (žr. 2.1.1.), prie šių ciklo dalių autorius nurodė sukūrimo datas bei vietą. Iš šių žymėjimų galima spręsti, kad:

- eskizas užrašytas p. 42–43 buvo sukomponuotas anksčiausiai – *Druskieniki I Sierpnia 1904* (Druskininkai Rugpjūčio 1 d. 1904 m.), todėl turėtų būti traktuojamas kaip viena pirmųjų ciklo dalių;
- eskizas užrašytas p. 108 buvo sukurtas paskutinis – *2 Listop 1904 War.* (Lapkričio 2 d.

1904 m., Varšuva), todėl cikle turėtų užimti paskutinę poziciją.

V. Landsbergis monografijoje „Visas Čiurlionis“ pateikia tokį šių dviejų ciklo dalių eiliškumo pagrindimą: „Čiurlionis nė vienos nepažymėjo antruoju numeriu, pirmą bandymą sukompnuoti ketvirtą variaciją [...] pats perbraukė ir parašė kitokią, vėl su ketvirtu numeriu. Todėl redaguojant antruoju numeriu pasiūlyta nedidelė, bet dinamiška ir kontrastinga variacija [...], o įspūdingoji ostinatinė, kaip labiausiai tinkanti – pabaigai“ (Landsbergis, 2008: 471). Akivaizdu, kad V. Landsbergis, redaguodamas ciklą, autoriaus nenumeruotas variacijas išdėliojo taip, kaip jo manymu yra tinkamiau dramatiniam kūrinio plėtojimui, neatsižvelgiant į kompozitoriaus pažymėtas datų ir vietos nuorodas šalia nenumeruotų eskizų.

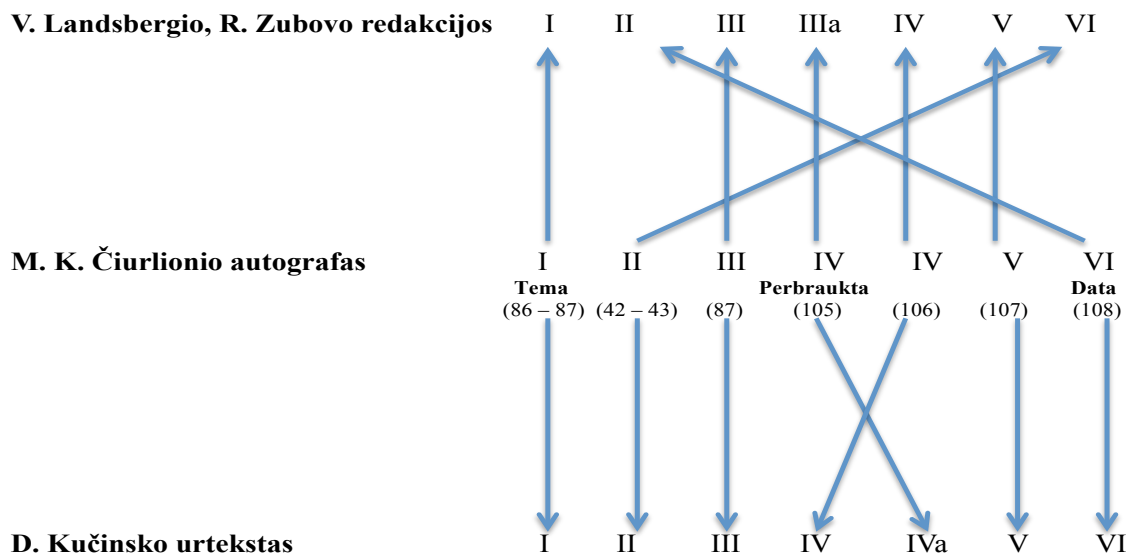
R. Zubovo rengtos *Sefaa Esec* publikacijos komentaruose pažymima, kad autorius remiasi rankraščiu (t.y. M. K. Čiurlionio sužymėtu ciklo dalių eiliškumu) ir *egzistuojančia tradicija*⁶². Pastaruoju apibūdinimu redaktorius tarytum nurodo, jog iš dalies pasitelkia ir V. Landsbergio anksčiau publikuotomis variacijų *Sefaa Esec* redakcijomis, kurios per tam tikrą laiką suformavo ciklo dalių pateikimo *tradiciją*.

D. Kučinsko sudarytame variacijų *Sefaa Esec* urtekste pirmą kartą ciklas sudėliotas ne tik paisant autorinės numeracijos, bet ir atsižvelgiant į dviejų, autoriaus nenumeruotų eskizų sukūrimo datas. Šiame leidinyje antroje pozicijoje spausdinama variacija sukurta anksčiausiai p. 42–43 (*Druskieniki I Sierpnia 1904*), o paskutinė – komponuota vėliausiai p. 108 (*2 Listop 1904 War.*)⁶³. Tai, kad redakciniai sprendimai grindžiami šiais autoriniais žymėjimais, pažymima leidinio komentaruose.

Variacijų *Sefaa Esec* dalių eiliškumas (taip pat ir jų kiekis) publikuotose redakcijose priklauso ir nuo **perbraukto eskizo** (žr. 2.1.2) teksto traktavimo. Kai kurie *Sefaa Esec* redaktoriai šią variaciją publikavo, taip sudarydami septynių variacijų ciklą. Pirmasis šią dalį rekonstravo V. Landsbergis – nebaigtą ekspoziciją papildė pakartota jos pačios muzikine medžiaga, taip suformuodamas dviejų dalių struktūros kompoziciją. Antrojo periodo pabaigoje redaktorius prirašė savo paties sukompnuotus tris paskutinius taktus. V. Landsbergis šią variaciją pažymėjo – IIIa ir įtraukė tarp trečios ir ketvirtos ciklo dalių. Tokiu pačiu principu šią kompoziciją cikle eksponavo D. Kučinskas ir R. Zubovas, tačiau skirtingai nei V. Landsbergis, kompozicijos natų teksto nekeitė. R. Zubovas įterptą variaciją pažymėjo – IIIa, o D. Kučinskas – IVa. (žr. Pav. Nr. 10).

⁶²R. Zubovo publikacijos „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (2012) komentarų medžiaga.

⁶³Įdomu tai, kad nors ciklo dalys, lyginant su V. Landsbergio redakcija, yra sukeistos vietomis, kūrinio dramatinis vystymas bei dalių tarpusavio kontrastingumas nenukenčia.



Pav. Nr. 10

Variacijų *Sefaa Esec* dalių eiliškumas M. K. Čiurlionio autografe (pagal puslapių ir autorinę dalių numeraciją) bei V. Landsbergio, R. Zubovo ir D. Kučinsko redakcijose.

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* eiliškumas bei kitų, ciklui nepriskiriamų kompozicijų įtraukimas (S. Šimkaus, J. Čiurlionytės redakcijose) yra bene ryškiausi aspektai, atspindintys iki šiol publikuotų šio kūrinio redakcijų įvairumą.

2.2.2. M. K. Čiurlionio nebaigtų ciklo dalių traktavimas publikuotose redakcijose

M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje ČDM Čm 6 yra užrašyti devyni garsaeilio *es-ef-a-a-e-es-e-c* varijavimo eskizai, du iš jų yra vos kelių taktų fragmentai, todėl iki šiol kūrinių publikavusių redaktorių nebuvo įtraukti į ciklą. M. K. Čiurlionis pilnai pabaigė tik tris variacijas (p. 42, 43, 106, 108), tuo tarpu nebaigtų ciklo dalių tekstas buvo rekonstruotas redaktorių. Šiose rekonstrukcijose taip pat atsispindi skirtingi redaktorių požiūriai į kūrinio teksto pateikimą.

Pavyzdžiui, S. Šimkus publikavo dvi nebaigtas ciklo dalis, kurias M. K. Čiurlionis sunumeravo N1 ir N3. Pirmajame skyriuje pateiktose rankraščio ištraukose pažymėti šių variacijų pabaigų repriziškumo elementai. S. Šimkus pateikė šių ciklo dalių pabaigų rekonstrukcijas, kuriose:

- variacija N1 (SŠ rinkinyje – Nr. 3) – prie M. K. Čiurlionio parašyto natų teksto pridėti trys paskutiniai redaktoriaus sukomponuoti taktai, kuriais pabaigiama kompozicija;
- variacija N3 (SŠ rinkinyje – Nr. 4) – redaktorius kupiūravo tris paskutinius autoriaus rankraštyje parašytus eskizo taktus, vietoje jų sukūrė du papildomus taktus, kuriais pabaigė kompoziciją.

Pažymėtina, kad S. Šimkaus publikacijoje šios M. K. Čiurlionio kompozicijų dalių pabaigos pateikiamos kaip autorinis tekstas. Redaktoriaus kompoziciniai sprendimai čia nėra išskiriami kito šrifto natomis ar aprašyti šalia natų teksto (redaktoriaus komentarų šiame leidinyje nėra).

J. Čiurlionytės leidiniuose (1957, 1975) spausdinama variacija N1 (JČ Nr. 3) atspindi autoriaus palikto eskizo muzikinį tekstą⁶⁴. Tačiau redaktorė rekonstravo kitų dviejų nebaigtų variacijų pabaigas:

- variacija N3 (JČ Nr. 2) – kupiūravo paskutinį autorinį eskizo taktą, o prieš tai M. K. Čiurlionio paliktai vieno balso linijai sukūrė harmoninį pagrindą apatiniame balse;
- variacija N5 (JČ Nr. 6) – redaktorė kompoziciją pateikė reprizine forma, pabaigoje pakartodama pirmąjį kompozicijos sakinį. Tuo tarpu autografe yra žymimas kartojimo ženklas, reiškiantis visos kompozicijos kartojimą.

J. Čiurlionytės leidiniuose neautorinis natų tekstas taip pat nėra išskirtas ar aprašytas. 1957 m. išleistos publikacijos komentaruose tik vienu sakiniu užsimenama apie S. Šimkaus rekonstruotas šių kompozicijų pabaigas ir tai, kad redaktorė naudoja kitus tų pačių dalių rekonstravimo sprendimus.

V. Landsbergis buvo pirmasis M. K. Čiurlionio kūrinių redaktorius, kuris tekste ėmė žymėti arba kitu natų šriftu (petitu) spausdinti neautorinį natų tekstą. Redaguodamas variacijas *Sefaa Esec* V. Landsbergis rekonstravo variacijų N1, N3, N5 pabaigas:

- variacija N1 – dalies pabaigoje redaktorius prirašė du paties sukomponuotus taktus su nuoroda *ad libitum*.
- variacija N3 – M. K. Čiurlionio paliktam vienam balsui (trys paskutiniai eskizo taktai) V. Landsbergis sukūrė apatinio balso liniją ir dar vieną papildomą taktą;
- variacija N5 – pabaigos rekonstrukcija gimininga J. Čiurlionytės redakcijai. V. Landsbergis taip pat suformavo reprizinę dalies pabaigą, kurioje pakartojamas pirmas variacijos sakiny. Apie tai, kad pats kompozitorius žymi visos medžiagos pakartojimą, redaktorius užsimena 1997 m. publikuotoje kūrinio redakcijoje. Dalies pabaigoje atskirai pažymėtas vienas taktas, kuriame nurodomas autorinis kartojimo ženklas⁶⁵.

Visas V. Landsbergio sukurtas (arba nurašytas nuo tematiškai giminingos M. K. Čiurlionio medžiagos) papildomas natų tekstas yra spausdinamas smulkesnio šrifto natomis

⁶⁴ Kalbama konkrečiai apie kompozicijos formos eksponavimą, be pridėtų neautorinių taktų. Neminimi publikuojamos variacijos smulkesni natų teksto neatitikimai su rankraščiu.

⁶⁵Ši nuoroda nebus spausdinama 2004 metų V. Landsbergio leidinyje.

(petitu). Tai, jog redaktoriaus siūlomi papildymai yra aiškiai išskiriami, atlikėjui leidžia lengvai identifikuoti kompozicijos teksto autentiškumą.

D. Kučinskas ir R. Zubovas, publikuodami M. K. Čiurlionio nebaigtas variacijų *Sefaa Esec* dalis, savo pačių prirašytus natų papildymus taip pat pažymėjo petitu. Abiejų redaktorių leidiniuose paliktas nerekonstruotas variacijos N1 tekstas:

- variacija N3 – abiejuose leidiniuose (DK, RZ) kompozicijos paskutiniuose trijuose taktuose prirašyta apatinio balso partija. Kadangi šių trijų paskutinių taktų melodinė linija yra reprizinė, redaktoriai panaudoja eskizo pradžioje paties autoriaus sukomponuotą apatinio balso medžiagą;
- variacija N5 – R. Zubovo publikacijoje pirmą ir kol kas vienintelį kartą yra beveik nerekonstruota. Redaktorius remiasi autoriniu kartojimo ženklu ir du kartus užrašo kompoziciją nuo pradžių iki galo, pabaigoje nenaudodamas pirmo sakinio grįžimo. D. Kučinskas šią dalį rekonstravo panašiai kaip J. Čiurlionytė ir V. Landsbergis, pakartodamas pirmą kompozicijos sakinį dalies pabaigoje.

Visi, kad ir minimalūs bandymai rekonstruoti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* pabaigas atspindi skirtingą ir gan subjektyvų kiekvieno redaktoriaus požiūrį į autoriaus užrašytą tekstą. Įdomu tai, kad net ir D. Kučinsko sudarytame urtekste neapsieinama be gana ryškių papildymų.

2.3. M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec*: urtekstas

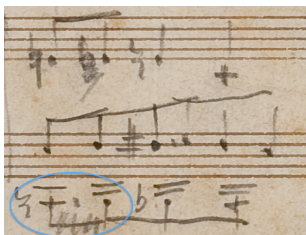
Komentarai

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščio bruožai suponuoja ne tik kūrinio formos ar nebaigtų dalių teksto traktavimo sąlygotumą, bet ir atskirų muzikos teksto elementų dešifravimo problematiką. Kai kur itin sunkiai įskaitomas natų tekstas, redaguojant buvo dešifruotas bei koreguotas (*aiškių klaidų* atvejais) pagal bendrines muzikos kalbos normas. Autorės parengtame M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urtekste buvo nuosekliai remiamasi autografu, tačiau abejotini teksto vietų šifravimo sprendimai priimti atsižvelgiant į ankstesnių redaktorių (V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo) leidinius.

VARIACIJA NR. 1

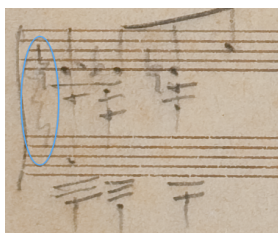
- 1) 2 t. autografe neaiškiai pažymėta apatinio balso ritmika. Ketvirtinės su tašku ir aštuntinės ritminė figūra urtekste dešifruota remiantis autoriniu sijos nubraukimu pirmoje takto dalyje ir taško prirašymu prie garso C.

2 t.



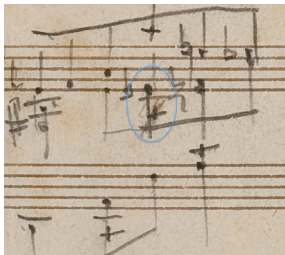
- 2) 5 t. autografe M. K. Čiurlionis neryškiai užrašė ženklą, kuris urtekste dešifruojamas kaip nuoroda plačios apimties akordą atlikti *arpeggiando*.

5 t.



- 3) 7 t. antrojo balso partijoje M. K. Čiurlionis užrašė garsą *a*, kuris bandytas retušuoti jį užbraukiant (užtušuojant pieštuku), vietoje jo pateikiant garsą *es*¹ (urtekste spausdinamas tik garsas *es*¹).

7 t.



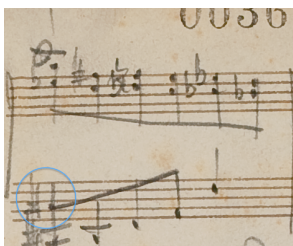
- 4) 8 t. autografe sunkiai įžiūrimas bekaro ženklas pirmoje takto dalyje prie garso e^2 . Spausdinant urtekstą šis ženklas žymimas, grindžiantis tuo, kad toliau šalia garso es^2 išlikęs ryškus alteracijos ženklas (bemolis).

8 t.



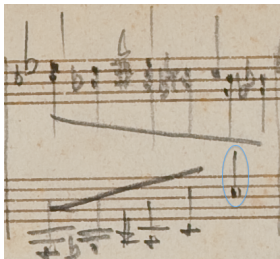
- 5) 9 t. M. K. Čiurlionis pirmojoje takto dalyje pažymėjo alteraciją garsams *Cis* ir *cis* (oktavos intervalas), kurie pradeda sekvencinį motyvą pasikartojantį tolesniame muzikinės medžiagos plėtojime. Dešifruojant rankraštį abejonių kelia neaiškiai pateikta garso *cis* ritminė vertė, kuri urtekste žymima ketvirtine. Remiamasi tuo, kad ir kituose M. K. Čiurlionio eskizuose (ČDM, Čm 38, Čm 6), ketvirtinės kotelis aptinkamas su kiek per trumpu koteliu.

9 t.



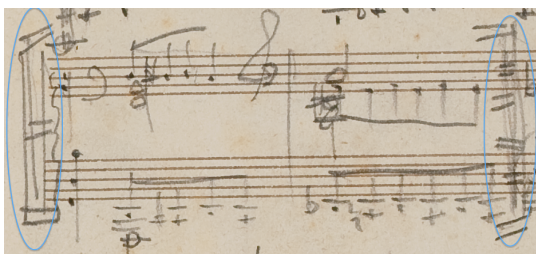
- 6) 11 t. autografo apatinio balso trečioje takto dalyje pastebimas taškas, prailginantis garsą *e*. Urtekste šis ženklas nežymimas dėl prieš tai aiškiai užrašytų ritminių verčių (aštuntinių), kurios su ketvirtine *e* atitinka takto metrą.

11 t.



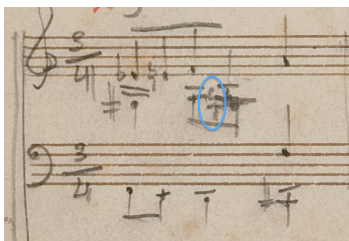
- 7) 13–14 t. žymimas M. K. Čiurlioniui būdingas netipinis ženklas aptinkamas ir kitų kūrinių rankraščiuose (ČDM, Čm 6). Remiantis nusistovėjusia M. K. Čiurlionio eskizų dešifravimo tradicija (J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Kučinsko redakcijose) urtekste jis pateikiamas kaip frazės kartojimo nuoroda.

13–14 t.

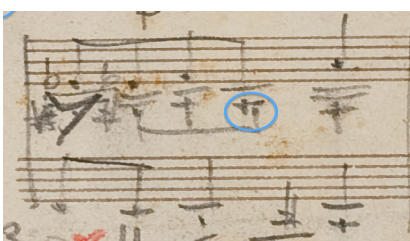


- 8) 17 t. vidurinio balso antroje takto dalyje pastebima autoriaus praleista alteracija – prie garso g. Urtekste šalia šio garso žymimas bekaras, grindžiamas tuo, kad motyvas yra tapatus pirmam variacijos taktui, kuriame nurodoma minima alteracija (reprizinis elementas).

1 t.

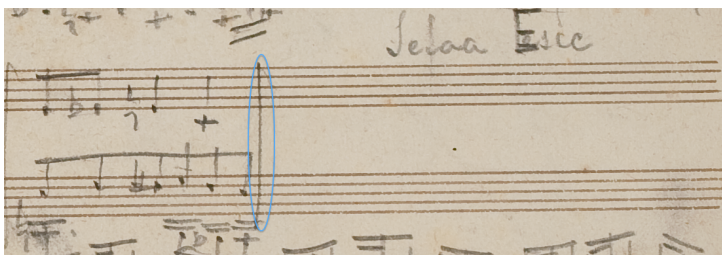


17 t.



- 9) 18 t. šiuo taktu baigiamas variacijos eskizas kūrinių autografe, M. K. Čiurlionis nepažymėjo jokio pabaigos ar kartojimo ženklų. Atvira forma kompozicija pateikiama ir urtekste (pabaigos ženklas nežymimas).

18 t.



VARIACIJA NR. 2

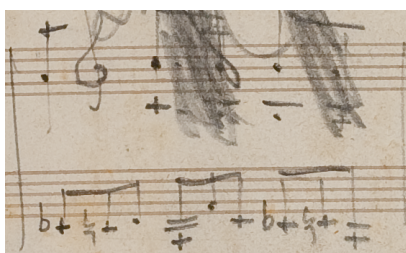
- 1) 2 t. autografe pažymėtas M. K. Čiurlionio eskizuose dažnai aptinkamas ženklas (ČDM, Čm 6), kuris reiškia prieš tai (šalia esančiame takte) skambėjusios medžiagos pakartojimą. Urteksto 2 t. spausdinama pakartota pirmo takto medžiaga.

2 t.



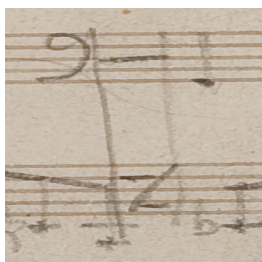
- 2) 3 t. autografe ryški autorinė teksto korekcija – nubrauktos dvi oktavos antrojoje ir trečiojoje takto dalyse (šešioliktinės ir aštuntinės vertės). Urtekste pateikiama prieš tai užrašytų oktavų slinktis ketvirtinėmis.

3 t.



- 3) 12 t. autografe pateiktas analogiškas kartojimo ženklas, kaip ir antrame takte. Dešifruojamas – pakartojant 12 t. apatinio balsu medžiagą, viršutiniui balsui žymima pauzė; boso rakto ženklas iš 12 t. pabaigos perkeliamas į 13 t. nurodant toliau skambančios medžiagos registruotę.

12 t.



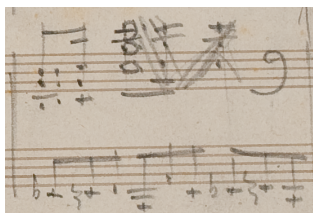
- 4) 16 t. rankraštyje pastebima autorinė klaida – antroje takto dalyje akordas užrašytas sveikąja ritmine verte, kuri neatitinka metro. Urtekste klaida taisoma, pateikiant akordą pusine verte.

16 t.



- 5) 18 t. autografe pastebimas dviejų akordų išbraukimas. Dešifruojant antroje ir trečioje takto dalyse paliekamas pusinės natos vertės akordas, grindžiamas autorine toliau užrašytų akordų korekcija (išbraukimu).

18 t.



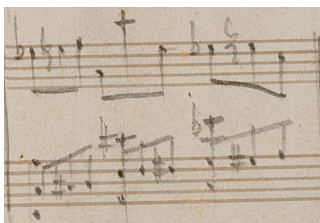
- 6) 19 t. takto viršuje M. K. Čiurlionis pažymėjo ženklą ir raides *KTS*, nurodantį motyvo ribas, kuris, pasak kūrinių publikavusių redaktorių (V. Landsbergio, D. Kučinsko), reškia motyvo pakartojimo nuorodą. Urtekste motyvas spausdinamas du kartus (19–20 t.), remiantis nusistovėjusia M. K. Čiurlionio rašto dešifravimo tradicija.

19 t.

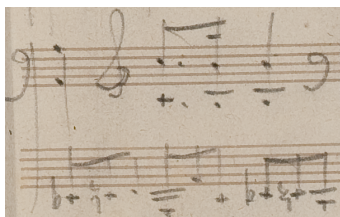


- 7) 20–21 t. autografe praleistas rakto pasikeitimo ženklas (iš boso į smuiko). Urtekste 20 t. pabaigoje nurodomas smuiko raktas (viršutiniam balsui). Remiamasi tuo, jog 24 t. M. K. Čiurlionis vėl žymi papildomą boso raktą viršutiniam balsui.

21 t.

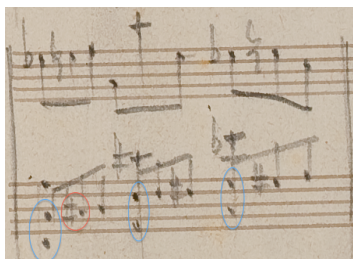


24 t.



- 8) 21 t. rankraštyje pastebimas praleistas bekaro ženklas. Urteksto trečioje takto dalyje garsas *c* spausdinamas su panaikinta prieš tai pažymėta alteracija (antroje takto dalyje *cis*). Ženklas grindžiamas sekvencinio motyvo intervalika (gr. 5).

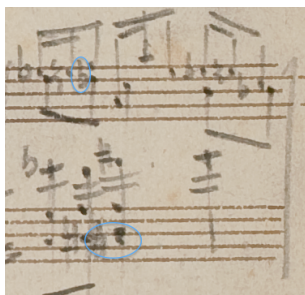
21 t.



VARIACIJA NR. 3

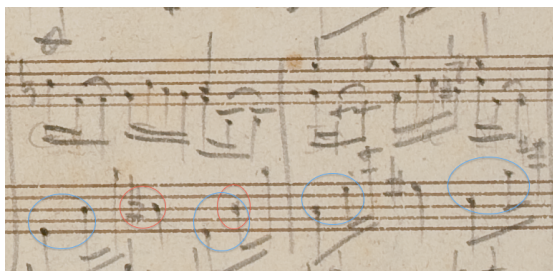
- 1) 4 t. antroje takto dalyje sunkiai įžiūrimas bekaras. Urtekste ženklas nurodomas, jį grindžiant prieš tai kompozitoriaus užrašyto garso *des*² alteracijos panaikinimu (traktuojama kaip papildoma nuoroda apatiniam balsui).

4 t.



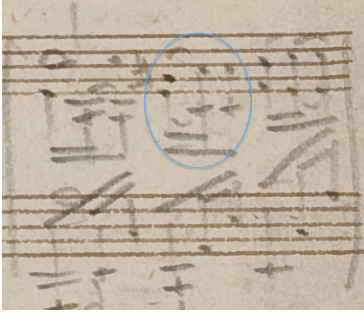
- 2) 6 t. autografe pastebimas praleistas alteracijos ženklas garsui *d*. Urtekste tonui prirašomas bekaro ženklas, remiantis pasikartojančia bosinės linijos intervalika 6–7 t..

6–7 t.



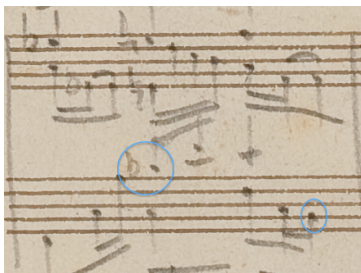
- 3) 8 t. autografe pastebima lygos užrašymo klaida – 5–12 t. pasikartojantis motyvas visur pateiktas užlaikant greta žymimus tuos pačius garsus, tuo tarpu 8 t. – lyga jungia skirtingo aukščio intervalus. Urtekste klaida taisoma, užlaikymo ženklą žymint gretimiems sekstos intervalams *c*¹ – *a*¹ (korekcija grindžiama motyvo pasikartojimu 5–12 t.).

8 t.



- 4) 9 t. urteksto trečioje takto dalyje garsui *B* prirašomas papildomas alteracijos ženklas – bemolis. Remiamasi autografe išlikusia garso *b* alteracija antroje takto dalyje.

9 t.



- 5) 12 t. autografo viršutiniuose balsuose pastebima neaiškiai užrašyta ritmika – pirmoje takto dalyje skambantis garsas c^3 žymimas pusinės ritmine verte, tuo tarpu toliau pateikti to paties balso garsai (a^2 ir e^2) antroje ir trečioje takto dalyse – ketvirtinėmis. Toks užrašymas neatitinka takto metro. Urtekste visos viršutinio balso natos užrašytos ketvirtinėmis vertėmis, remiantis pasikartojančio motyvo plėtojimu.

12 t.



- 6) 13–15 t. M. K. Čiurlionio nebaigtas eskizas – paliekama skambėti serija viršutiniame balse be pritarimo bosinėje linijoje (tuščia kairės rankos eilutė). Urtekste užrašyta originali versija, be apatinio balso rekonstrukcijos, dalis paliekama atvira forma *ad libitum* pereinant į kitą variaciją.

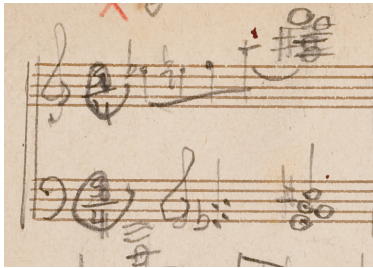
13–15 t.



VARIACIJA NR. 4

- 1) 1–4 t. autografe pastebima autorinė metro korekcija – pradžioje užrašytą $3/4$ metrą, vėliau M. K. Čiurlionis koregavo pažymėdamas ženklą C ($4/4$). Tačiau analizuojant muzikinės medžiagos ritminius vienetus pastebima, jog nuo 4 t. pereinama prie judėjimo $3/4$ metre, nepateikiant šio pasikeitimo nuorodos. Analogiška metrinų vienetų kaita, be nuorodų autografe pastebima ir 13–16 t. Urtekste metro pasikeitimo ženklai žymimi $4 (3/4)$, 13 (C), 16 ($3/4$) t..

1 t.

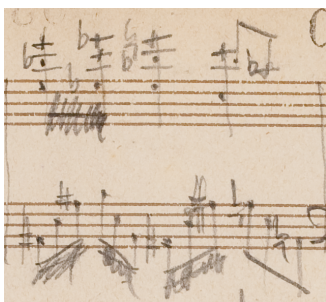


4 t.



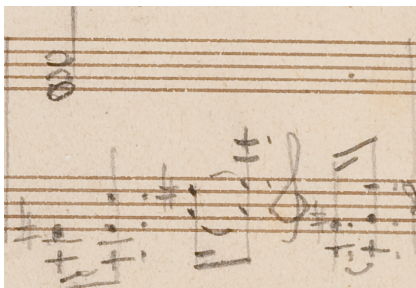
- 2) 2 t. rankraštyje išlikę autoriniai braukymai, siejami su motyvo ritmika. Urtekste dešifruojami remiantis metriniais vienetais, nurodančiais viršutinio balso akordus ketvirtinėmis, o apatinio balso trioles aštuntinėmis vertėmis.

2 t.



- 3) 6 t. pastebimas autografe praleistas pauzės ženklas – viršutinio balso vienintelį akordą M. K. Čiurlionis užrašė pusine verte, tuo tarpu apatinio balso slinktis eksponuoja $3/4$ judėjimą. Urtekste viršutinio balso trečioje takto dalyje pateikta ketvirtinės vertės pauzė (analogiškai dešifruojamas ir 18 t., repriziškai pasikartojantis motyvas).

6 t.

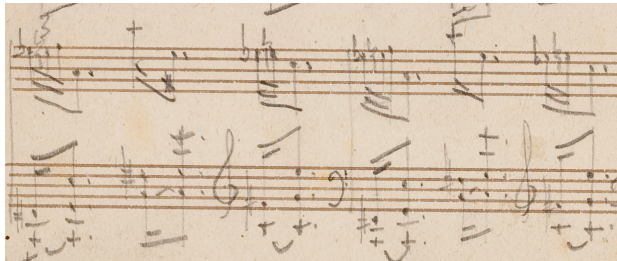


- 4) 7 t. apatiniame balse skambančios slinkties motyvas pasikartoja 6, 8, 9, 12 t., kur autografe žymimi užlaikymai garsams C, c, c' Rankraščio 7 t. lygos buvo praleistos. Urtekste užlaikymai šiame takte žymimi, grindžiant muzikinės medžiagos pasikartojimu gimininguose motyvuose.

7t.

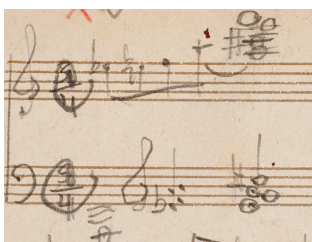


8-9 t.

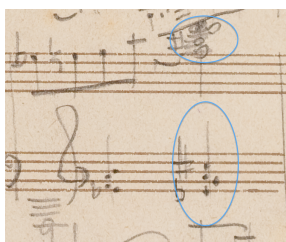


- 5) 13 t. trečioje apatinio balso dalyje autografe kompozitorius akordą užrašė ketvirtinės ritmine verte, taip taktą pateikiant 3/4 metre. Tačiau reprizinio motyvo (analogiško 1t.) viršutinis balsas 13 t. skamba 4/4 metre. Urtekste šio takto apatinis balsas dešifruojamas jo ritmiką pritaikant 4/4 metru (trečiosios takto dalies akordas spausdinamas pusinės verte). Taip pat rekonstruojama ir 14 t. ritmika. Remiamasi motyvų repriziniu giminingumu 1–2 t., kuriuose M. K. Čiurlionis koregavo muzikinės medžiagos ritmiką pagal paties nurodytą metrą.

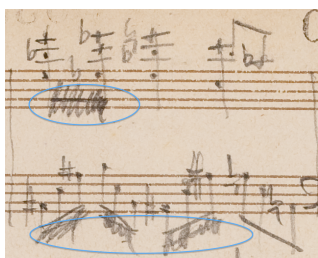
1 t.



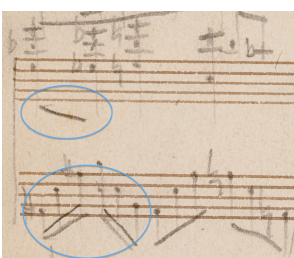
13 t.



2 t.

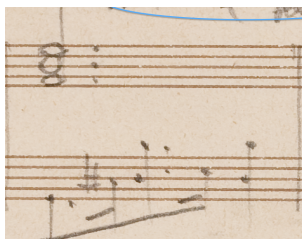


14 t.

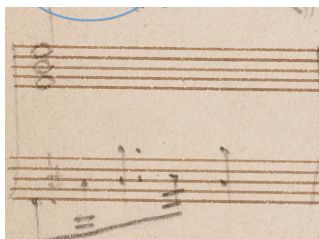


- 6) 17 t. autografe pastebima ritmikos klaida – viršutinio balso akordas užrašytas pusinės natos verte neatitinka takto metro. Urtekste pateikta ritmikos korekcija, garsą pažymint pusinės su tašku ritmika. Remiamasi 5 t. motyvo pasikartojimu.

5 t.



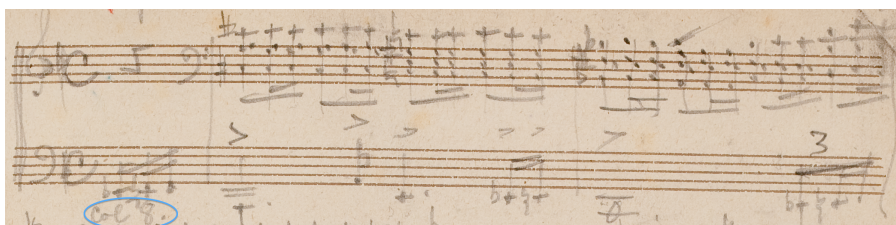
17t.



VARIACIJA NR. 5

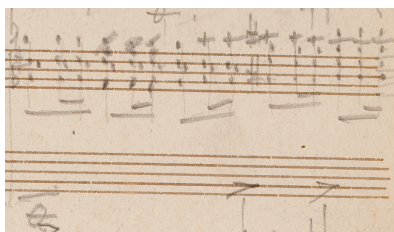
- 1) 1–4 t. apatinio balso partijai autografe žymima nuoroda *col 8*. Urtekste apatinio balso linija šiuose taktuose spausdinama oktavomis.

1-2 t.



- 2) 4 t. autografe pastebimas metro pasikeitimas iš 4/4 į 5/4, kurio autorius nepažymėjo. Urtekste šis pasikeitimo nuoroda pateikiama, apatiniam balsui prirašant papildomą ritminį vienetą atitinkantį 5/4 metrą.

4 t.



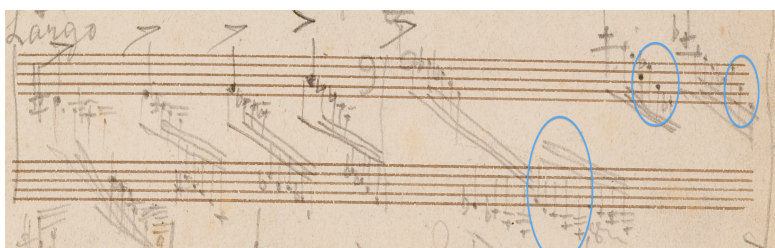
- 3) 5 t. sunkiai įžiūrimas autorinis pirmosios takto dalies tekstas, kuris urtekste dešifruojamas remiantis motyvo giminingumu toliau skambančiai muzikinei medžiagai (pasažų intervalika).

5 t.



- 4) 6 t. urtekste spausdinamų pasažų dalyba (perkeliant į kitą eilutę) analogiška 5 t..

6 t.



- 5) 8 t. rankraštyje pažymėtos M. K. Čiurlioniui būdingos kartojimo nuorodos (remiamasi V. Landsbergio, D. Kučinsko tyrimais). Urtekste pateikiami pakartoti pirmoje ir antros takto dalyje skambantys motyvai. Takto pabaigoje pažymėtas kartojimo ženklas, traktuojamas kaip visos kompozicijos kartojimo nuoroda.

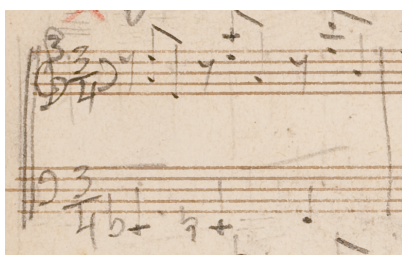
8 t.



VARIACIJA NR. 6

- 1) 1 t. variacijos pradžioje M. K. Čiurlionis užrašė smuiko raktą viršutiniam balsui, tačiau iš karto po 3/4 metro pateikė boso rakto nuorodą (viršutinėje penklinėje). Urtekste kompozicijos pradžioje iš karto žymimi boso raktai abejose penklinėse.

1 t.



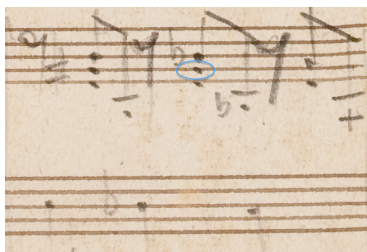
- 2) 6 t. autografe pastebimas perbrauktas garsas *c* (viršutiniame balse). Dešifruojant šioje vietoje (trečioje takto dalyje) spausdinama *A – e* kvinta, pasitelkiant autorinę korekciją.

6 t.



- 3) 12 t. antroje takto dalyje urtekste spausdinamas bekaro ženklas garsui g^1 , kurio nėra išlikę rankraštyje. Alteracija žymima, remiantis prieš tai skambėjusių paskartojančių akordų sudėtimi (paralelūs akordai).

12 t.



Redakciniai siūlymai

1. Kompozitoriaus perbrauktas eskizas p. 105 (ČDM, Čm 6, p. 00385) neturėtų būti traktuojamas kaip dar viena variacija ir įtraukiamas į ciklą. Remiamasi tuo, kad prie eskizo pažymėta numeracija (N4) pasikartoja du kartus – vienas iš numeruojamų eskizų perbrauktas, o kitame puslapyje (p. 106; ČDM, Čm 6, p. 00386) užrašyta kompozicija yra visiškai pabaigta autoriaus. Pasikartojanti numeracija leidžia kelti hipotezę, kad vėliau užrašytas ketvirtosios ciklo dalies eskizas (p. 106) labiau atitiko autoriaus lūkesčius, todėl cikle turėtų užimti ketvirtąją poziciją.
2. M. K. Čiurlionio nebaigtų variacijų N1, N3, N5 pabaigos, rengiant kūrinio urtekstą, teiktinos be rekonstrukcijų. Šio tipo redakcijoje spausdinamas natų tekstas atitinka autografą.
3. Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urtekstą, paliekamos tik autorinės atlikimo nuorodos.
4. M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* dalių eiliškumas rengiamame urtekste pateikiamas remiantis autorine dalių numeracija (N1, N3, N4, N5). Antrąją poziciją spausdinama variacija, užrašyta rankraščio p. 42–43 (ČDM, Čm 00322–00323), o paskutine – išlikusi p. 108 (ČDM, Čm 6, p. 00388). Remiamasi autoriaus paliktomis sukūrimo datų ir vietų nuorodomis.
5. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urtekste žymimos išnašos (skaičiai), nurodančios komentarus su redakcinių korekcijų paaiškinimais konkrečioms taktams.

3. Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Besacas*

3.1. M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas*: rankraščio ir publikuotų redakcijų analizė

1905 m.⁶⁶ toje pačioje kompozicijų knygoje (ČDM, Čm 6), kaip ir variacijos *Sefaa Esec*, M. K. Čiurlionis užrašė dar vieno variacijų ciklo eskizus. Autografe pažymėtas kūrinio pavadinimas *Besacas*, reiškiantis nuolat pasikartojančią septynių garsų *b-e-es-a-c-a-es* eilę, kartu yra ir kompozitoriaus bičiulio dailininko Bolesława Czarkowskio vardo ir pavardės kriptograma⁶⁷. Analizuodamas M. K. Čiurlionio variacijų ciklus *Sefaa Esec* ir *Besacas*, V. Landsbergis rašo: „lyginant „Besacas“ ciklą su „Sefaa Esec“ išryškėja ir turinio skirtumai, ir stiliaus priemonių evoliucija, praturtinimas. „Besacas“ ciklas beveik ištiesai tamsių spalvų, niūriai paslaptinių arba audringų nuotaikų. Jis monumentalesnis, didesnio emocinio ir koncertinio užmojo, net simfoniškas, nors pavienės variacijos nedidelės, paprastų formų“ (Landsbergis, 2008: 472). Apie variacijų *Besacas* brandumą, lyginant su *Sefaa Esec*, 2012 m. leidinio komentaruose užsimena ir R. Zubovas: „rankraščiuose atrandamos penkios *Besacas* variacijos, savo išbaigtumu pralenkiančios ankstesniąsias *Sefaa Esec* variacijas, o taip pat dar viena variacijos idėjos užuomazga. Cikle Čiurlionis garsaeilį naudoja ne tik kaip nesibaigiančią melodinę liniją, bet labiau kaip kūrinio struktūros organizavimo principą. Taip pat Čiurlionis žengia dar vieną žingsnį konstruktyvaus mąstymo linkme, priartėdamas prie serijinio komponavimo. Šio ciklo ketvirtosios variacijos bosinė linija – tai tiksli garsaeilio transpozicija nuo kiekvieno serijos segmento“ (Zubovas, 2012: 4). Variacijų *Besacas* brandumą, palyginus su *Sefaa Esec*, atspindi ir kūrinio rankraštis. *Besaco* dalys kurtos gerokai nuosekliau už *Sefaa Esec* (tarp ciklo dalių nėra įterptų kitų kūrinių eskizų).

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštis – juodraštinis grafito pieštuku, užrašytas kompozicijų knygoje ČDM, Čm 6⁶⁸. Kūrinio autografas, kuris gali būti apibūdinamas kaip eskizas, yra kompozitoriaus beveik visai neredaguotas (rankraštyje matomas vienintelis autorinis *pp* dinamikos žymėjimas variacijoje, kurią M. K. Čiurlionis pažymėjo trečiu numeriu). Kompozitorius numeravo ne visas variacijas, o visiškai pabaigė tik vieną ciklo dalį.

⁶⁶Sukūrimo datavimas pagal V. Landsbergį (2008).

⁶⁷Apie tai, kad kūrinys skirtas Bolesławui Czarkowskiui, 2004 metų natų leidinio komentaruose V. Landsbergis rašo: „Savo sūnui dailininkas daug vėliau pasakojo, kad jo jaunystės draugas lietuvis Čiurlionis buvo sukūręs muziką pagal Boleslovo vardą.“ (Landsbergis 2004: 415).

⁶⁸Kompozicijų knyga saugoma Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, muzikos fonde, Kaune.

M. K. Čiurlionio variacijas *Besacas* publikavo beveik visi žymiausi M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redaktoriai – J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Eberlein, D. Kučinskas, R. Zubovas. Ciklas išspausdintas dešimtyje leidinių:

- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. J. Čiurlionytė, 1957);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. J. Čiurlionytė, 1975 – pataisytas ir papildytas 1957 m. leidimas);
- „M. K. Čiurlionis. Rinkiniai kūriniai“ (red. V. Landsbergis, 1975);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. V. Landsbergis, 1980 – pataisytas ir papildytas 1975 m. leidimas);
- „Čiurlionis: Ausgewählte Klavierwerke“ (red. D. Eberlein, 1985);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Rinktinė“ (red. V. Landsbergis, 1990);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. V. Landsbergis, 1997 – pataisytas ir papildytas 1990 m. leidimas);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma“ (red. V. Landsbergis, 2004);
- „Čiurlionis. Piano works (URTEXT)“ (sud. D. Kučinskas, 2011);
- „M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui“ (red. R. Zubovas, 2012).

M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas*, kaip ir *Sefaa Esec* yra numeruojamos keliais variantais:

- KJŽ – 708 – 712a (V. Čiurlionytės – Karužienės numeracija);
- JČ – op. 18 (J. Čiurlionytės numeracija);
- VL – 265 (V. Landsbergio numeracija);
- DK – 179 (D. Kučinsko numeracija).

Išanalizavus kūrinio rankraštį, buvo išskirti penki probleminiai rankraščio aspektai, kurie turėjo įtakos, variacijas publikavusių redaktorių redakciniams sprendimams:

1. ciklo dalių eiliškumas;
2. nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
3. variacijos N5 eskizas;
4. autorinės nuorodos tekste;
5. neautorinės nuorodos tekste.

Variacijų *Besacas* analizė šiais aspektais leidžia nuosekliai įsiglinti į kūrinio teksto pateikimo autografe ir publikuotose redakcijose esmines tendencijas, tiesiogiai suponuojančias ciklo percepcijos bruožus. Analizės metu padarytos išvados įgalina priartėti prie pagrįstų redakcinių sprendimų rengiant kūrinio urtekstą.

3.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių eiliškumas

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* autografo p. 120–128 (ČDM, Čm 6, p. 00400–00408) užrašyti šeši serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizai. Kompozitorius sunumeravo penkias ciklo dalis (N1, N2, N3, N4, N5). Verčiant rankraščio puslapius, pastebima, jog numeracija žymima nepaisant puslapių eiliškumo:

- p. 120–121 (ČDM, Čm 6, p. 00400–00401) – var. N1;
- p. 122 (ČDM, Čm 6, p. 00402) – var. N3;
- p. 123 (ČDM, Čm 6, p. 00403) – nenumeruota variacija;
- p. 124–125 (ČDM, Čm 6, p. 00404–00405) – var. N2;
- p. 126–127 (ČDM, Čm 6, p. 00406–00407) – var. N4;
- p. 128 (ČDM, Čm 6, p. 00408) – var. N5.

Galima kelti hipotezę, kad M. K. Čiurlionis kompozicijų knygoje iš pradžių užrašė visus serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizus, o tik vėliau pradėjo juos numeruoti. Siekiant pagrįsti tokį spėjimą, atkreipiamas dėmesys į autoriaus nenumeruotą dalį užrašytą rankraščio p. 123 (ČDM, Čm 6, p. 00403). Variacijos vieta cikle, žvelgiant į kūrinio autografą, nėra apibrėžta. Kitaip nei variacijų *Sefaa Esec* rankraštyje, kur šalia nenumeruotų ciklo dalių M. K. Čiurlionis pažymėjo sukūrimo datas, čia jokių vietos ar laiko nuorodų nepateikta⁶⁹. Dėl to kyla klausimas, kurią poziciją cikle turėtų užimti ši variacija.

Kaip jau buvo minėta anksčiau, galbūt kompozitorius variacijas numeravo ne tuo pačiu metu, kai kūrė jų eskizus. Tokiu atveju p. 123 užrašyta dalis liko nenumeruota stokojant laiko ar dėl kokios kitos dvejonės, neapsisprendžiant kurią poziciją cikle variacija turėtų užimti. Svarstyтина išlieka ir variacijos N5 pozicija kūrinyje. P. 128 užrašytas eskizas tėra septynių taktų fragmentas kairei rankai, kurio nė vienas iki šiol kūrinių publikavusių redaktorių neįtraukė į ciklą. Vis dėlto, rengiant kūrinio urtekstą, vertėtų remtis išskirtinai autorine ciklo dalių numeracija:

- nenumeruotą ciklo dalį spausdinti paskutinę, šalia natų teksto pateikiant atlikimo nuorodą – *ad libitum* bei trumpą paaiškinimą apie kitose redakcijose nusistovėjusį šios dalies traktavimą;
- variaciją N5 spausdinti remiantis autorine numeraciją (po var. N 4). Atlikimo nuoroda *ad libitum* taip pat turėtų būti pažymėta, paliekant apsisprendimo laisvę atlikėjui dėl neišbaigto fragmento atlikimo ar neatlikimo.

Analizuojant abu M. K. Čiurlionio variacijų ciklus (*Sefaa Esec* ir *Besacas*) pastebima,

⁶⁹Remiantis laiko ir vietos nuorodomis, užrašytais šalia nenumeruotų variacijų *Sefaa Esec* dalių, galima spręsti apie jų eiliškumą cikle (žr. 2.1.1.).

kad, remiantis tik autorine eskizų numeracija ir vietos bei datų nuorodomis (*Sefaa Esec*), išryškėja muzikos kalbos elementų kontrastai tarp greta skambančių ciklo dalių. Kontrastas pasireiškia beveik visuose muzikos kalbos sluoksniuose. Beveik tuo pačiu metu sukurti ciklai, kuriuose naudojami panašūs konstruktyvieji komponavimo metodai⁷⁰, tas pats temos-serijos kompozicinis principas, tikėtina buvo grindžiami panašiomis ciklo konstravimo strategijomis. Siekiant pagrįsti šią prielaidą, išskirti ryškiausiai kontrastą atspindintys muzikos kalbos elementai: faktūrų tipai, temos-serijos funkcija (tema melodijoje arba tema-pritarimas), dominuojančių melodinių linijų registrai ir vyraujantys ritminiai elementai.

Atliekant tyrimą pastebėta, kad variacijos N1, N3, N5 (įtraukiamas trumpas M. K. Čiurlionio eskizas p. 128 (Čm 6, p. 00408)) užrašytos polifonine, o N2 ir N4 – polifonizuota homofonine faktūra⁷¹. Įdomu tai, kad polifoninis eskizas be numeracijos (p. 123) tarytum iškrenta iš kontrasto principu grindžiamo ciklo (žr. Lentelė Nr. 4). Galbūt dėl šios priežasties kompozitorius iki galo negalėjo apsispręsti, kurią vietą cikle turi užimti ši dalis.

Faktūros tipas	I	II	III	IV	V	p.123
Polifonija						
Polifonizuota homofonija						

Lentelė Nr. 4

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių skirstymas pagal faktūros tipą.

Dar labiau nei *Sefaa Esec*, kontrasto principas variacijose *Besacas* išreikštas tematinės medžiagos plėtojimu. Septynių garsų serija čia atlieka temos funkciją, tačiau tik pirmoje ir trečioje ciklo dalyse ji iškeliamą kaip melodinė linija. Remiantis rankraščio puslapių eiliškumu ir autorine numeracija, pastebima, kad M. K. Čiurlionio sunumeruotos ciklo dalys (išskyrus trumpą eskizą Nr. 5) kontrastuoja skirtingu tematinės medžiagos pateikimu (t. y. vienose variacijose tema/serija atlieka melodijos, kitose – pritarimo funkciją) (žr. Lentelė Nr. 5).

⁷⁰Konstruktyvieji M. K. Čiurlionio kūrybos elementai (serijiniai komponavimo aspektai, intervalų struktūrinė reikšmė, tonaciškumo plėtros tendencijos, ostinatinių darinių simetrija ir proporcingumas) ypatingai išryškinti variacijų *Besacas* kompoziciniuose sprendimuose (Jurkėnaitė, 2001: 50–55).

⁷¹Net akivaizdžiai homofonine faktūra eksponuojamose variacijose (N 2, N 4) galima įžvelgti muzikinės medžiagos polifonizavimo bruožų, todėl tam tikrose ciklo padalose verta išskirti polifonizuotos homofonijos faktūros tipą.

Temos/serijos funkcija	I	II	III	IV	V	p.123
Melodija						
Pritarimas						

Lentelė Nr. 5

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių skirstymas pagal Temos/serijos funkciją.

Priešingai nei *Sefaa Esec*, kur dalių tarpusavio kontrastas išryškėjo tematinę medžiagą pateikiant skirtinguose registruose, *Besacas* variacijų cikle tema beveik visada plėtojama viduriniame ir žemame registruose. Tačiau, žvelgiant į M. K. Čiurlionio numeruotų dalių (N1, N2, N3, N4) melodines linijas (kurios ne visada sutampa su temos-serijos eksponavimu), pastebima, kad kontrasto principas čia taip pat ryškus (žr. Lentelė Nr. 6).

Registrai	I	II	III	IV	V	p.123
Aukštas registras ($c^2 - c^4$)						
Vidurinyasis registras ($c - c^1$)						
Žemas registras ($C_2 - C$)						

Lentelė Nr. 6

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių skirstymas pagal registrus.

Analizuojant *Besacas* ciklo dalių eiliškumą kontrasto principu, ypač svarbu atkreipti dėmesį į tai, kokia nuotaika ir tempu galėtų skambėti kiekviena variacija. Kompozitorius nepaliko nė vienos tempo nuorodos, tačiau variacijų judėjimą įtakoja dominuojančios ritminės figūros. Žvelgiant į M. K. Čiurlionio numeruojamas ciklo dalis (N1, N2, N3, N4, N5), pastebima, kad kūrinys formuojamas ir ritminio kontrasto logika. Variacijoje N1 tolygiai judanti boso linija kuria kiek melancholišką nuotaiką ir kontrastuoja su energingomis *basso ostinato* slinktimis variacijoje N2. N3 pažymėtoje ciklo dalyje vėl grįžtama prie ramaus judėjimo, artimo variacijai N1 (ypač bose), kuris kontrastuoja su N2 ir N4 ritmika. Pastarosios tarsi susietos ostinatinio boso funkcija, kuriame skamba ciklą vienijanti serija. M. K. Čiurlionio N5 pažymėtas trumpas eskizas dar labiau skatina išvadą, kad ciklas formuojamas ritminio kontrasto principu. Septynių taktų fragmentas perteikia nenutrūkstamo judėjimo idėją, artimą variacijai N4, bet kartu kontrastuoja ritminės figūracijos išraiška (N4 – ostinatinis judėjimas duolėmis, N5 – triolėmis). Kompozitoriaus nenumeruotoje variacijoje (p. 123) tarytum vėl grįžtama prie melancholiško ritminio piešinio, primenančio variacijas N1 ir N3. Remiantis kontrasto principu,

ši ciklo dalis galėtų būti traktuojama kaip paskutinė, nes ji sugražina pirminę kūrinio nuotaiką (taip suformuojamas arkos principu pagrįstas ciklas) (žr. Pav. Nr. 11).

Pav. Nr. 11

M. K. Čiurlionio *Besacas* var. N1, N2, N3, N4, N5 ir nenumeruoto eskizo (p. 123) 1-2 t. pavyzdžiai.

Analizuojant M. K. Čiurlionio *Besacas* ir *Sefaa Esec* variacijų eiliškumą, verta atkreipti dėmesį, kad, remiantis autorine dalių numeracija, ciklas grindžiamas kontrastu, išreiškiamu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešinimu. Šios įžvalgos yra itin svarbios siekiant kuo autentiškiau suformuoti kūrinio urteksto redakciją.

M. K. Čiurlionio *Besacas* dalių eiliškumo klausimą dėl to, kad autografe autorius numeravo ne visus eskizus, o variaciją N5 užrašė labai fragmentiškai, teko spręsti visiems iki šiol kūrinį publikavusiems redaktoriams. Antai J. Čiurlionytės redakcijoje, kuri yra svarbi jau vien dėl to, kad yra pirmoji, ciklas formuojamas nesilaikant autorinės numeracijos. 1957 ir 1975 m. redaktorės rengtuose leidiniuose kūrinys pavadintas „Tema „BEEsACAEs“ ir trys variacijos“. Šiuose leidiniuose M. K. Čiurlionio N1 pažymėtas eskizas redaktorės buvo įvardytas kaip *Tema*, o toliau paėliui spausdinamos variacijos autografe pažymėtos taip: N3; nenumeruotas eskizas; N4. Eskizo, kompozitoriaus pažymėto N2, J. Čiurlionytė nepublikavo. Priežasties, dėl ko ši dalis buvo praleista, leidinių (1957, 1975) komentaruose nėra pateikta. Juose trumpai pristatydamą redakciją J. Čiurlionytė rašo: „Op. 18 Keturios pjesės tema „b e es a c a es“. [...] Pjesei N. 3 redaktorės prirašyti du paskutiniai taktai. Spausdinama pirmą kartą.“ (J. Čiurlionytės, 1957: 224) V. Landsbergio monografijoje atkreipiamas dėmesys į dvejoją ciklo

žymėjimą J. Čiurlionytės redakcijose: „natose „Tema „BEEsACAEs“ ir trys variacijos“, o komentaruose „keturios pjesės tema „b e e s a c a e s“ (Landsbergis 2008: 472)⁷².

1975 m. V. Landsbergis pirmą kartą publikavo M. K. Čiurlionio variacijas *Besacas* įtraukdamas ir dalį, autoriaus žymimą N2. Analogiškai šiam leidiniui ciklas formuojamas ir kitose V. Landsbergio publikacijose. Kūrinio pavadinimas redaktoriaus leidiniuose pradėtas formuluoti – „Variacijos *Besacas* tema“. Tačiau tema čia išlieka tik kaip bendras varijuojamos serijos *b-e-es-a-c-a-es* apibūdinimas, taip nevadinant nei vienos ciklo dalies (J. Čiurlionytės redakcijoje var. N1 – *Tema*). V. Landsbergio rengtuose leidiniuose M. K. Čiurlionio autografe nenumeruota variacija (p. 123) pažymėta kaip ketvirtoji ciklo dalis. Ji spausdinama priešpaskutinė, todėl M. K. Čiurlionio N4 pažymėta kompozicija tapo penktąja. 2004 m. išleistos publikacijos komentaruose pastebima klaida ciklo eiliškumo aiškinime: „ciklas sudaromas autoriaus pažymėta seka: *N1, N2, N3, N4*, tik V. Landsbergiui įterpus dar vieną nenumeruotą variaciją kaip antrąją, tolesnės pasislinko, sudarydamos penkių variacijų ciklą“ (Landsbergis, 2004: 415). Kaip jau buvo minėta anksčiau, antroji variacija čia atitinka kompozitoriaus numeraciją, o įterpta dalis leidinyje užima ketvirtąją poziciją. Apie šios ciklo dalies įterpimą bei tokio redakcinio sprendimo pagrindimą V. Landsbergis rašo ir monografijose: „tik buvo neaišku, kur tokiu atveju dėti nenumeruotą variaciją. Jeigu į pabaigą – ji kaip tik nedaro pabaigos įspūdžio, nors ir galėtų likti sukuriuojanti, mįslinga, kaip F. Šopeno Sonatos b – moll finalas. Tačiau vargu bau Čiurlionis vaizdavosi ją kaip finalą – dar yra kitų eskizų...Todėl šios knygos autoriaus redakcijoje [...] ši variacija tapo ketvirtąja, o ciklą užbaigia [...] ryžtingoji ostinatinė“ (Landsbergis 1986: 114; Landsbergis 2008: 472). Šiame ciklo dalių eiliškumo aiškinime pastebima, jog toks pasirinkimas yra grindžiamas redaktoriaus subjektyviu muzikinės dramaturgijos suvokimu.

Iki šiol vienintelį, ne lietuvių redaktoriaus publikuotą M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui leidinį (1985), parengė vokiečių muzikologė D. Eberlein⁷³. Jame spausdinamas ir *Besacas* variacijų ciklas. Analizuojant kūrinio tekstą ir leidinio komentarus galima teigti, jog redaktorė rėmėsi V. Landsbergio redakcija. Ciklo dalių eiliškumas, kūrinio pavadinimas, nebaigtų variacijų dalys čia pateikiamos kaip 1975 m. V. Landsbergio redakcijoje.

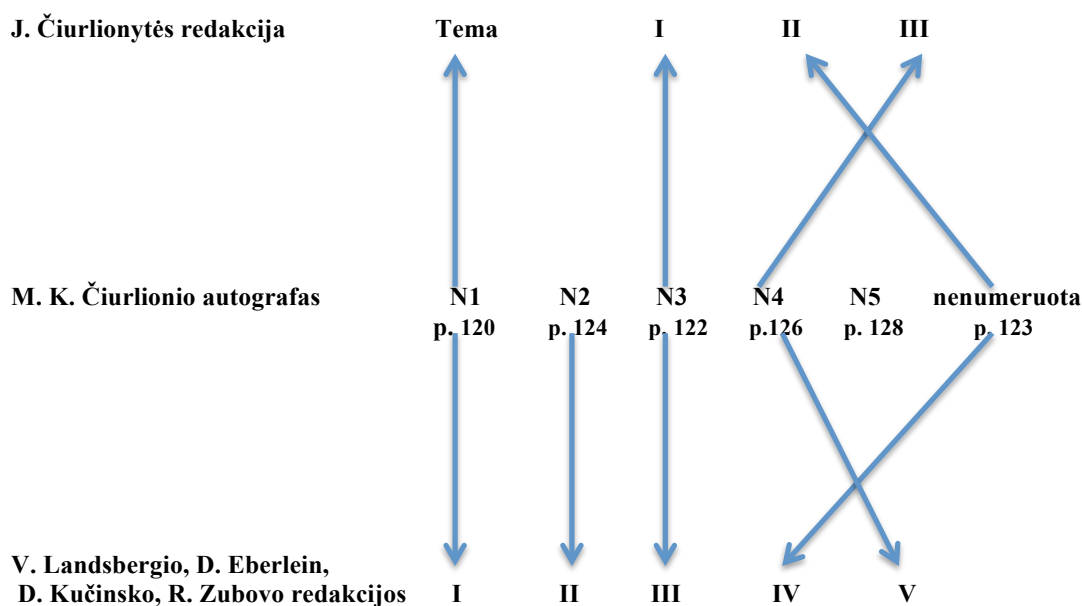
Tyrinėjant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* eiliškumą, pastebima, kad ciklo formavimas V. Landsbergio redakcijose tapo savotiška tradicija, kuria rėmėsi visi, vėliau kūrinių publikavę redaktoriai. Autoriaus nenumeruotos variacijos (p. 123) vieta kūrinyje tiek

⁷²Ciklo dalių skaičiaus svyravimai atsispindi ir „Lietuviškojoje enciklopedijoje“ (1936) - „Tema b,e,es,a,c,a,es su keturiais variantais (nebaigtais)“ bei V. Jakubėno straipsnyje (1938) – „Tema ir du variantai“ (Landsbergis, 2008: 472).

⁷³ „Edition Peters“ leidykla Leipcege.

D. Kučinsko parengtame urtekste (2011), tiek R. Zubovo redakcijoje (2012) užymima Nr. IV (kaip ir V. Landsbergio anksčiau pasirodžiusiose publikacijose). R. Zubovo leidinio komentaruose apie dalių eiliškumą užsimenama vienu sakiniu: „Variacijų ciklo eiliškumas apspręstas kompozitoriaus nuorodų“ (Zubovas, 2012: 4). Toks aiškinimas nėra iki galo tikslus, turint omenyje, jog variacija autografe pažymėta N4, čia pateikta kaip penktoji, o ketvirtąją poziciją užima M. K. Čiurlionio nenumeruota dalis.

D. Kučinsko parengtame chronologiniame M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui kataloge pažymėta, kad ciklą sudaro ne penkios, o šešios variacijos (Kučinskas 2007: 292–294). Tuo pabrėžiama, kad kompozitoriaus N5 pažymėtą trumpą eskizą (p. 128) vertėtų traktuoti kaip dar vieną dalį. Dėl pastarosios neišbaigtumo į ciklą jos neįtraukė nė vienas redaktorius. Nors D. Kučinskas apie variaciją rašo savo rengtame chronologiniame kataloge, jo paties sudarytame M. K. Čiurlionio *Besacas* variacijų urtekste ji nėra publikuojama (žr. Pav. Nr. 12).



Pav. Nr. 12

Variacijų *Besacas* dalių eiliškumas M. K. Čiurlionio autografe (pagal puslapių ir autorinę dalių numeraciją) bei J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Eberlein, R. Zubovo ir D. Kučinsko redakcijose.

Remiantis M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraščio ir redakcijų analize pastebima, kad dalių eiliškumas kaip ir ciklo *Sefaa Esec* atveju, yra vienas probleminių laukų. Atkreiptinas dėmesys, kad kompozitoriaus nenumeruotos variacijos pateikimas leidiniuose grindžiamas subjektyviu muzikinės dramaturgijos suvokimu bei nusistovėjusia kūrinių skambinimo tradicija. Dėl to rengiant kūrinių urtekstą vertėtų iš naujo vertinti autoriaus rankraščio duomenis ir šios dalies vietą cikle.

3.1.2 Nebaigtos rankraščio *Besacas* dalys

Iš šešių serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizų M. K. Čiurlionis visiškai užbaigė tik vieną. Tai autoriaus N3 pažymėtas eskizas, užrašytas kompozicijų knygos p. 122 (ČDM, Čm 6, p. 00402). Atkreiptinas dėmesys į tai, kad šalia šio eskizo (puslapio apačioje) kompozitorius užrašė dar du papildomus taktus, atkartojančius kelių paskutinių variacijos taktų muzikinę medžiagą. Galima kelti hipotezę, kad M. K. Čiurlionis šiuos du taktus užrašė ketindamas juos įterpti variacijos N3 pabaigoje. Tačiau jokios nuorodos, nurodančios vietą, kur būtų galima tai padaryti, eskizo tekste nėra⁷⁴, dėl to urteksto redakcijoje šios muzikinės medžiagos įterpimas nebūtų pilnai pagrįstas (žr. Pav. Nr. 13).



Pav. Nr. 13

Du papildomi taktai šalia eskizo N3.

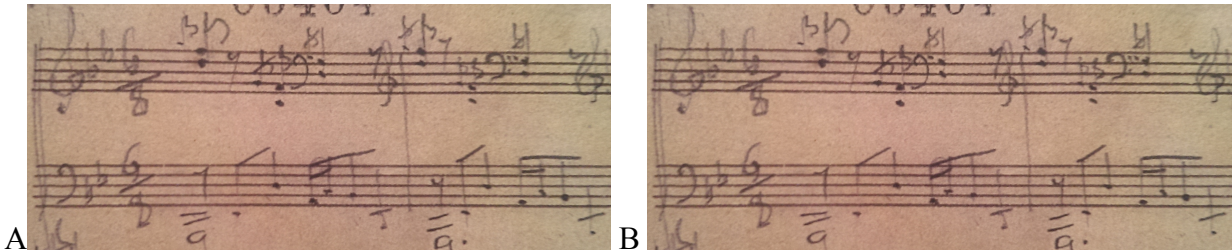
Nebaigti M. K. Čiurlionio variacijų eskizai užrašyti kompozicijų knygos – p. 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128 (ČDM, Čm 6, p. 00400–00408), tai autoriaus numeruojamos variacijos N1, N2, N4, N5. Visas jas sieja vienas bendras bruožas – nutrūkus muzikiniam tekstui, autorius paliko tuščias penklines (tarytum ketinant grįžti ir pilnai užbaigti eskizus), kitą ciklo dalį kaskart pradėdant rašyti naujame puslapyje.

Analizuojant nebaigtų ciklo dalių autografus, pastebima, kad variacijos N1 ir autoriaus nenumeruojamo eskizo (p. 123) muzikinis tekstas nutrūksta jau tarytum visai prie pabaigos (žr. Pav. Nr. 14). Tuo tarpu komponuodamas variaciją N2 M. K. Čiurlionis galimai įsivaizdavo trijų dalių reprizinės formos kompoziciją – muzikinė medžiaga baigiasi pakartojus pirmąjį dalies taktą (žr. Pav. Nr. 15).

⁷⁴M. K. Čiurlionio Noktiurno *cis-moll* VL 183 rankraštyje randamos muzikinės medžiagos įterpimo nuorodos - varnelės, leidžia daryti prielaidą, jog galbūt ir kituose, eskiziškai užrašytuose kūriniuose kompozitorius galėjo numatyti tam tikrų epizodų įterpinius.



Pav. Nr. 14
Du paskutiniai nenumeruotos variacijos taktai.



Pav. Nr. 15
A - pirmi du variacijos N2 taktai; B - paskutinis variacijos N2 taktas.

Išskirtiniu galima vadinti variacijos N4 užrašymo autografe braižą – užpildžius kompozicijos pirmąjį puslapį (p. 126), M. K. Čiurlionis ciklo dalies muzikinę medžiagą toliau rašė kito puslapio (p. 127) apačioje, nuo jo pradžios paliekant net aštuonias tuščias penklines. Tokį šios ciklo dalies pateikimą bei kitų nebaigtų variacijų eskizus V. Landsbergis apibūdina taip: „iš variacijų tik viena užbaigta, dar vienai trūksta gabalo viduryje (rankraštyje palikta vietos), viena užrašyta iki reprizos, dviejų rankraščiai nutrūksta prie pat pabaigos...Rastume ir neišplėtotą vienos pradžios fragmentą“ (Landsbergis, 2008: 471).

M. K. Čiurlionio rankraštyje nebaigtos variacijų *Besacas* dalys yra bene problemiškausias aspektas rengiant kūrinio redakciją. Skirtingos šių ciklo dalių pabaigų pateiktys atsispindi ir variacijas publikavusių redaktorių leidiniuose. Šiose rekonstrukcijose atsispindi skirtingi redaktorių požiūriai į kūrinio teksto pateikimą.

Variacija NR. 1⁷⁵

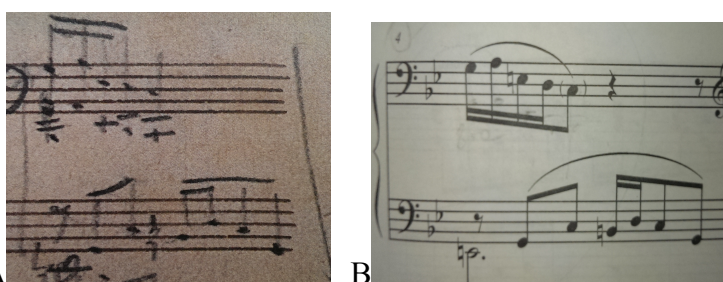
- J. Čiurlionytės redakcija – prirašomas vienas papildomas taktas, pakartojantis prieš tai skambėjusio takto (autorinio) muzikinę medžiagą. Neautorinės natos spausdinamos tokiu pat šriftu, kaip ir autorinis tekstas;
- V. Landsbergio redakcijoje – prirašyti du papildomi taktai, taip išplėtojant kadenciją. Neautorinės natos spausdinamos petitu;

⁷⁵Žymima pagal autorinę numeraciją.

- D. Eberlein redakcija – remiamasi V. Landsbergio rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Kučinsko urtekstas – autorinis tekstas spausdinamas be papildymų;
- R. Zubovo redakcija – autorinis tekstas spausdinamas be papildymų.

Variacija NR. 2⁷⁶

- V. Landsbergio redakcija – pastebimi redakciniai pakeitimai autoriniame tekste (oktavų korekcijos 4 takte; papildomos ketvirtinės prirašymas 6 ir 16 taktuose), pabaigoje papildomai prirašytas 21 taktas, sukurta reprizinė variacijos forma. Neautorinės natos spausdinamos petitu (žr. Pav. Nr. 16);



Pav. Nr. 16

A – M. K. Čiurlionio rankraščio 4 taktas; B – ta pati vieta V. Landsbergio redakcijoje.

- D. Eberlein – remiamasi V. Landsbergio rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Kučinsko urtekstas – pabaigoje prirašyti papildomi 11 taktų. Pakartota autorinė pirmo periodo medžiaga su redaktoriaus sukurta keturių taktų kadencija pabaigoje. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- R. Zubovo redakcija – pabaigoje prirašyti papildomi 19 taktų. Reprizinė forma kuriama remiantis V. Landsbergio redakcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu.

Variacija NR. 4⁷⁷

- J. Čiurlionytės redakcija – 21 takto viršutiniame balse pakeistas natų tekstas. Pabaigoje remiamasi autoriniu taktų skaičiumi. Kadencijos įtvirtinimui redaktorė pabaigos oktavą spausdina sveikąja verte (autografe čia žymimas kartojimo ženklas, nurodantis kartoti oktavų aštuntinių judėjimą) (žr. Pav. Nr. 17).

⁷⁶J. Čiurlionytės redakcijoje nespausdinta.

⁷⁷Variacijos N3 aprašas nėra pateikiamas, nes tai yra vienintelis autoriaus baigtas eskizas. Visi redaktoriai jį publikavo remdamiesi rankraščiu, be rekonstrukcijų.



A

B

Pav. Nr. 17

A – M. K. Čiurlionio rankraščio 21 taktas; B – ta pati vieta J. Čiurlionytės redakcijoje.

- V. Landsbergio redakcija – įterptas papildomas 22 taktas, atliekantis perėjimo į toliau skambančią kodą funkciją. Pabaigoje prirašytas vienas papildomas taktas. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Eberlein – remiamasi V. Landsbergio rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Kučinsko urtekstas – įterptas 22 taktas (analogiškai V. Landsbergio redakcijai). Pabaiga papildyta vienu taktu. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- R. Zubovo redakcija – 22 takto įterpinys ir pabaigoje prirašytas papildomas natų tekstas analogiškas D. Kučinsko urtekstui. Neautorinės natos spausdinamos petitu.

Nenumeruota variacija (p. 123)

- J. Čiurlionytės redakcija – pabaigoje prirašyti du papildomi taktai, kuriuose panaudota pradžios muzikinė medžiaga. Apie pridėtus taktus užsimenama leidinio komentaruose. Neautorinės natos spausdinamos kaip autorinis tekstas;
- V. Landsbergio redakcija – pabaigoje prirašyti du taktai analogiškai J. Čiurlionytės redakcijai. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Eberlein – remiamasi J. Čiurlionytės rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- D. Kučinsko urtekstas – remiamasi J. Čiurlionytės rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu;
- R. Zubovo redakcija – remiamasi J. Čiurlionytės rekonstrukcija. Neautorinės natos spausdinamos petitu.

Glaustai aprašytos M. K. Čiurlionio nebaigtų *Besacas* variacijų rekonstrukcijos įrodo tai, kad publikuojamas kūrinys ne pilnai atspindi autorinį tekstą. Net D. Kučinsko sudarytame urtekste nevengiama papildymų. Vis dėlto ypatingai rengiant šios rūšies publikaciją vertėtų vengti papildomų natų teksto prirašymo. Atvira forma (be prirašytų pabaigų) publikuojamos ciklo dalys suponuotų dar didesnę ciklinio jungimo siekį bei skatintų atlikėjų interpretacijos laisvę.

3.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštyje

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas*, kaip ir *Sefaa Esec* eskizuose, šalia natų teksto pastebimi ir kiti žymenys. Tik dalis jų yra priskiriami kompozitoriaus autorystei. Šiame poskyryje aptariamos autorinės ir neautorinės nuorodos yra svarbios siekiant nustatyti ciklo formavimo bruožus (tiesiogiai siejamus su kūrinio publikacijomis) bei kai kurių variacijų dalių atlikimo ypatumus.

Jei M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* rankraštyje galima aptikti ganėtinai gausių autoriinių nuorodų⁷⁸, tai variacijų *Besacas* autografe be natų teksto užrašyti tik keli žymenys, kurių autorystė gali būti priskirta kompozitoriui. Tai yra:

- Ciklo dalių numeracija p. 120, 122, 124, 126, 128 (ČDM, Čm 6, p. 00400, 00402, 00404, 00406, 00408);
- Autorinis užrašas šalia variacijos N1 – *Besacas* p. 120 (ČDM, Čm 6, p. 00400);
- Vienintelė atlikimo nuoroda – *pp*, pažymėta variacijos N3 septintame takte.

Visi M. K. Čiurlionio autorystei priskiriami žymenys rankraštyje yra ypatingai svarbūs, tačiau išskirtinėmis verta pabrėžti ciklo dalių numeraciją, tiesiogiai suponuojančią kūrinio dramaturgijos formavimą bei užrašą *besacas*, kuris pagrindžia šiomis dienomis nusistovėjusį kūrinio pavadinimą.

Kaip ir variacijų *Sefaa Esec* autografe, M. K. Čiurlionio *Besacas* rankraštyje matomi kompozitoriui nepriskiriami žymenys. Šalia keturių variacijų *Besacas* eskizų (N1, N3, N4, N5) pastebimi ženklai – kryželiai raudonu pieštuku ir skaitmenys *12, 13, 14, 15*. Remiantis M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* rankraščio tyrimais bei muzikologo D. Kučinsko pastebėjimais, tokio pobūdžio ženklai yra susiję su kūrinių leidyba. Pastebėta, kad kryželiais pažymėtos variacijos yra spausdinamos J. Čiurlionytės redaguotuose leidiniuose (1957, 1975). Tuo tarpu tyrinėjant skaitmenų atsiradimą kitų kūrinių rankraščiuose matyti, kad jie gali būti siejami su M. K. Čiurlionio kūrybą redagavusio S. Šimkaus darbu. Kompozicijos S. Šimkaus leidinyje spausdinamos tokia eilės tvarka, kokią nurodo skaičiai prie kiekvieno eskizo⁷⁹. Tačiau konkrečiai kalbant apie variacijas *Besacas* tokių atitikmenų rasti nėra galimybės – S. Šimkus šio ciklo nepublikavo.

Remiantis šiais pastebėjimais, galima kelti hipotezę, kad kaip ir greta *Sefaa Esec* eskizų, raudonus kryželius *Besacas* rankraštyje parašė J. Čiurlionytė (žymėdama kūrinius, kuriuos

⁷⁸Serijos melodinės linijos išrašymo; kai kurių eskizų sukūrimo vietos bei datų žymėjimai; atlikimo nuorodos: tempas, akcentai, dinamika; kūrinio pavadinimo *Sefaa Esec* užrašai šalia natų teksto.

⁷⁹Remiamasi M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografo analizės duomenimis.

ketina publikuoti). Tuo tarpu skaitmenų atsiradimo kilmė vis dar lieka iki galo nesuprasta. Galbūt juos čia žymėjo S. Šimkus, tačiau nespėjo parengti kūrinio publikacijos. Vis dėlto, tokie svarstymai reikalauja nuodugnių, rašto autorystę nustatančių tyrinėjimų.

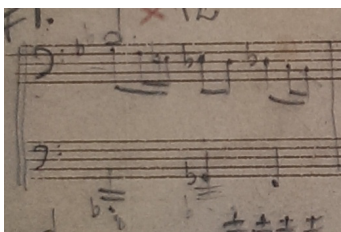
3.2. M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas*: urtekstas Komentarai

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštis yra iki galo nebaigtas juodraštis. Dešifruojant kompozicijos tekstą matyti, kad kompozitorius gausiai žymėjo prienatinius alteracijos ženklus, tačiau ne visada išlaikant pasikartojančių motyvų ar net tematinės serijos intonacijas. Spausdinant variacijų *Besacas* urtekstą buvo siekiama perteikti kuo mažiau nuo autografo nutolusį kūrinio tekstą – nebaigtos ciklo dalys paliekamos atvira forma; nepirašoma jokio papildomo natų teksto; M. K. Čiurlionio N5 pažymėtas eskizas spausdinamas kaip atskira variacija, siekiant perteikti autoriaus nurodytą ciklo dalių eiliškumą; rankraštyje nenumeruota variacija urtekste pateikiama paskutinėje pozicijoje be numeracijos su nuoroda *ad libitum*. Kaip ir *Sefaa Esec* urtekste, kai kuriose vietose sunkiai įskaitomas natų tekstas, buvo dešifruotas bei koreguotas (*aiškių klaidų* atvejais) pagal bendrines muzikos kalbos normas. Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekstą taip pat buvo nuosekliai remiamasi autografu, o abejotinų teksto vietų šifravimo sprendimai priimti atsižvelgiant į ankstesnių redaktorių (V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo) leidinius.

VARIACIJA NR. 1

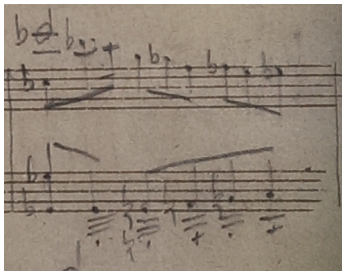
- 1) 1 t. šalia pirmos ketvirtinės natos *B* (bose) autografe pažymėtas oktavos ženklas, kurį M. K. Čiurlionis nurodė ir kituose rankraščio epizoduose (dažniausiai ten, kur pritrūkdavo vietos užrašyti oktavą). Rengiant kūrinio urtekstą ši nata spausdinama oktava su garsu *B₁*.

1 t.



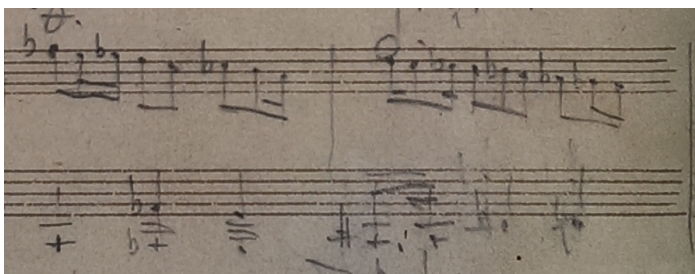
- 2) 3 t. rankraštyje praleista alteracija antrai aštuntinei bose, kuri toliau autoriaus naikinama bekaro ženklui. Urtekste pateikiama papildoma *Ges₁* alteracija, siekiant aiškiai perteikti chromatinės slinkties intonaciją.

3 t.



- 3) 5–6 t. kitose M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redakcijose šių taktų bosinė linija spausdinama oktavomis. Rankraštyje, kitaip nei 1, 9, 10 taktuose, nėra palikta jokio ženklų, nurodančio garsą dubliuoti oktavos intervalu. Urtekste bosinė linija atitinka autografą.

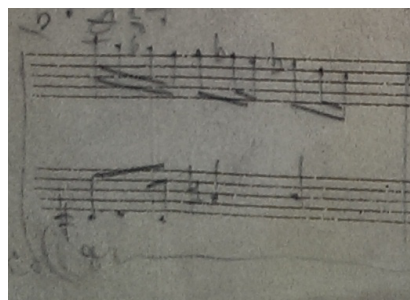
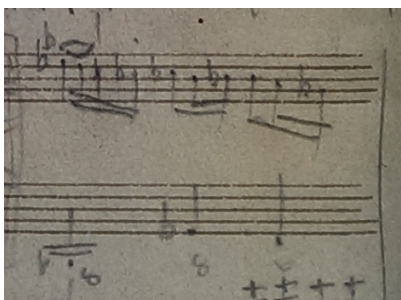
5–6 t.



- 4) 9–14 t. pastebimi, anksčiau minėtos oktavos nuorodos (1 t.) greta vienu balsu užrašytos boso linijos. Urtekste apatinio balsu slinktytis spausdinamos oktavos intervalu, siekiant išlaikyti vientisą muzikinės medžiagos pateikimą.

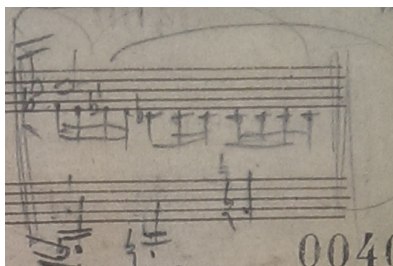
9 t.

10 t.

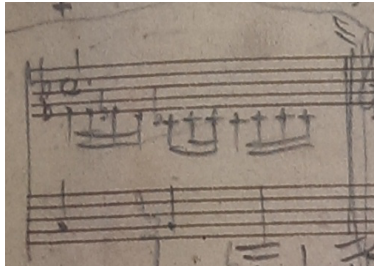


- 5) 17–18 t. autografe palikti apvedimai pieštuku virš penklinės ir šalia takto brūkšnio. Epizodas analogiškas 7–8 t. frazei, kurioje aiškiai nurodytas dviejų taktų kartojimo ženklas ir lyga jungianti viršutinį balsą. Urtekste šių taktų muzikinė medžiaga spausdinama analogiškai 7–8 t.

17 t.

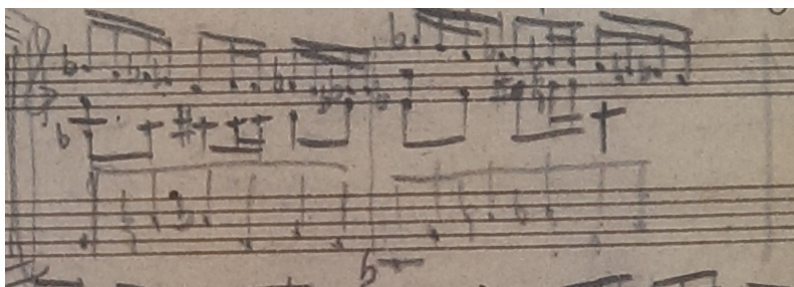


18 t.



- 6) 22–23 t. autografe praleista *B* garso alteracija, kuri įtakoja apatiniame balse eksponuojamos serijos sandarą. Urtekste garsas *B* spaudinamas su alteracijos ženklu, siekiant išlaikyti pasikartojančios serijos struktūrą.

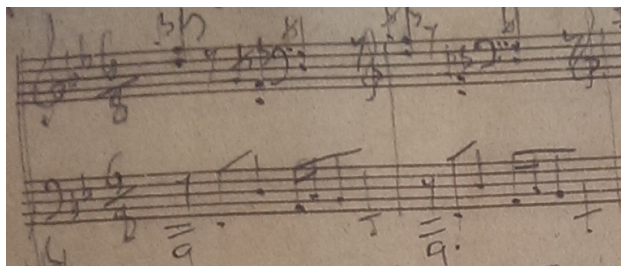
22–23 t.



VARIACIJA NR. 2

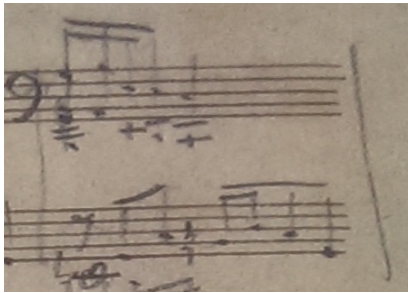
- 1) 1 t. pusinės *B*₁ ritmika neatitinka takto metro. Remiantis tuo, kad čia skambantis motyvas bose kartojamas visoje dalyje, kur atraminis tonas (šiuo atveju *B*₁) yra išlaikomas visą taktą, dešifruojant garsui *B*₁ prirašytas taškas, prailginantis tono ritminę vertę.

1 t.



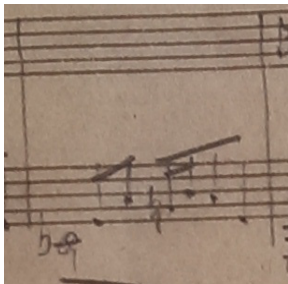
- 2) 4 t. oktava *C* autografe žymima ketvirtine ritmine verte, dėl to čia taip pat ne pilnai išpildomas 6/8 metras. Urtekste šalia ketvirtinės oktavos *C* prirašomas taškas, prailginantis ritminę vertę.

4 t.

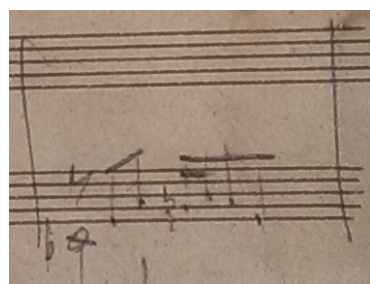


- 3) 5 t. rankraščio viršutiniame balse nėra nurodytas grįžimas prie smuiko rakto po 4 t. įterpto motyvo boso rakte. Sekant tolesnį muzikinės medžiagos plėtojimą, pastebima, kad 15 t. autorius dar kartą pažymėjo papildomą boso raktą viršutiniam balsui. Dėl to daroma išvada, kad po 4 t. skambėjusio motyvo boso rakte turi būti grįžtama prie smuiko rakto. Atsižvelgiant į viršutinio balso tematinės linijos skambesį, urtekste smuiko raktas žymimas jau 5 t.
- 4) 6 t. ir 16 t. rankraščio viršutiniame balse autorius paliko tuščią penklinę, kuri urtekste užpildoma sveikąja pauze, paliekant skambėti bosinę liniją.

6 t.

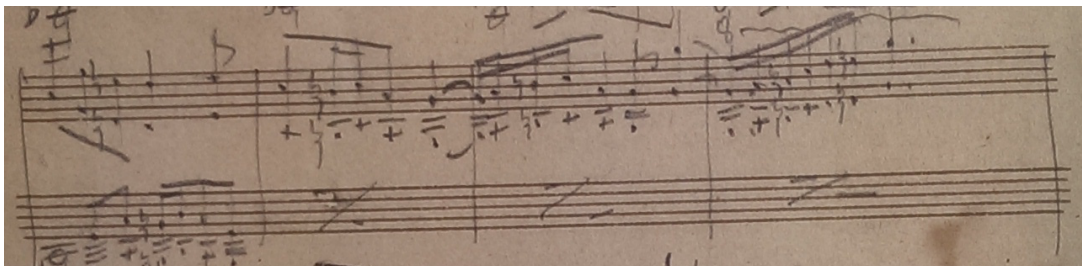


16 t.



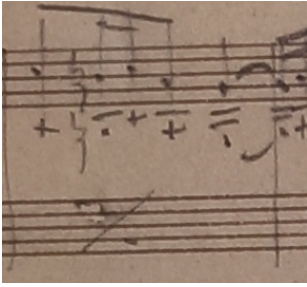
- 5) 10–12 t. apatinio balso penklinėje pažymėtos kartojimo nuorodos. Remiantis M. K. Čiurlionio rankraščių tyrimų rezultatais pastebima, jog tokio pobūdžio ženklai reiškia greta skambėjusio takto muzikinės medžiagos pakartojimą. Dėl to urteksto 10, 11, 12 t. kartojama 9 t. bosinė linija.

9–12 t.

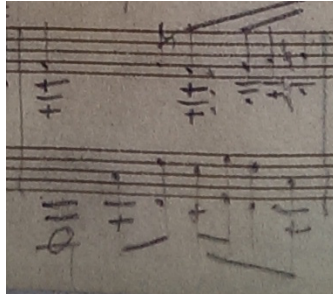


- 6) 10 t. rankraštyje pastebimas metrinių vienetų neatitikimas. Urtekste šalia viršutinio balso oktavos g prirašytas taškas, prailginantis ritminę tono vertę. Analogiškai dešifruojamas 24 t.

10 t.



24 t.

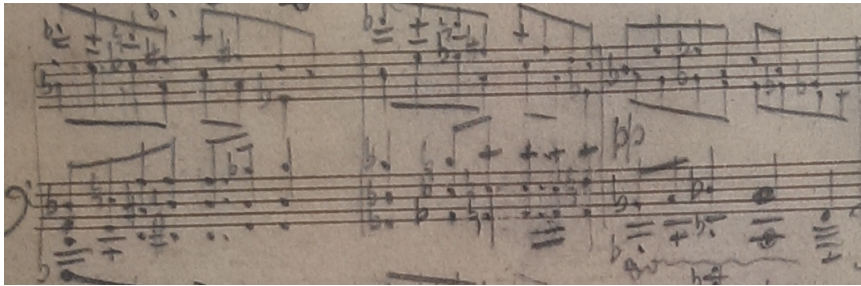


- 7) 17 t. rankraštyje nepažymėtas smuiko rakto grįžimas dešinės rankos partijoje po trumpo intarpo boso rakte 15 t. Urtekste 17 t. viršutinio balso linija rašoma smuiko rakte, remiantis melodinės linijos giminingumu prieš tai skambėjusiam epizodui smuiko rakte.
- 8) 25 t. praleistas bekaro ženklas garsui *e*. Klaida grindžiama tuo, kad toliau chromatinėmis slinktimis judančiai melodijai autorius atstato alteraciją žymėdamas bemolio ženklą šalia garso *es*. Urtekste šio takto pradžioje tonui *e* žymimas bekaras, o toliau plėtojama melodija pateikiama analogiškai autografiui.

VARIACIJA NR. 3

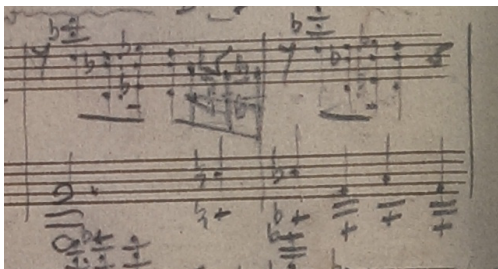
- 1) 1 t. M. K. Čiurlionis variacijos pradžioje pažymėjo vieną prieraktinį ženklą – *b*. Tačiau analizuojant visą šios ciklo dalies tekstą pastebima, kad kompozitorius gausiai alteruoja garsą *e*. Net ir tuose taktuose, kur nėra jokios prienatinės alteracijos, šiam garsui jis nevengia žymėti bekarą. Tai leidžia manyti, kad kompozitorius galėjo turėti omenyje pastovią *e* garso alteraciją, tik dėl neaiškių priežasčių jos nepažymėjo prie rakto. Tokį spėjimą dar labiau pagrindžia 13 ir 16 t. rašoma oktava E (be prieraktinio ženklo), kuri yra vienas iš septynių serijos tonų ir neišvengiamai turi būti alteruojama (kitu atveju būtų sugriaunama serijinė struktūra). Rengiant kūrinio urtekstą toks prieraktinio ženklo praleidimas traktuojamas kaip akivaizdi klaida, kuri koreguojama, prie rakto nurodant du ženklus – *b* ir *es*.
- 2) 5–10 t. vidurinio (5, 6 t.) ir viršutinio (7-10 t.) balso pirmoje takto dalyje urtekste garsui *es* žymimas bekaro ženklas (praleistas autografe). Redakcinė korekcija svarbi siekiant išlaikyti ciklą formuojančios serijos struktūrą.

5–7 t.



- 3) 11 t. viršutinio balso partija pateikiama boso rakte. Kompozicijos rankraštyje rakto pasikeitimas šioje vietoje nėra pažymėtas, tačiau 17 t. grįžtanti pradžios tematinė medžiaga autoriaus užrašyta nurodant smuiko rakto grįžimą. Dėl to galima daryti išvadą, kad 11–16 t. kontrastuojantis epizodas turėtų būti eksponuojamas pakeitus raktą.
- 4) 11 t. rankraštyje matomas antros takto dalies natų perbraukimas. Urtekste, epizodas dešifruojamas lyginant jį su giminingais motyvais pasikartojančiais 12, 13, 14, 15, 16 t.

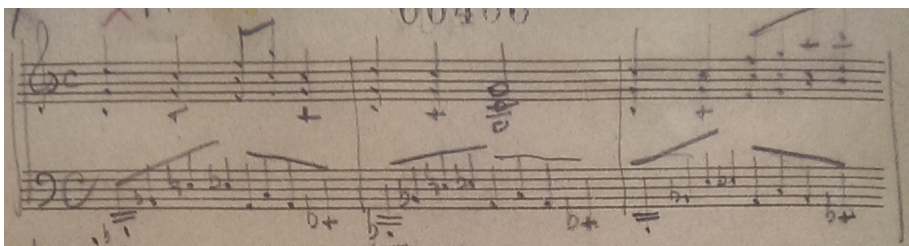
11–12t.



VARIACIJA NR. 4

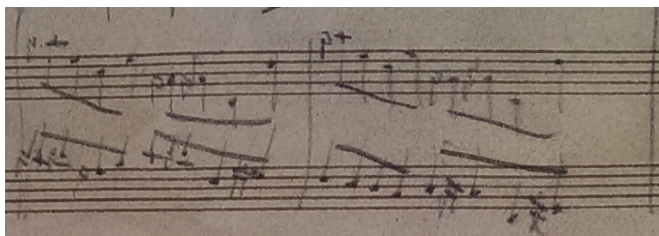
- 1) 1t. analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redakcijas pastebima, jog šios ciklo dalies pradžioje spausdinama, rankraštyje nenurodyta prieraktinė alteracija – *b* ir *es* (analogiškai variacijai N3). Tačiau skirtingai nei trečiojoje ciklo dalyje, variacijos N4 muzikinė medžiaga tarsi paskirstyta į du sluoksnius, kai apatiniame balse skamba serija su nuolat pasikartojančiomis garsų *b* ir *es* alteracijomis, tuo tarpu viršutinio balso linija nėra grindžiama šių tonų sąskambiais („sklandančios tonacijos“ tipas pagal A. Schönbergą). Dėl to urtekste nurodyti prieraktinius ženklus *b* ir *es* trūksta pagrindimo.

1–3 t.



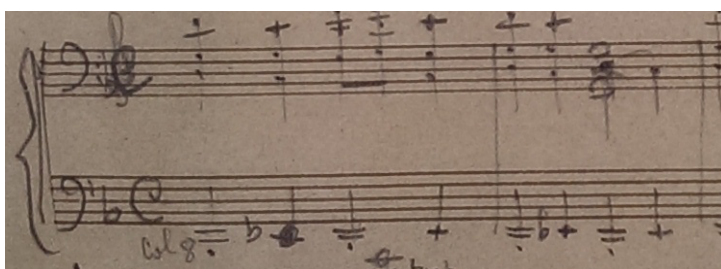
- 2) 17–21 t. autografo bosinės linijos slinktyse praleista garso *b* alteracija, urtekste klaida koreguojama. Alteracija grindžiama tuo, kad šiame epizode skamba ostinatinis serijos retrogradas, garso *b* alteracija yra svarbi siekiant išlaikyti serijos struktūrą.

17–18 t.



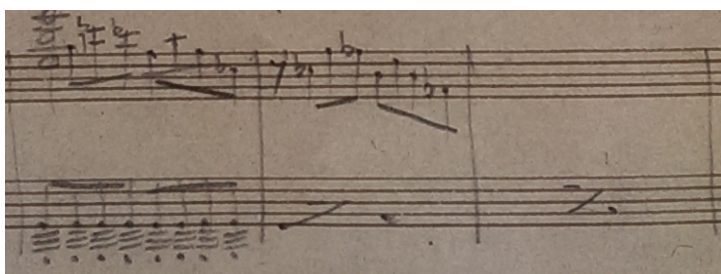
- 3) 22 t. urtekste spausdinamas prieraktinis prieraktinis ženklas *b*, remiantis autografu.

22–23 t.



- 4) 28–29 t. apatiniame balse pastebimi M. K. Čiurlioniui būdingi kartojimo ženklai. Urtekste spausdinamas aštuntinių judėjimas bose analogiškai 27 t.. 29 t. viršutiniame balse (rankraštyje palikta tuščia penklinė) spausdinama sveikoji pauzė.

27–29 t.



VARIACIJA NR.5

- 1) 1 t. variacija N5 – trumpas septynių taktų eskizas, tačiau jame galima išvelgti autoriaus dramaturginės idėjos bruožus, svarbius viso ciklo formavimui. Urtekste ši dalis dešifurota ir išspausdinta pirmą kartą. Greta 1 t. urtekste žymima nuoroda *ad libitum*, paliekant apsisprendimo laisvę atlikėjui – atlikti arba neatlikti neišplėtotą variaciją. M. K. Čiurlionis užpildė tik apatinę eskizo eilutę, viršutinę penklinė rankraštyje palikta tuščia, urtekste viršutinio balso partija žymima pauzėmis.



VARIACIJA p.123 (be numeracijos)

- 1) 1 t. urtekste greta autoriaus nenumuotos ciklo dalies pateikiama atlikimo nuoroda *ad libitum*, ja pažymima atlikėjo individualaus suvokimo interpretacija, sprendžiant, kurią vietą cikle turėtų užimti ši variacija.
- 2) 7 t. autografe pastebima praleista alteracija garsui *b* (bekaras). Toliau chromatinėmis slinktimis judančioje linijoje matyti autorinis alteracijos atstatymas (bemolio ženklas šalia garso *b*). Urtekste (takto viduryje) greta garso *b* rašomas bekaras, o toliau tekstas pateikiamas analogiškai autografui.

7 t.

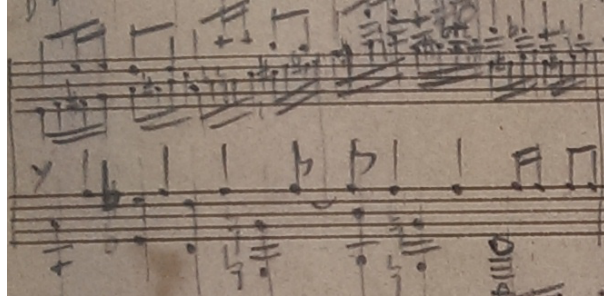


- 3) 9 t. autografo viršutiniame balse nurodytas smuiko rakto grįžimas po 8 t. įterpto motyvo boso rakte. Analizuojant autografa, pastebima, kad 14 t. autorius dar kartą pažymėjo boso raktą viršutiniame balsui. Dėl to daroma išvada, kad po 8 t. skambėjusio motyvo boso rakte turi būti grįžtama prie smuiko rakto. Atsižvelgiant į tematinės medžiagos skambesį viršutiniame balse, urtekste smuiko raktas žymimas 9 t.

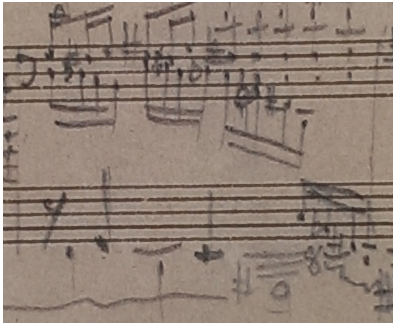
8 t.



9-10 t.



14 t.



Redakciniai siūlymai

1. Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekstą siūloma remtis išskirtinai autorine dalių numeracija, ciklą formuojant taip:
 - N1 – p.120-121 (ČDM, Čm 00400, 00401);
 - N2 – p.124, 125 (ČDM, Čm 00404, 00405);
 - N3 – p.122 (ČDM, Čm 00402);
 - N4 – p.126, 127 (ČDM, Čm 00406, 00407);
 - N5 – p. 128 (ČDM, Čm 00408);
 - nenumeruota variacija – p. 123 (ČDM, Čm 00403).
2. Kompozitoriaus nenumeruotą variaciją urtekste turėtų būti įtraukta į ciklą be numeracijos, pažymint nuorodą *ad libitum*. Tokiu būdu paliekant laisvę atlikėjams patiems nuspręsti šios dalies vietą cikle.
3. Siekiant išlaikyti autorinės numeracijos seką, urtekste siūloma publikuoti septynių taktų fragmentą N5 (p. 128) pažymint atlikimo nuorodą *ad libitum*.
4. M. K. Čiurlionio nebaigtų variacijų N1, N2, N4, N5 pabaigos, rengiant kūrinio urtekstą, neturėtų būti rekonstruojamos. Šio tipo redakcijoje vertėtų pateikti natų tekstą, atitinkantį autografą.
5. Rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekstą, paliekama tik autorinė atlikimo nuoroda – *pp* (N3, p. 122)
6. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekste žymimos išnašos (skaičiai), nurodančios komentarus su redakcinių korekcijų paaiškinimais konkrečioms taktams.

IŠVADOS

1. Tyrinėjant muzikos kūrinių redagavimo ištakas ir kontekstą pastebėta, kad nuo pat Renesanso laikų, kai O. Petrucci leidykloje buvo išspausdinti pirmieji muzikos tekstai (1501), požiūris į kompozicijos pateikimą publikacijoje nuolat kito. Tai suponavo įvairūs socialiniai, ekonominiai, istoriniai veiksniai bei aiškiai apibrėžtos metodologijos stoka. Atlikus kai kurių kompozitorių (J. S. Bacho, W. A. Mozarto, H. Berlioza, G. Mahlerio, E. Griego, G. Puccinio, A. Schönbergo, Ch. Iveso) kūrinių redakcijų apžvalgą buvo prieita išvada, kad kiekvienos publikacijos atsiradimas yra unikalus, o joje perteikiamo muzikos teksto pobūdis priklauso nuo individualios redaktoriaus interpretacijos. Subjektyvumo aspektas muzikos kūrinių redagavimo procese lėmė daugelio tų pačių kūrinių teksto variantiškumą skirtingose redakcijose.
2. Žvelgiant į muzikos rengimo sklaidai procesus, pastebėta, kad XIX–XX a. pradžioje išryškėjo dvi redagavimo kryptys – *atlikėjiška* ir *autentiškoji*, turėjusios įtakos šių dienų muzikologinėje literatūroje nurodomų redakcijų tipų atsiradimui. Remiantis muzikos redagavimo klausimus nagrinėjančių muzikologų įžvalgomis (G. Federio 2011, J. Griero 1996, Ch. Georgiou 2011, W. Bonskowskio 2016), galima teigti, kad muzikos kūrinių publikavimo metodika yra artima literatūros tekstų sklaidos principams. Tai paskatino muzikos redakcijų tipus susieti su literatūros tekstologijoje aprašomais bendriniais rašytinių tekstų leidybos aspektais, padedančiais muzikos kūrinių redakcijas suklasifikuoti pagal konkrečią jų paskirtį. Darbe buvo išskirtos trys muzikos redagavimui aktualios leidinių rūšys – dokumentintė, kritinė ir populiarioji, pagal kurias suskirstyti muzikos redakcijų tipai – faksimilė, dokumentinis perrinkimas, kritinė redakcija, urtekstas, atlikėjiška redakcija.
3. Siekiant darbe išsiskirti tikslo – parengti naujas M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijas – buvo aptarti šio redakcijos tipo problemiško aspektai. Urteksto ištakų ir leidyboje nusistovėjusios praktikos apžvalga, kurioje neatsiribojama nuo subjektyvios sudarytojo (redaktoriaus) intervencijos, leidžia daryti išvadą, kad *originalaus teksto* terminas nėra iki galo tikslus. Dėl to sisteminant redakcijas pagal literatūros tekstologijoje apibrėžtas leidinių rūšis, darbe urtekstas buvo priskirtas kritinės, o ne dokumentinės publikacijos rūšiai. Praktiškai rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus buvo pastebėta, kad šį procesą galima išskirstyti į šešis darbo etapus – nuo visų su kūriniu atsiradimu siejamų šaltinių suradimo (1 etapas) iki spausdintos teksto versijos komentarų rengimo (6 etapas). Kiekvieno etapo

išskleidimas rodo, kad šaltinių atrankos bei jų medžiagos vertinimo procesas (2, 3, 4 etapai) gali būti vertinamas kaip esminis.

4. Ištyrinėjus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* autografus, prieita išvada, kad dėl kompozicijų neišbaigtumo autografuose jie gali būti traktuojami kaip eskizai. Tyrime išryškėjo esminiai rankraščių dešifravimo problemiško aspektai, lėmę skirtingus ciklų pateikimo variantus iki šiol publikuotuose leidiniuose:
 - ciklo dalių eiliškumas;
 - nebaigtų variacijų eskizai;
 - perbrauktos (*Sefaa Esec*) ir fragmentiškai užrašytų (*Besacas*) dalių traktavimas;
 - autorinės nuorodos tekste;
 - neautorinės nuorodos tekste.
5. Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraštį, pastebėta, kad kompozicijų knygoje iš viso yra užrašyti devyni *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilio varijavimo eskizai p. 42–108 (ČDM, Čm 6 00322-00388), iš jų kompozitorius sunumeravo penkis – N1, N3, N4 (du kartus p. 105 ir p. 106), N5, o visiškai užbaigė tik tris (p. 42, 43, 106, 108). Išsamiai ištyrus *Sefaa Esec* autografą buvo prieita išvada, kad ciklą sudaro šešios autoriaus labiausiai išbaigtos dalys, užrašytos p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108. Atlikus šių variacijų analizę muzikos kalbos aspektais, pastebėta, kad, remiantis autorinėmis eiliškumo nuorodomis (datomis, serijos išrašymu, variacijų eiliškumo žymėjimu), ciklas yra formuojamas kontrasto principu, išreikštu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešinimu.
6. Palyginus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografus su visomis iki šiol publikuotomis redakcijomis, pastebėta, kad jas rengę redaktoriai įvairiai vertino rankraščių probleminius aspektus. Ryškiausiai tai atspindi leidiniuose pateikiamas skirtingas eskizų kiekis, ciklo dalių eiliškumo formavimas ir autoriaus nebaigtų eskizų rekonstravimas.
7. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštyje iš viso užrašyti šeši garsaeilio *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizai p. 120–128 (ČDM, Čm 6, p. 00400–00408). Iš jų kompozitorius sunumeravo penkis ciklo dalis, nepaisydamas kompozicijų knygos puslapių eiliškumo (N1, N2, N3, N4, N5), o visiškai užbaigė tik vieną (N3, p. 122). Iš autoriaus numeruojamų eskizų išsiskiria N5 pažymėta dalis. Autografo p. 128 užrašyta dalis tėra septynių taktų fragmentas kairiajai rankai; dėl neišbaigtumo nė vienas iki šiol kūrinių publikavusių redaktorių jo neįtraukė į ciklą.

Remiantis autorine numeracija pastebėta, kad *Besacas* ciklas, kaip ir *Sefaa Esec*,

yra formuojamas kontrasto principu, pasireiškiančiu beveik visuose muzikinės kalbos sluoksniuose. Tai, kad abu kūriniai sukurti beveik tuo pačiu metu (1904–1905), siekiant tų pačių kūrybinių tikslų ir naudojant panašias išraiškos priemones, tikėtina, kad kompozitorius ciklo formavimą įsivaizdavo būtent kontrasto principu.

Iki šiol M. K. Čiurlionio *Besacas* buvo publikuotas dešimtyje leidinių. Redaktorių sprendimus palyginus su autografu, pastebėta, kad dalių eiliškumas leidiniuose sutampa su autorine dalių numeracija žymint pirmas tris variacijas. M. K. Čiurlionio nenumeruotas eskizas (p. 123) įterpiamas kaip ketvirtoji ciklo dalis, todėl autoriaus N4 žymima kompozicija pasislinko ir tapo penktąja.

8. Iš atliktos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* iki šiol publikuotų redakcijų analizės matyti, kad visas, išskyrus D. Kučinsko (dėl aiškiai suformuluoto redakcijos tipo – urteksto), publikacijas galima priskirti *atlikėjiškam* redakcijos tipui. Tai suponuoja interpretatyvus dalių eiliškumo formavimo aspektas (atsispindintis leidinių komentaruose) ir spausdinamų atlikimo nuorodų gausa (neatsispindinti autografuose). Palyginus visas redakcijas tarpusavyje matyti, kad autorinės atlikimo nuorodos akivaizdžiausios D. Kučinsko urtekste (2011), o mažiausiai neautorinio natų teksto papildymų (neskaitant atlikimo nuorodų) pateikta R. Zubovo parengtame leidinyje (2012).

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* nebaigtų eskizų pabaigos publikuotose redakcijose rekonstruojamos dvejopai: repriziniu principu (V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) arba kupiūruojant paskutinius eskizų taktus (S. Šimkus, J. Čiurlionytė).

9. Remiantis šio tiriamojo darbo rezultatais ir padarytomis išvadomis buvo parengtos naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstų versijos, iš prieš tai publikuotų redakcijų išsiskiriančios šiais aspektais:
 - abiejų ciklų dalių eiliškumas formuojamas išlaikant autorinę eskizų numeraciją;
 - pirmą kartą spausdinamas *Besacas* ciklo eskizas N5, p. 128 (ČDM, Čm 00408) (su nuoroda *ad libitum*);
 - nenumeruota variacija p. 123 (ČDM, Čm 00403) spausdinama paskutinėje pozicijoje be numeracijos (su nuoroda *ad libitum*);
 - visi *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščiuose nebaigti eskizai spausdinami atvira forma (be pabaigų rekonstrukcijų);
 - išspausdintame natų tekste žymimos išnašos, kurių komentaruose paaiškinti natų dešifravimo sprendimai.

Remiantis šio tiriamojo darbo eigoje parengtomis M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstų versijomis, viešų koncertų metu ir garso įrašo pavidalu (pridedama prieduose) buvo atliktos naujos šių kūrinių interpretacijos.

Literatūra:

1. Assis, Paulo. *Beyond Urtext: dynamic conception of musical editing*. Orpheus Institute, 2010. Prieiga per internetą: <http://www.orpheusinstituut.be/en/publications/beyond-urtext> [žiūrėta 2017 03 25]
2. Bonkowski, Wojciech. *Editions of Chopin's Works in the Nineteenth Century*. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2016.
3. Bouwman, Frans. Unfinished Buisness. *The Musical Times*, 2001, T. 142, Nr. 1877, p. 43–51.
4. Brown, John Robert. Urtext Edition. *Sheet Music Review*. 2007. Prieiga per internetą: <http://www.john-robert-brown.com/urtext.htm> [žiūrėta 2017 01 14]
5. Cuisick, Suzzane. *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*. Michigan: UMI Research Press, 1981.
6. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai, straipsniai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
7. Čiurlionytė-Karužienė, Valerija; Juodis, Simonas Egidijus; Žukas, Vladas. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija*. Kaunas: K. Požėlos spaustuvė, 1970.
8. Daunoravičienė-Žuklytė, Gražina. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.
9. Dirst, Matthew. *Engaging Bach. The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelsohn*. New York: Cambridge University Press, 2012.
10. Feder, Georg; McIntyre, C. Bruce. *Music Philology*. Hillsdale: Pendagogom Press, 2011.
11. Georgiou, Christina. *The historical editing of Mozart's keyboard sonatas: History, Context and Practice*. London: Unpublished Doctoral thesis, City University London, 2011. Prieiga per internetą: <https://drive.google.com/file/d/0BzihA20sx-RBejF1UlhSSmxRN1U/view> [žiūrėta 2017 01 15]
12. Grier, James. Musical Sources and Stemmatic filiation: A Tool for editing Music. *The Journal of Musicology*, 1995, T. 13, Nr.1, p. 73-102.
13. Grier, James. *The critical editing of music, history, method, and practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.
14. Heinemann, Ernst-Günther. *Some observations on preparing Henle Urtext editions of Grieg's Music*. Bergen: Grieg Conference, 2007. Prieiga per internetą: <http://griegsociety.com/ernst-gunther-heinemann-paper-2007/> [žiūrėta 2017 01 23]

15. Hitchcock, H. Wiley, Zahlerio Noel. Just what is Ives's Unanswered Question. *Notes*, 1988, T. 44, Nr. 3, p. 437-443.
Prieiga per internetą: https://www.jstor.org/stable/941517?seq=1#page_scan_tab_contents [žiūrėta 2013 11 29]
16. Janeliauskas, Rimantas. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
17. Jurkėnaitė, Audronė. Sisteminio konstruktyvizmo apraiškos vėlyvojoje M. K. Čiurlionio fortepijoninėje kūryboje. *Menotyra*, 2001, Nr. 3 (24), p. 50–58.
18. Kallberg, Jefferey. *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Genre*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
19. Kennedy, Michael; Bourne, Joyce. *Dictionary of Music*. Rochester: Grange Books, 2005.
20. Kučinskas, Darius. *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*. Kaunas: Technologijas, 2008.
21. Kučinskas, Darius. *M. K. Čiurlionio kūriniai fortepijonui: rankraščiai ir redakcijos*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999.
22. Kučinskas, Darius. *M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių leidyba*. 2015.
Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-08-07-m-k-ciurlionio-muzikos-kuriniu-leidyba/133777> [žiūrėta 2017 01 25]
23. Kučinskas, Darius. *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas)*. Kaunas: Technologija, 2004.
24. Kučinskas, Darius. Juozo Gruodžio muzikos kūrinių leidyba. *Nemunas*, 2004, Nr. 36.
25. Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986.
26. Landsbergis, Vytautas. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Laiškai Sofijai*. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
27. Landsbergis, Vytautas. *Pavasario sonata*. Vilnius: Vaga, 1965.
28. Landsbergis, Vytautas. *Vainikas Čiurlioniui*. Vilnius: Mintis, 1980.
29. Landsbergis, Vytautas. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus Aureus, 2008.
30. Leichtentritt, Hugo. *Music, History, and Ideas*. Massachusetts: Harvard University Press, 1938.
31. Lewis Hammond, Susan. *Editing Music in Early Modern Germany*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.
32. Moseley, Paul. Mozart's Requiem: A Reevaluation of the Evidence. *Journal of the Royal*

- Musical*, 1989, T. 114, Nr. 2, p. 203–237.
33. Paliukėnaitė, Julija. Čiurlionio muzikos rankraščių rašysenos ekspertizė. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). Jo laikas ir mūsų laikas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.
 34. Pascal, Robert. *Brahms. Biographical, documentary and analytical studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
 35. Scherr, Suzanne. Editind Puccini's Operas. The Case of „Manon Lescaut“. *Acta Musicologica*, 1990, T. 62, p. 62–81.
 36. Schnabel, Artur. *My Life and Music*. New York: Dover Publications, 1988.
 37. Shepherd, J., Vulliamy, G. The Struggle for Culture: a Sociological Case Study of the Development of National Music Curriculum. *British Journal of Sociology of Education*, 1994, Nr. 15(1) p. 27-40.
 38. Subačius, Paulius. *Tekstologija. Teorija ir praktikos gairės*. Vilnius: Aidai, 2001.
 39. Thym, Jürgen. *Mendelssohn, the Organ, and the Music of the Past*. Rochester: University of Rochester Press, 2014.
 40. Wolff, Christoph. *Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies, Documents, Score*. Berkeley: University of California Press, 1994.
 41. Wotton, S.Tom. The Scores of Berlioz and Some Modern Editing. *The Musical Times*, 1915, T. 56, Nr. 873, p. 651–656.
 42. Zubovas, Rokas. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Impetus musicus, 2010.

Informaciniai šaltiniai:

1. *Ancient History Encyclopedia* <http://www.ancient.eu/ur/>
2. *Bärenreiter-Verlag* https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA5038_90/
3. *Interneto dienraštis Bernardinai.lt* <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-08-07-m-k-ciurlionio-muzikos-kuriniu-leidyba/133777>
4. *Breitkopf & Härtel* <https://www.breitkopf.com>
5. *Edition Peters* <http://www.edition-peters.com>
6. *Departement of English University of Virginia* <http://www.engl.virginia.edu/people/jjm2f>
7. *G. Henle Verlag* <http://www.henleusa.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html>
8. *Library of Congress* <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200156436/default>

[.html](#)

9. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). *Jo laikas ir mūsų laikas. Katalogas* <http://mkc2011.lmta.lt/mkc/rankrasciai.html>
10. *Orpheus Institute* <http://www.orpheusinstituut.be/uploads/assets/183/1386522394-paulo-de-assis.pdf>

Natos:

1. Bach, J. S. *The first twenty-four Preludes and Fugues of the Well – Tempered Clavichord* (red. F. Busoni), New York: G. Schirmer INC., 1894.
2. Bach, J. S. *The Well-Tempered Clavier, Complete* (red. C. Cherny), New York: Schirmer Library of Musical Classics, 2006.
3. Bach, J. S. *Das wohltemperierte Klavier* (red. B. Mugellini), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1936–1937.
4. Čiurlionis, M. K. *Album per pianoforte* (red. V. Landsbergis), Leipzig: Edition Peters, 1978.
5. Čiurlionis, M. K. *Ausgewählte Klavierwerke* (red. D. Eberlein), Leipzig: Edition Peters, 1985.
6. Čiurlionis, M. K. Kompozicijų knygos ČDM Čm 6 rankraštis, Nacionalinis M. K. Čiurlionio muziejus, rankraščių fondas, Kaunas.
7. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė), Vilnius: Vaga, 1957.
8. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė), Vilnius, Vaga, 1975.
9. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui* (red. V. Landsbergis), Leningradas: Muzika, 1980.
10. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui. Rinktinė* (red. V. Landsbergis), Vilnius: Muzika, 1990.
11. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui* (red. V. Landsbergis), Vilnius: Tarptautinis M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkursas, 1997.
12. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui* (red. R. Zubovas), Vilnius: 2012.
13. Čiurlionis, M. K. *Kūriniai fortepijonui. Visuma* (red. V. Landsbergis), Kaunas: Jono Petronio leidykla, 2004.
14. Čiurlionis, M. K. *Muzikos kūriniai* (red. S. Šimkus), Kaunas, 1925.
15. Čiurlionis, M. K. *Piano works (URTEXT)* (sud. D. Kučinskas), Yamaha music media corporation, 2011.

16. Čiurlionis, M. K. *Rinktiniai kūriniai* (red. V. Landsbergis), Leningradas: Muzika, 1975.
17. Ives, Ch. E. *The Unanswered Question* (red. P. C. Echols, N. Zahler), New York: Peer international corporation, 1985.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1

M. K. Čiurlionis. Variacijos *Sefaa Esec* – urtekstas (natos);

M. K. Čiurlionis. Variacijos *Besacas* – urtekstas (natos).

Priedas Nr. 2

M. K. Čiurlionis. Variacijos *Sefaa Esec* – urtekstas (garso įrašas);

M. K. Čiurlionis. Variacijos *Besacas* – urtekstas (garso įrašas).

Variacijos *Sefaa Esec*

M. K. Čiurlionis
VL 285/DK 154
Druskininkai - Varšuva 1904

I

1)

5

2) 3) 4)

9

5) 6)

13

7)

16

8) 9)

1

II

4

7

10

14

17

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 20 features a bass clef with a dynamic marking *v* and a sharp sign. Measure 21 has a dynamic marking *7)*. Measure 22 has a dynamic marking *8)*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 23 has a dynamic marking *7)*. Measure 24 has a dynamic marking *8)*. Measure 25 has a dynamic marking *9)*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

26

Musical score for measures 26-29. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Measure 26 has a dynamic marking *9)*. Measure 27 has a dynamic marking *10)*. Measure 28 has a dynamic marking *11)*. Measure 29 has a dynamic marking *12)*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

III

Musical score for measures 30-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 30 has a dynamic marking *1)*. Measure 31 has a dynamic marking *2)*. Measure 32 has a dynamic marking *3)*. Measure 33 has a dynamic marking *4)*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

4

Musical score for measures 34-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 34 has a dynamic marking *1)*. Measure 35 has a dynamic marking *2)*. Measure 36 has a dynamic marking *3)*. Measure 37 has a dynamic marking *4)*. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

7

3) 4)

10

11

12

5) 6)

IV

1

1) 2)

3 3 3 3

3/4

4

3)

3/4

7

4)

3)

3)

10

5)

14

3)

3)

3)

3)

6)

18

3)

3)

3)

3)

8va

3)

V

1)

3)

3

2)

5 **Largo**

3)

6

4)

8^{vb}

7

8

5)

VI

1) 3 3 3

2)

1)

3)

1)

9

4)

This system contains measures 9 and 10. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 9 features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a series of chords in the left hand. Measure 10 continues the eighth-note pattern in the right hand, while the left hand has fewer notes, ending with a single chord.

11

This system contains measures 11 and 12. Measure 11 continues the eighth-note pattern in the right hand and the chordal accompaniment in the left hand. Measure 12 shows a change in the right hand's pattern, with some notes beamed together, and the left hand accompaniment.

13

This system contains measures 13 and 14. Measure 13 continues the eighth-note pattern in the right hand and the chordal accompaniment in the left hand. Measure 14 continues the eighth-note pattern in the right hand, with the left hand accompaniment.

15

This system contains measures 15 and 16. Measure 15 features a long slur over the right hand, which plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has a few chords. Measure 16 continues the eighth-note pattern in the right hand and the chordal accompaniment in the left hand, ending with a double bar line.

17

5)

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 17 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a steady bass line. Measure 18 continues the melodic development in the treble while the bass line remains consistent.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 19 shows a melodic line in the treble with various accidentals and a bass line. Measure 20 continues the melodic line in the treble and the bass line.

21

6)

Musical notation for measures 21 and 22. The system consists of a grand staff with a bass clef and a treble clef. Measure 21 features a complex melodic line in the bass with many accidentals and a treble line with chords. Measure 22 continues the melodic development in the bass and the treble line.

23

Musical notation for measure 23. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 23 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a bass line with chords.

II

1)

Musical notation for the first system, measures 1-2. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

3)

2)

Musical notation for the second system, measures 3-4. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 3, followed by a melodic line. The left hand continues with eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the left hand in measure 4.

5)

3)

4)

Musical notation for the third system, measures 5-7. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 5, followed by a melodic line. The left hand continues with eighth notes. Fermatas are placed over the first measure of the left hand in measures 5 and 6.

8)

5)

6)

Musical notation for the fourth system, measures 8-10. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 8, followed by a melodic line. The left hand continues with eighth notes. Fermatas are placed over the first measure of the left hand in measures 8 and 9.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 11 features a complex texture with multiple voices in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 12 continues this texture, with a prominent melodic line in the treble and a consistent bass accompaniment. Dynamic markings include *p.* (piano) and *sf.* (sforzando).

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. Measure 13 shows a shift in texture with more chords in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 14 continues with similar textures. Measure 15 features a more active bass line with eighth-note patterns. Dynamic markings include *p.* (piano) and *sf.* (sforzando).

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. Measure 16 has a rest in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 17 features a complex texture with multiple voices in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Dynamic markings include *p.* (piano) and *sf.* (sforzando).

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats. Measure 18 features a complex texture with multiple voices in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 19 continues this texture, with a prominent melodic line in the treble and a consistent bass accompaniment. Dynamic markings include *p.* (piano) and *sf.* (sforzando).

20

Musical score for measures 20-21. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a simple eighth-note bass line. Measure 21 continues with similar textures, including a descending eighth-note line in the right hand.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 shows a more active right hand with eighth-note chords, while the left hand maintains a steady eighth-note bass line. Measure 23 features a dense block of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 has a right hand with a mix of chords and moving lines, and a left hand with eighth notes. Measure 25 includes a circled '8)' in the right hand, indicating an eighth-note pattern, and a left hand with eighth notes.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a right hand with a series of chords and a left hand with eighth notes. Measure 27 shows a right hand with a descending eighth-note line and a left hand with eighth notes.

28

Musical score for measures 28-29. The piece is in B-flat major (two flats) and common time. Measure 28 features a dense texture with a sixteenth-note chordal pattern in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 29 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

III

1)

Musical score for measures 30-31, marked with a Roman numeral III and a first fingering (1). The right hand has a sixteenth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment.

3

Musical score for measures 32-33. The right hand continues with a sixteenth-note pattern, and the left hand has a more complex accompaniment with some triplets.

5

2)

Musical score for measures 34-35, marked with a second fingering (2). The right hand features a sixteenth-note pattern with a sharp sign, and the left hand has a complex accompaniment.

7

pp

Musical score for measures 7 and 8. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measure 7 features a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand provides a bass line with some sustained notes.

9

Musical score for measures 9 and 10. The right hand continues with a melodic line of chords and eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes and chords.

11

Musical score for measures 11 and 12. Measure 11 includes fingerings 3) and 4) in the left hand. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a bass line with chords and eighth notes.

13

Musical score for measures 13 and 14. The right hand features a melodic line with some rests and slurs. The left hand has a bass line with chords and eighth notes.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a 7-measure rest in the first measure, followed by chords in the second and third measures, and another 7-measure rest in the fourth measure. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes across the two measures.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a 7-measure rest in the first measure and a melodic line in the second measure.

19

Musical notation for measures 19, 20, and 21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats, showing a melodic line. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, showing a melodic line. The system concludes with a double bar line.

IV

Musical notation for measures 22, 23, and 24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats. It contains a sequence of chords, with a first fingering '1)' indicated in the first measure. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats, featuring a melodic line.

4

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 features a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 5 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 6 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3.

7

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 8 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 9 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3.

10

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 11 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 12 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3.

13

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 14 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3. Measure 15 has a treble clef with a whole note chord of G4, B4, and D5, and a bass clef with a whole note chord of B2 and D3.

16

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7-measure rest. The melody begins in measure 17. Measure 18 contains a second ending bracket labeled '2)'. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

19

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is composed of chords. The bass line features a triplet eighth-note accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-23. Measure 21 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is a sequence of chords. The bass line has a triplet eighth-note accompaniment. A double bar line occurs after measure 22. Measure 23 has a bass clef and a key signature of one flat, with a 3-measure rest. Below the staff, there is a dashed line with the marking '8^{vb}'.

24

Musical notation for measures 24-26. Measure 24 has a bass clef and a key signature of one flat. The melody is a sequence of chords. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. A double bar line occurs after measure 25. Below the staff, there is a dashed line with the marking '(8)'.

27

7 4)

V

ad libitum

1)

4

ad libitum

1)

2

Musical score for system 2, measures 2-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many beamed notes and accidentals (flats and naturals). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with a descending eighth-note pattern.

3

Musical score for system 3, measures 6-9. The treble staff continues the intricate melodic pattern from the previous system. The bass staff features a more active line with eighth notes and a final measure containing a long, sweeping slur over a note.

4

8va

Musical score for system 4, measures 10-13. A dashed line labeled "8va" indicates an octave transposition for the treble staff. The treble staff's melodic line is significantly higher in pitch than in the previous systems. The bass staff continues with its accompaniment, including a final measure with a long slur.

5

Musical score for system 5, measures 14-17. The treble staff continues the high-octave melodic line. The bass staff concludes the system with a final measure featuring a long slur.

6

Musical notation for measure 6, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef contains a simpler accompaniment with some chords and a double bar line.

7

Musical notation for measure 7, featuring a treble and bass clef system. The treble clef continues the melodic line with a '2)' marking. The bass clef has a '7' marking and continues the accompaniment.

8

Musical notation for measure 8, featuring a treble and bass clef system. The treble clef has a '3)' marking. The bass clef continues the accompaniment with a double bar line.

9

Musical notation for measure 9, featuring a treble and bass clef system. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the accompaniment with a double bar line.

10

Musical notation for measures 10-11. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 10 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a few notes. Measure 11 continues the treble staff's complexity while the bass staff has a few notes.

11

Musical notation for measures 12-13. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 12 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a few notes. Measure 13 continues the treble staff's complexity while the bass staff has a few notes.

12

Musical notation for measures 14-15. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a few notes. Measure 15 continues the treble staff's complexity while the bass staff has a few notes.

13

Musical notation for measures 16-17. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 16 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a few notes. Measure 17 continues the treble staff's complexity while the bass staff has a few notes.

14

Musical score for measure 14, piano part. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a complex, multi-measure rhythmic pattern with many beamed notes. The left hand has a simpler accompaniment with a few notes and rests. A dynamic marking of 8^{vb} is present at the end of the measure.

15

Musical score for measure 15, piano part. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The right hand has a melodic line with several notes, including a sharp sign. The left hand has a bass line with several notes and rests.