

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KONCERTMEISTERIO KATEDRA

Brigita Čepanauskaitė

**R. SCHUMANNO KONCERTAS VIOLONČELEI IR ORKESTRUI
op. 129 a-moll: ORKESTRO PARTIJOS ATLIKIMO FORTEPIJONU
YPATUMAI**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (koncertmeisteris)
Magistro darbas

Darbo autorius:

Brigita Čepanauskaitė

.....

(parašas)

Darbo vadovas:

lekt. dr. Eglė Kižytė-Ramonienė

.....

(parašas)

VILNIUS, 2019

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
BAIGIAMOJO DARBO
SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2019

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „**R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a - moll: orkestro partijos atlikimo fortepijono partijos ypatumai**“, yra parengtas savarankiškai.

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

(Parašas)

(Vardas, pavardė)

SUMMARY

In Lithuanian and foreign languages there is not much methodological literature for Accompanists defining methodology for instrumentalists accompanying. Especially when it comes to performing an orchestral part for the piano. Each Accompanist should learn the correct version, find information about the work being performed, composer, epoch, style, traits, listen to recordings, analyze the structure of the work before learning the orchestra's reduction. In order to facilitate the work of the pianist-concertmaster, in this work analyzing R. Schumann's Concert for cello and orchestra op. 129, a – moll. There are also examples of places that can be highlighted, a brief description of the performance. Reflecting on the emergence of the concert genre, the development of early Romanticism and the evolution of the Romantic Concert. As the composition of the orchestra is larger, the harmonic, the dynamic plan is more complicated in the romantic concerts, it is not easy for the Accompanist to perform the orchestra part for piano.

Chapter I deals with the genre of concert, its emergence, style and general features. Describes early romanticism and the development of a Romantic Concert. A brief description of R. Schumann's creative period and his Concert for cello and orchestra op. 129, a – moll.

Chapter II analyzes R. Schumann's Concerto for Cello and Orchestra op. 129, a – moll, piano performance of the orchestra part. Since the soloist prepares the concert with the help of the Accompanist, he wants to draw attention to what the Accompanist should be, at the same time to be an orchestra, conductor and a good soloist partner.

TURINYS

ĮVADAS	5
1. XIX a. Instrumentinis koncertas: ištakos, bruožai, stiliaus raida	7
1. 1. Instrumentinio koncerto ištakos.....	7
1. 2. XIX a. ankstyvasis romantizmas: Romantinis instrumentinis koncertas.....	10
2. Orkestro partijos atlikimo fortepijonu ypatumai: R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll	16
2. 1. R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op.129 a – moll: muzikinio teksto analizė.....	16
2. 2. Orkestro partijos atlikimo fortepijonu aspektai.....	17
IŠVADOS	32
Literatūros sąrašas	34
Šaltinių sąrašas	35

IVADAS

Temos aktualumas. Lietuvių ir užsienio kalbose yra mažai metodinės literatūros, apibrėžiančios akompanavimo instrumentalistams metodiką. Ypač kai susiduriama su orkestrinės partijos fortepijonui atlikimu. Norint palengvinti pianisto-koncertmeisterio darbą, šiame darbe yra išanalizuojamas R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll orkestro partijos perdirbimas fortepijonui. Taip pat pateikiami pavyzdžiai į kokias vietas būtų galima atkreipti dėmesį, trumpai aprašomas atlikimas. Pasigilinama į koncerto žanro atsiradimą, ankstyvojo romantizmo vystymąsi bei romantinio koncerto evoliucionavimą. Koncertas – tai muzikinis kūrinys, kurį dažniausiai sudaro trys dalys ir paprastai atliekamas vieno solisto su orkestru. Laikui bėgant, pripažįstama, kad koncerto apibrėžimas skyrėsi. Kadangi romantiniuose koncertuose orkestro sudėtis didesnė, harmoninis, dinaminis planas sudėtingesnis, pianistui-koncertmeisteriui yra nelengva išpildyti orkestro partijos muzikinius uždavinius fortepijonu.

Tyrimo problema. Apibrėžiamos orkestrinės partijos atlikimo fortepijonu ypatybės, keliami grojimo technikos klausimai, padėsiantys kuo tiksliau atlikti šio koncerto akompanimentą fortepijonu.

Tyrimo objektas. R. Schumanno Koncerto violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll orkestro partijos atlikimas fortepijonu.

Tyrimo tikslas. Peržvelgti instrumentinio koncerto atsiradimo prielaidas, aptarti romantizmo epochoje susiformavusį romantinio koncerto žanrą. Išanalizuoti orkestro partijos redukciją fortepijonui.

Tyrimo uždaviniai.

1. Išnagrinėti XIX a. instrumentinio koncerto žanrą, jo vystymąsi, bendruosius bruožus;
2. Apibūdinti ankstyvąjį romantizmą ir romantinio koncerto vystymąsi;
3. Apibendrinti R. Schumanno kūrybos laikotarpį, jo Koncertą violončelei ir orkestrui op. 129, a - moll;
4. Išanalizuoti R. Schumanno koncertą violončelei ir orkestrui op. 129, a-moll orkestrinės partijos redukciją fortepijonui ir apžvelgti įvairius meninius ir techninius sunkumus, išskylančius atliekant orkestro partiją fortepijonu.

Tyrimo metodai. Istorinis aprašomasis, šaltinių analizė, mokslinės literatūros analizė, atlikimo analizė.

Literatūra ir šaltiniai. Aprašant instrumentinio koncerto ištakas, romantinio koncerto atsiradimą daugiausia naudojama internetinių šaltinių iš *Oxford music online*; *Grove music*

online. Aptariant ankstyvąjį romantizmą pasitelkiama D. Katkaus „Muzikas atlikimas“, V. Gerulaičio „Muzikos stilių raida“, J. Ambrazo „Muzikos kūrinių analizė“ ir kt.. Analizuojant akompanavimo fortepijonu ypatybes ir R. Schumanno Koncertą violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll daugiausia naudojama metodinių darbų rinkiniai, konferencijų pranešimai „Akompanimento menas“ ir „Akompanimento meno aktualijos ir vizijos“, taip pat M. T. Roeder „A History of the Concerto“ ir kt.

Darbo struktūra. Įvadas, turinys, I skyrius, II skyrius, išvados, literatūros sąrašas.

I darbo skyriuje yra nagrinėjamas koncerto žanras, jo atsiradimas, stilius, bendrieji bruožai. Apibūdinamas ankstyvasis romantizmas ir romantinio koncerto vystymasis. Trumpai aprašomas R. Schumanno kūrybos laikotarpis bei jo Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129 a – moll.

II darbo skyriuje yra analizuojamas R. Schumanno Koncerto violončelei ir orkestrui op. 129 a – moll orkestro partijos atlikimas fortepijonu. Kadangi solistas koncertą pirmiausia ruošia kartu su pianistu-koncertmeisteriu, norima atkreipti dėmesį būtent į pianisto-koncertmeisterio pasirengimą tapti ir orkestru, ir dirigentu, ir puikiu solisto partneriu. Kiekvienas pianistas-koncertmeisteris prieš mokydamasis orkestrinės partijos redukciją, turėtų išsirinkti sau tinkamą redakciją, susirasti informaciją apie atliekamą kūrinį, kompozitorių, epochą, stilių, bruožus, klausytis įrašų, analizuoti kūrinio struktūrą.

1. XIX a. INSTRUMENTINIS KONCERTAS: IŠTAKOS, BRUOŽAI, STILIAUS RAIDA

1.1. Instrumentinio koncerto ištakos

Koncertas – didelės apimties muzikinė kompozicija solo instrumentui ar solo instrumentams su orkestru¹. Lietuvių kalbos žodyne koncertas aiškinamas kaip 1) viešas muzikos ir kitų veiklų atlikimas; 2) Simfoninis k. Dainų k. muzikos veiklas atlikėjų kolektyvui su solistu (solistais)². Tačiau pats *concerto* terminas yra kilęs iš lotynų kalbos žodžio *concertare*, kuris reiškia „ginčytis, diskutuoti“, taip pat „dirbti kartu su kuo nors“. Italų kalboje *concertare* reiškia „organizuoti sutikti, susiburti“. Besiformuojant koncerto formai buvo naudojamos ir lotynų, ir italų kalbos reikšmės³. Vėliau koncerto terminas buvo apibūdinamas kaip „akompanimentas“ jo reikšmė išliko iki pat XVII a. pradžios. Tuo metu kompozitoriai pradėjo naudoti kitokią lotyniško koncerto reikšmę – „stengtis, „ginčytis su““⁴.

Italijoje koncerto sąvoka iš pradžių buvo pasitelkiama kalbant apie vokalinę, mišrią vokalinę ir instrumentinę formą. Ankstyvuojau laikotarpiu nebuvo aiškaus skirtumo tarp *concerto* ir graikų kilmės *sinfonia*. Daugiausia informacijos šiuo atveju buvo M. Praetoriaus darbuose (pavyzdžiui, *Syntagma musicum*, iii), kuris pateikė daugybę išsamių instrukcijų koncerto atlikimui ir kurio paties kūryba buvo labai svarbi perduodant italų praktiką kitų šalių kompozitoriams⁵. Taigi XVII a. pradžioje koncerto terminas sutinkamas bažnytinėje muzikoje ir apibrėžia italų vokalinės muzikos su instrumentiniu pritarimu žanrus (pav. 1).

Vokietijoje naujoji koncerto praktika tapo žinoma iš M. Praetorius raštų ir muzikinių darbų. Pirmosios keturios dalys iš jo *Musae Sioniae* (1605) yra išverstos H. Schützo „*Geistliche Concert Gesänge*“. *Kleine geistliche Concerte* (1636–9) atspindi susidomėjimą Italijos pasaulietine muzika, pavyzdžiui, C. Monteverdi ir G. Caccini. Svarbiausia – didėjantis instrumentinio ansamblio nepriklausomumas. Trečiojoje *Symphoniae sacrae* dalyje (skirta keturiems solo balsams, dviem *obbligato*⁶ smuikams ir dviejų – keturių balsų choro dainininkams ir instrumentams) pateikiamas H. Schützo požiūris į koncerto formą, keitimąsi

¹<https://en.oxforddictionaries.com/definition/concerto>

²<http://ikiis.lki.lt/home>

³ Kūrinio pavadinimas „*un concerto di voci in musica*“ (Roma, 1519) apibrėžia koncertą kaip vokalinį ansamblį – „susibūrimą kartu“ su balsais. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

⁴ Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, iii, 1618) pasiūlė šį labiau eruditinį apibrėžimą, o Bottrigari (*Il desiderio, ovvero De' concerti di varij strumenti musicali*, 1594) – savo veikale taip pat atkreipė dėmesį į termino etimologiją. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

⁵ Ankstyviausias leidinys, kuriuo buvo naudojama - *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* (Venice, 1587). Jame esantys madrigalai ir bažnytinė muzika yra nuo 6 iki 16 dalių.

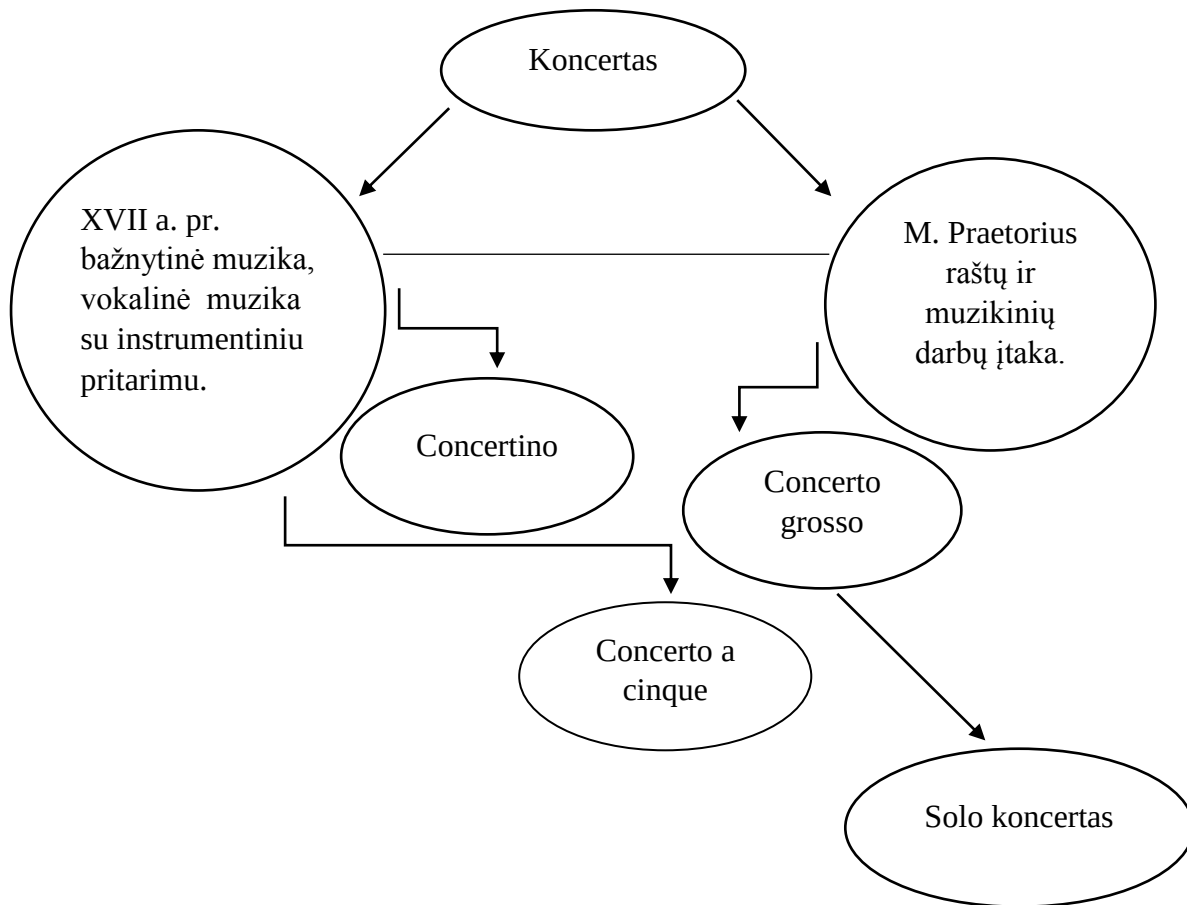
<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

⁶ *Obbligato* - (it. būtinasis) - muz. nuoroda instrumentinio ar vokalinio ansamblio natose, sakanti, kad ja pažymėto instrumento arba balso negalima keisti kitu; jis būtinasis

<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Obbligato>

iš solo į *tutti*, kontrastus tarp vokaliųjų ir instrumentinių epizodų bei polichorališkumą. Ši didelio masto konstrukcija ir mažesnės apimties *Kleine geistliche Concerte* turėjo didelę įtaką žanro vystymuisi (pav. 1).

Pav. 1 Koncerto vystymasis:



Kadangi styginių instrumentų išdėstymas orkestruose Romoje ir Šiaurės Italijoje (Venecija, Milanai, Bolonija ir kt.) skiriasi, atitinkamai skiriasi ir požiūriai į koncerto struktūrą. Romoje orkestro esmė buvo *concertino*: du smuikai, violončelė. *Concerto grosso*⁷ buvo sudarytas iš tos pačios sudėties su papildoma bosine grupe, kurią dažniausiai atlikdavo violos. Todėl tokiuose koncertuose paprastai naudojamos keturios skirtingos smuiko partijos (pav. 1). Šiaurės Italijoje koncertai buvo rašomi orkestrui sudarytam iš keturių partijų. Labiausiai paplitęs styginių instrumentų koncertinis tipas po 1700 m., buvo *concerto a cinque*, sudarytas iš pagrindinio smuiko, dviejų antrų smuikų, alto ir violončelės⁸.

Baroko epochoje koncerto žanrą išvystė A. Vivaldi. Po 1710 m. populiariausias koncerto tipas buvo solo instrumentui ir styginių orkestrui arba *solo koncertas* (pav. 1). Iš

⁷ Muzikinė kompozicija solo instrumentų grupei su orkestru. Terminas buvo naudojamas Baroko epochos kūriniuose. https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/concerto_grosso

⁸ <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

pradžių pagrindinė partija buvo patikėta tik smuikui, tačiau vėliau koncerto repertuarą buvo pradėta kurti ir kitiems instrumentams. Juose ypač plačiai paplito violončelė, obojus, išilginė fleita⁹. Koncertams, parašytiems daugiau nei dviem instrumentams naudojama ta pati struktūra, *tutti* interpretuojamas kaip visas ansamblis, o *solo* kaip pogrupis, kuris kūrinys yra *pastovus* arba *kintantis*. Šios ypatybės aptinkamos A. Vivaldi ir jo amžininkų vokiečių J. S. Bacho, G. P. Telemanno kūryboje bei tęsiasi klasikinės simfonijos orkestruotėse¹⁰. Baroko epochoje kuriant instrumentinius koncertus tobulėjo atlikimo technika, suklestėjo nauji orkestriniai žanrai kaip uvertiūra ir operinė sinfonija, didėjo orkestro vaidmuo, atsirado nauji instrumentai (pvz. išilginė fleita). Baroko epocha įkvėpė visą vakarų meno pasaulį, suklestėjo nauji stiliai ir formos.

Įpusėjus klasicizmo epochai, *concerto grosso* iš esmės pakeitė solo koncertas. Tokie koncertai buvo plačiai kuriami Italijoje, Vokietijoje, Anglijoje, Prancūzijoje. Nors 1760-1770 m. populiariausi solo instrumentai buvo smuikas ir fleita, tačiau solo koncertai buvo parašyti daugumai kitų instrumentų: arfai, gitarai, mandolinai ir net *lira organizzata* (J. Haydno parašyti penki koncertai Neapolio karaliui 1786 m.). Tačiau jau 1770 – 1780 m. dažniausias solo instrumentas tapo fortepijonas¹¹.

Koncerto sudėties, atlikimo ir paplitimo aplinkybės skiriasi. Kai kurie koncertai pirmą kartą buvo atliekami viešuose koncertuose, dalis jų būdavo skirta karališkųjų rūmų pramogoms ir atliekama privačiuose, šeimyniniuose koncertuose. Koncertai taip pat buvo atliekami prieš oratoriją (ypač Londone, vadovaujantis G. F. Händelio nustatytoms tradicijoms), prieš operas ir t.t. Italijoje koncertai buvo sujungti su iškilmingomis mišiomis. Tokia skirtingos auditorijos, atlikimo ir vietų įvairovė atsispindi ne tik kūrinių stiliuje, bet ir koncerto orkestro sudėtyje¹². Šiaurės Europoje dauguma koncertų buvo spausdintuose leidiniuose, o Vokietijoje ir Austrijoje buvo dažniau naudojami manuskriptai. Koncertus dažniausiai atlikdavo ne patys kompozitoriai, o kiti atlikėjai.

Iki XIX a. koncerto žanras buvo baroko tradicijų ir klasikinės sonatos formos sintezė. Romantinio koncerto vystymuisi didelę įtaką turėjo L. van Beethoveno kūryba, todėl kai kurie

⁹ Koncertas solo dviem vienodo ar skirtingo tipo instrumentams struktūriniu požiūriu yra identiškas solo koncertui. Pagrindinė problema – kaip sujungti solistų solo epizodus. Galimi keturi sprendimo būdai: 1. Atlieka savo partijas tercijos arba sekstos intervalu; 2. Groja pakaitomis, dialogo modeliu; 3. pasitelkia imitaciją ar kontrapunktą; 4. Vienas instrumentas atlieka melodiją, kitas akompanimentą.

¹⁰ Vokiečių šaltiniuose tokie kūriniai dažnai vadinami *sonatomis*, nors jų savybės atitinka *concerto* žanrą. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

¹¹ 1762 m. B. C. Breitkopfo sudarytuose kataloguose yra 77 koncertai smuikui ir 105 koncertai fortepijonui. 1787 m. koncertų smuikui skaičius siekė – 270, o fortepijonui – 393. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

¹² Kai kurie J. C. Bacho koncertai parašyti su akompanimentu, sudarytu iš dviejų smuikų ir boso. V. A. Mozarto koncertų instrumentuotė yra gerokai platesnė. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>

kompozitoriai romantikai liko prie klasicistinių formų. Romantiniam koncertui būdinga: dideli orkestrai, konflikto panaudojimas tarp orkestro ir solisto, dažnai akcentuojamas virtuozinis atlikimas ir sudėtingos solo dalys. Taip pat didelis dėmesys skiriamas kadencijai, kurią kompozitoriai užrašydavo, neleisdami atlikėjui improvizuoti.

1. 2. XIX a. ankstyvasis romantizmas: Romantinis instrumentinis koncertas

XIX a. yra laikomas romantizmo epocha, kurios pasaulėžiūra vyravo ne tik mene, bet turėjo įtakos ir to meto religijai, filosofijai, teisei, politikai. Romantizmo sąvoką literatūroje pirmasis panaudojo M. Novalis, o muzikoje pirmasis pasitelkė E. T. A. Hoffmannas¹³. Prasidėjus Napoleono karams, Europos valstybės ėmė kovoti už nacionalinę nepriklausomybę, ryškėjo laisvės ir demokratijos vizija. „Svajonės ir tikrovė, idealas ir realybė – esminis romantizmo epochos prieštaravimas. Jį matai gyvenime, politikoje, filosofijoje ir, žinoma, mene“¹⁴. Mokslo, technikos, pramonės, gamybos raida skatino didmiesčių kūrimąsi, socialinė nelygybė paskatino realizmo atsiradimą. Romantikus įtakojo F. Nietzsche, F. Schlegelio ir kitų filosofų idėjos bei veikalai. Svarbiausios kūrybos idėjos yra idealo siekimas ir ieškojimas, žavėjimasis gamta ir jos paslaptimis. Vyrauja meilės, mylimos moters temos. Romantikų kūriniuose jaučiamas dvilypumas: „Meilė yra ir laimės, ir kančios šaltinis. Mirtis yra ir tragiškos baigties, ir išsivadavimo iš žemiškų kančių simbolis. Naktis ir gąsdina, ir priglobia menininko vienatvę“¹⁵.

Muzikoje romantizmo epocha – tai laikas, kai gyveno ir kūrė skirtingų laikmečių, idealų ir stilių kompozitoriai, o Viena buvo ne tik Austrijos, bet ir visos Europos kultūros sostinė. Žymusis Vienos klasikas L. Van Beethovenas, švietėjiškos epochos atstovas ir F. Schubertas, jau nusivylęs Prancūzijos revoliucija bei nusigręžęs nuo klasicizmo idealų. Ankstyvojo romantizmo kompozitorius domino vienas žmogus, jo asmeniniai išgyvenimai, jausmai, gamta. Įsigali lyrika, programiškumo tendencija, labiau konkretizuojami muzikiniai vaizdai, gretinami su kitomis meno šakomis, pavyzdžiui poetiniu tekstu, literatūriniu siužetu, atsigręžiama į istorinę praeitį. Muzikinis folkloras tampa nacionalinių mokyklų formavimosi tašku¹⁶.

Kadangi romantizmas muzikoje nėra vientisas stilius, V. Gerulaitis savo knygoje „Muzikos stilių raida“ skirsto į tris laikotarpius: ankstyvąjį, vidurinį ir vėlyvąjį, o A. J.

¹³ A. Žiūraitytė „Muzikos istorija“ p. 63

¹⁴ V. Gerulaitis „Muzikos stilių raida“ p. 99

¹⁵ V. Gerulaitis „Muzikos stilių raida“ p. 104

¹⁶ A. J. Ambrazas „Muzikos kūrinių analizės pagrindai“ p. 137

Ambrasas „Muzikos kūrinių analizės pagrindai“ skirsto į du laikotarpius: ankstyvąjį ir vėlyvąjį. Pasitelkus įvairius šaltinius, šiame darbe romantizmas bus skirstomas į *ankstyvąjį* ir *vėlyvąjį* laikotarpius, ypač daug dėmesio skiriant pirmajam.

Romantinė **harmonija** kinta. Kompozitoriai naudoja netradicinius akordų junginius, moduliacijas, septakordus, nonakordus, vengia tonikos¹⁷. Kitaip nei Klasicizmo epochoje, romantizme homofoninė faktūra tampa polifonizuota, sudėtingesnė, akompanimente atsirando daugiau savarankiškų pritariamųjų balsų, įvairesnių figūracijų. Mažorą ir minorą pakeičia modalinės dermės. Romantinės muzikos melodija – kantileninė, daininga¹⁸, ritmika – įvairesnė ir sudėtingesnė¹⁹. Romantikai lyriškai vertino ir klasicistinę sonatos formą. Joje svarbiausia tampa išraiškinga vokalinė melodija²⁰. Plėtojant melodijos vientisumą nyksta ekspozicijos, temų perdirbimo ir reprizos ribos, neretai atsiranda atskiri melodiniai epizodai. Sureikšmintą reprizą yra pakeičiama, dinamizuojama. Susiformuoja ir naujos, romantizmui būdingos formos²¹.

XIX a. pradžia – ankstyvasis romantizmas. Nors kompozitoriai vis dar laikosi klasicistinių komponavimo principų, formų, žanrų, juos „sulyrindami“ sukuria naują vokalinės, instrumentinės muzikos žanrą – miniatiūrą, naujus stambios apimties kūrinius – romantinę fantaziją, programinę simfoninę uvertiūrą²². Siekiant kontrastingumo, dramatiškumo, praštarinimo jausmo, miniatiūras jungia į ciklus, pasižyminčius vieninga tema, dainos ar šokio bruožais, tuo pačiu ir skirtingais meniniais vaizdais.

Romantizmo epochos muzikos vystymąsi įtakojo politiniai, religiniai, filosofiniai ir kt. veiksniai. Idealo ieškojimas, atsigręžimas į praeitį, kovojimas su pačiu savimi, kitų menų gretinimas – visus šiuos veiksnius galima rasti kompozitorių romantikų kūryboje. Ankstyvųjų romantikų – F. Schuberto, R. Schumanno – kūryboje pradėjo formuotis dramaturginiai

¹⁷ „Gausiai naudojant chromatiką, labai išsiplėtė harmonijos raiškos galimybės, tačiau sumažėjo funkcinis jos apibrėžtumas. Norėdami išreikšti emocinių būsenų nepastovumą, romantikai dažnai sąmoningai vengė tonikos, mėgo moduliacijas“ A. J. Ambrasas „Muzikos kūrinių analizė“ p. 138

¹⁸ „Melodika labiau individualizuota negu ankstesnėse epochose, įvairesnė atskirų kompozitorių kūryboje. Dažnai, ypač neoromantinėje muzikoje, melodija glaudžiai susijusi su harmonija – sudaro viršutinį spalvingos akordų slinkties balsą. Harmoninis mąstymas veikia ir melodijos plėtojimą.“ A. J. Ambrasas „Muzikos kūrinių analizė“ p. 138

¹⁹ „Susilpnėjo reguliarus akcentinio metro reikšmė (vengiama pabrėžti stiprąsias takto dalis), paplito kintamieji ir sudėtiniai metrai, nekvadratinė sintaksinė struktūra. Padidėjus faktūros balsų savarankiškumui, gana dažnu reiškiniu tapo polimetrija“ A. J. Ambrasas „Muzikos kūrinių analizės pagrindai“ p. 138

²⁰ „Savo ruožtu bethoveniškąjį motyvinio vystymo principą koreguoja arba keičia melodinis vystymas, variacijškumo principas arba kontrastingų meninių vaizdų gretinimas“ V. Gerulaitis „Muzikos stilių raida“ p. 106

²¹ „Siuitinis rondo (žr. 409-412), charakteringosios variacijos (žr. 380-386), variacijos nekintama melodija (žr. 387) kupletinė variantinė forma (žr. 388), naujoji siuita (žr. 569), labai paplito tarpiniai formų tipai, laisvosios bei mišriosios (sintetinės) formos (žr. 623-627).“ A. J. Ambrasas „Muzikos kūrinių analizė“ p. 139

²² V. Gerulaitis „Muzikos stilių raida“ p. 104

muzikos plėtojimo principai: *leitmotyvas*²³ ir *monotematizmas*²⁴ Vėlyvajame romantizme atsiranda nauji programiniai žanrai – simfoninė poema, programinė simfonija. Juos jungia literatūros, dailės, kitų menų, kūrinių siužetų idėjos²⁵.

XIX a. buvo nuolat modernėjantis ir augantis amžius. Muzikos pasaulis evoliucionavo, kūrėsi muzikos institucijos: operos teatrai, muzikos mokymo įtaigos, orkestrai ir pan. „Europinė muzika, muzikavimo papročiai, instrumentai paplito po visą pasaulį, tapo svarbiausiu pasaulinės kultūros ženklų“²⁶. XIX a. viešiesiems koncertams pritaikomos aristokratų rūmų erdvės, statomos naujos didelės specialios salės. „Jau 1791 m. „Gewandhaus“ draugijos įkurtas orkestras atsidavė vien simfoninei muzikai“, o atlikėjų skaičius orkestruose vis didėjo²⁷. Išplito namų muzikavimas, susiformavo kamerinis kvartetas.

Iki 1880 m. susiformavo trys skirtingi koncerto tipai – *virtuozinis* koncertas, *simfoninis* koncertas ir *naratyvinis* koncertas, nors daugelyje kūrinių galima rasti visų trijų tipų apraiškų. Romantinio koncerto žanro atsiradimui didelę įtaką turėjo L. van Beethovenas. Praktiškai visi tolesni koncertinio žanro kūriniai grįžta prie L. van Beethoveno naujovių²⁸. L. van Beethoveno fortepijoniniuose koncertuose išlaikyta kone ideali pusiausvyra tarp solo instrumento ir orkestro. Įsigali trijų dalių koncerto struktūra: pirmoji dalis – sonatos formos, antroji dalis – lėta dainos forma ir finalas – greitas *rondo* arba modifikuotas sonatos *allegro*. L. van Beethovenas buvo orkestro ir solisto dialogo valdymo ir integravimo pradininkas. Orkestras nebuvo vien tik palaikantis harmoniją, o solistas nedemonstruodavo vien tik techninių sugebėjimų.

Nuo 1820 m. virtuozinis koncertas klestėjo kaip mėgstamiausias žanras, parodantis visas instrumento technines galimybes. Trijų dalių forma, perimta iš XVIII a., užtikrino, kad solistas turėtų galimybę parodyti dramatišką jėgą, gilumą ir platų instrumento garsą pirmoje dalyje, lyriškumą antroje dalyje bei greitį, vikrumą ir tikslumą finale²⁹.

²³ Leitmotyvas - muz. pagrindinis motyvas, kartojamas per visą kūrinį; pagrindinė tema. 2.prk. dažnai kartojama ir pabrėžiama mintis <http://lkiis.lki.lt/dabartinis>

²⁴ *Monotematizmas* – tai komponavimo principas naudojant kūrinys vieną svarbiausią temą. „Monotematizmo principu buvo kuriami ir miniatiūra, ir sonatinių – simfoninių ciklų žanrai. Monotema buvo tarsi kūrinio idėja *fix, moto*.“ V. Gerulaitis „Muzikos stilių raida“ p. 107.

²⁵ F. Lisztui buvo svarbi viena kokia nors idėja, o ne visas siužetas kaip H. Berliozui. Taip pat didelį dėmesį skyrė harmonijai, todėl jo fortepijoniniai kūriniai priminė orkestrinę faktūrą. F. Mendelssohnas ir J. Brahmsas siejo ir jungė klasicizmo tradicijas. F. Chopeno kūryboje gausu polifonijos, improvizacijos, *rubato*.

²⁶ D. Katkus „Muzikos atlikimas“ p. 313

²⁷ D. Katkus „Muzikos kūrinių analizė“ p. 313

²⁸ <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

²⁹ A. B. Marksas rašęs 1839 metais pripažino, kad solo linijos bravūrinis matmuo yra svarbiausias koncerte, nors orkestras laikas nuo laiko gali ir turėti didesnę muzikinę reikšmę.

<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

Maždaug 1830-ųjų metų viduryje koncerto žanras buvo traktuojamas kaip virtuozistinio atskleidimo priemonė, tuo sukeldamas nepasitenkinimą šiuo „Beethoveniškuoju“ koncertu. R. Schumannas tokią sampratą pakeitė, išskirdamas solo instrumento medžiagą į paprastą techninę ir „laisvą poetinę“, derinamą su orkestru. Be to, R. Schumannas teigė, kad orkestras turėtų veikti daugiau nei kaip virtuozistinio stebėtojas, bet užpildyti muziką, naudodamasis savo sudėtingomis ir įvairialypėmis garso savybėmis³⁰. J. Brahmsio koncertas fortepijonui b-moll op.83 (1878-1881) turi *scherzo* dalį, todėl jis yra keturių dalių, kaip simfonija³¹. Solisto partija sukurta vis labiau derinant orkestro garsą ir skambesio galią. Tačiau J. Brahmsio ir P. Čaikovskio koncertuose fortepijonui taip pat galima atpažinti naujoves, kurias įvedė L. van Beethovenas, pavyzdžiui, dvigubų oktavų naudojimą.

XIX a. vid. F. Lisztas įvedė savo naujoves ir romantišką instrumentinę muziką išreikė poetiškai, epiškai ir dramatiškai, sukurdamas naratyvinių koncertų, dažnai parašytą vienos dalies formą ir turintį aiškią literatūrinę programą. Vienos dalies A. L. Webberio koncertas buvo vienas iš ankstyviausių ir svarbiausių XIX a. koncerto formų naujovių, o H. Berliozas koncerte smuikui *Harold en Italie* op.16 („Haroldas Italijoje“) išlaiko simfoninės kompozicijos mastą³². Dar vienas įsimintinas naratyvinis koncertas - J. Fieldo fortepijoninis koncertas nr.5 C-dur (1817 m.), pavadintas *L'incendie par l'orage* („Gaisras iki audros“): jame solo fortepijonas (kartais solistui pritaria fortepijonas orkestre) kartu su orkestru imituoja audrą ir katastrofą, po kurios seka (kaip L. van Beethoveno Pastoralinėje simfonijoje) „Padėkos himnas“, „Adagio in C“ ir Rondo³³. XIX a. koncerto naratyviniai aspektai gali būti tiesiogiai siejami su XVIII a., ypač W. A. Mozarto operomis ir koncertais. Dažniausiai naudojama buvo rečitatyvinė arija ir operos scena³⁴.

Svarbiausias instrumentas XIX a. koncerto istorijoje buvo fortepijonas. Fortepijonui tuo metu buvo parašyta daugiau nei kitiems instrumentams³⁵. F. Liszto ir F. Chopino

³⁰ <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³¹ <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³² R. Strausso *Don Quixote* op.35 (1897) - „Fantastinių variacijų“ rinkinys violončelei ir orkestrui- tai pavyzdys, kuris vėliau prisidėjo prie šios naratyvinių koncertų kategorijos. Buvo teigiama, kad L. van Beethoveno fortepijoninis koncertas nr.4 G-dur yra struktūrizuotas pagal Orfėjaus legendą.

<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³³ Koncertai, turintys gana bendrus programinius dizainus, ypač susietus su nacionalinių ypatybių iškėlimu, tapo populiarūs šimtmečiu vėliau. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³⁴ L. Spohro Koncerte smuikui nr.8 a-moll op.47 (1816), pavadinimu *Gesangsszene* („in modo di scena cantante“), smuikas vaidina balso vaidmenį ir arijoje ir rečituojant. Bel Canto įtaka akivaizdi pirmojoje XIX a. pusėje, kaip atskleidžia F. Chopino ir N. Paganini koncertai. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³⁵ Pirmieji koncertai po L. van Beethoveno buvo parašyti J. Fieldo, A. L. Webberio ir J. N. Hummelio. Kiti populiarūs koncertai iki 1850 m. buvo parašyti J. L. Dusseko, H. Herzo, N. Burgmüllerio, F. Kalkbrennerio ir I. Moscheleso. A. von Henseltas parašė virtuozinį koncertą (1847), F. Mendelssohnas taip pat parašė du fortepijoninius koncertus: g-moll op.25 (1831) ir d-moll op.40 (1837). <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

koncertai, R. Schumanno fortepijoninis koncertas op.54– pagrindiniai romantiniai koncertai. R. Schumanno fortepijoninio koncerto pirmoji dalis parašyta fantazijos forma, ji remiasi nepertraukiamu teminiu pasikeitimu, o ne sonatos forma. F. Chopino koncertai atspindi W. A. Mozarto įtaką, ypač plačiai paplitusiu ornamentiniu solo ir papuošimų naudojimu, palyginti su paprastu orkestrui teikiamu besikeičiančiu harmoniniu fonu. F. Liszto koncertas e-moll (1849 m.) parodo savo tendenciją monotematizmui – jis sujungia atskiras dalis į vieną nenutrūkstamą kūrinį. Nors L. van Beethoveno fortepijoninių koncertų įtaka ir jų tęstinumas repertuare aiškiai matomas dviejuose J. Brahmsio koncertuose, XIX a. kompozitoriai-pianistai toliau rašė koncertus specialiai pritaikytus savo individualiam stiliui³⁶.

Koncertai taip pat buvo parašyti mediniams ir variniams pučiamiesiems instrumentams, paprastai mažesnės apimties. W. A. Mozarto pavyzdžiu pasekė L. Spohras ir A. L. Webberis parašė po keturis koncertus klarnetui, iš kurių trys koncertai klarnetui priskiriami geriausiems XIX a. koncertams³⁷. R. Schumannas parašė puikų *Konzertstück* F-dur keturiom solo valtornom ir orkestrui (1849 m.). R. Straussas, sekdamas savo tėvo F. Strausso pavyzdžiu, savo karjeros pradžioje (1883 m.) parašė savo pirmąjį koncertą valtornai e-moll.

XIX a. įvyko taip pat įvyko koncerto violončelei vystymasis. Nors L. van Beethoveno trigubame koncerte op.56 C-dur (1804 m.) yra violončelės solo, R. Schumanno koncertas a-moll op.129 (1850 m., pirmą kartą atliktas 1860 m.) buvo pirmasis, kuris įtvirtino naują violončelę kaip solistą. Koncertas sudarytas iš trijų dalių, tačiau kaip ir F. Mendelssohno koncertas smuikui, atliekamas be sustojimo, jis pasižymėjo nepaprastomis violončelės savybėmis ir išlieka labiau vertinamas, nei R. Schumanno koncertas smuikui d-moll (1853 m.). C. Saint-Saënso koncertai violončelei (ypač nr.1 a-moll, op.33, 1872 m.) ir E. Lalo koncertas violončelei d-moll, (1876 m.) padėjo išlaikyti violončelę kaip solo instrumentą koncerto žanre³⁸. J. Brahmsio dvigubas koncertas op.102, 1887 m. a-moll yra laikomas svarbiu indėliu į violončelei skirtą koncertų repertuarą, kaip ir P. Čaikovskio variacijos *Rococo* tema op.33 (1876m.). Tačiau didžiausias koncertas violončelės repertuare yra A.

³⁶ E. d'Albert koncertai (modeliuoti po F. Liszto), F. X. Scharwenka (kurio b-moll koncertą nr. 1 G. Mahleris grojo baigęs Vienos konservatoriją), I. J. Paderewski, I. Brull, F. Gernsheim, S. Jadassohn, W. Stenhammar ir R. Fuchs pateko į šiandienos repertuarą. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³⁷ Toliau sekant W. A. Mozarto pavyzdžiu A. L. Webberis sukūrė koncertą fagotui, op. 35 F-dur (1811). Koncertus fagotui taip pat parašė F. Berwald (F-dur, 1827) ir J. N. Hummel (F-dur, 1805), kurie taip pat parašė koncertus mandolinai (1799) ir trimitui (1803). A. L. Webberis sekdamas sukūrė Concertino valtornai (1815). <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

³⁸ Daugelis vertingų XIX a. violončelės koncertų iškrito iš standartinio repertuaro ir nusipelno tikrinimo ir atgimimo, koncertai parašyti tokių kompozitorių kaip R. Volkmann (a-moll op.33), J. Raffo (d-moll, op.193, 1874) P. Čaikovskis labai gyrė šiuos kūrinius, taip pat, A. Foote (op.33, 1887) ir E. d'Albert (C-dur, op.20, 1899). <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

Dvořáko koncertas violončelei h-moll, op.104 (1895 m.), didelio masto simfoninis kūrinys, įkvėptas V. Herberto koncerto, kurį A. Dvořákas girdėjo Niujorke 1894 m.

Svarbus visų XIX a. koncertų bruožas buvo kadencija. Ji skambėdavo paprastai prieš pat pirmosios dalies pabaigą, kai orkestras sustoja dominantėje ar kitos funkcijos akorde. Kadencijos taip pat galėjo būti trečioje ar finalinėje dalyje. Tai suteikė galimybę solistui improvizuoti pagal kūrinio tematinę medžiagą. XIX a. kompozitoriai, nepasitikėdami atlikėjų improvizaciniais įgūdžiais kadencijas dažniausiai išrašydavo. Nepaisant to, tikėtina, kad solistai pateikdavo ir savo pačių sukurtų kadencijų³⁹. XIX a. koncertinio žanro vystymosi metu solo instrumento vaidmens eksperimentavimas paskatino kompozitorius naudoti kitus instrumentus orkestre kaip antrinius solistus: greta pirminio solisto naudojami pavieniai instrumentai iš orkestro, pavyzdžiui, violončelės solo E. Griego ir J. Brahmsio fortepijoniniuose koncertuose, obojaus solo J. Brahmsio koncerte smuikui.

³⁹ Kai kurie virtuozai rašė, kokios kadencijos taps standartinėmis kai kuriems kūriniams (pvz. J. Brahmsio ar L. van Beethoveno koncertuose smuikui), kurias naudoja daugelis vėlesnių atlikėjų. XIX a. pianistai-kompozitoriai (pvz. J. Brahmsas, C. Saint-Saënsas ir F. Busoni) taip pat parašė kadencijas W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno koncertams. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>

2. Orkestro partijos atlikimo fortepijonu ypatumai: R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll

2.2.1. R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op.129, a – moll

R. Schumannas (1810 – 1856) – vokiečių kompozitorius, pianistas, muzikos kritikas. Jis buvo pirmasis miniatiūristas, todėl geriausiai žinomas kaip fortepijoninių miniatiūrų ir dainų kompozitorius. Šie du žanrai yra glaudžiai susiję, nes dainose fortepijono partija yra savarankiška, o fortepijono miniatiūrose melodija yra daininga ir įkvėpta lyrinių poemų. Net ir tuomet, kai kūriniai neturėjo konkretaus literatūrinio šaltinio, jie visgi buvo siejami su literatūrine idėja. Dauguma R. Schumanno charakteringų darbų įamžinantys tikslius momentus ir jų nuotaikas. Tačiau kita jo sudėtingos asmenybės pusė yra matoma Tokatoje ir Forteapijoniniame kvintete - atviras požiūris ir ryškus muzikinis audinys. Šie du aspektai atsispindi herojiškumo siekiančiame Florestane ir svajingame Eusebijuje, kuriuose kompozitorius perteikė savo charakterį⁴⁰.

R. Schumannas fortepijonines pjeses sujungė į vientisą idėją, ištinę dramaturgiją turintį kūrinį, t.y. parodydamas naują požiūrį į instrumentinį ciklą. Pjesių ciklai buvo jungiami: *kontrasto*, *variacijų* ir *siužetiniu* vystymu. Kadangi programiškumas buvo charakteringas romantizmo bruožas, kompozitorius jį naudojo įvairiai: suteikdamas bendrą ciklo pavadinimą arba detalizuodamas kiekvienos miniatiūros turinį. R. Schumannas cikluose panaudojo naują formą – *laisvasias (charakteringasias) variacijas*. Kiekviena variacija – savarankiška pjesė, kuriose keičiasi tonacijos, tempai, harmonija, žanrai.

Vokalinės muzikos kompozitorius ėmėsi kūrybinės brandos metais po vedybų su C. Wiek. Šis proveržis siejamas su asmeninio gyvenimo įvykiais. Reikšmingiausi ciklai sukuri 1840 m.: „Mirtos“, „Poeto meilė“, „Moters meilė ir gyvenimas“. Vokaliniai kūriniai, kaip ir fortepijoninės miniatiūros taip pat buvo jungiami į ciklus: vientisos siužetinės linijos arba panašios nuotaikos bei poetinių vaizdų ciklus. Forteapijono vaidmuo R. Schumanno dainose yra tolygus vokalui. „Kai kurie ciklai baigiami išplėtotais fortepijoniniais postliudais, kurie reziumuoja teksto turinį. Beveik visų dainų akompanimentas priartėja prie užbaigtos fortepijoninės pjesės“⁴¹.

1850 m. pavasarį R. Schumannas tapo savarankiškai dirbančiu kompozitoriumi Diuseldorfe. Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll yra viena pirmųjų šio

⁴⁰ <https://www.britannica.com/biography/Robert-Schumann>

⁴¹ A. Žiūraitytė „Muzikos istorija“, p. 71

laikotarpio kompozicijų. Jis pradėjo kūrybos darbus 1850 m. spalio mėnesį ir po dviejų savaitių paruošė pirminį variantą, tačiau galutinai savo darbą užbaigė tik 1854 metų vasario mėnesį, likus kelioms dienoms iki jo bandymo nusižudyti. Nėra jokių įrašų apie tai ar R. Schumannas turėjo išsirinkęs atlikėją savo pirmajam koncerto atlikimui ir kiek yra žinoma, šis kūrinys buvo atliktas tik po kompozitoriaus mirties, 1860 metais, minint kompozitoriaus 50 metų sukaktį⁴².

Po J. Haydno Koncerto violončelei ir orkestrui D – dur (1781 m.), R. Schumanno Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129 a – moll tapo pirmasis svarbus romantinis koncertas violončelės repertuare. R. Schumanną pradėjo dominti violončelė ir jis jautėsi iš esmės suprantantis instrumento galimybes, jis rašė motinai, kad pradės groti violončele, kai jo dešinės rankos problemos išspręs. R. Schumanno Koncertas violončelei yra sudėtingas atlikti, nors gal ir ne toks įdomus tematinio atžvilgiu kaip A. Dvoržako koncertas. Pirmosios dvi koncerto dalys pabrėžia atlikėjo ir violončelės plataus skambesio galimybes, o trečioji – virtuoziskumą, bet atlikti visą koncertą atlikėjui yra didelis iššūkis. R. Schumannas sukūrė tokį koncertą, kuriame dominuoja atlikėjas, tačiau visgi šio koncerto pagrindinė mintis yra lyriškumas, o ne virtuozinis atlikimas. Todėl šį kūrinį rinksis atlikėjai, kurie norės parodyti savo instrumento įvairiapusišką skambesį⁴³.

2.2. Orkestro partijos atlikimo fortepijonu aspektai

Pianistas-koncertmeisteris - asmuo, kuris groja muzikinį akompanimentą kitam muzikantui ar dainininkui⁴⁴. Pianisto-koncertmeisterio „darbas paprastai siejamas su atlikėjiška, koncertine veikla, dažniausiai ši sąvoka asocijuojasi su solistui akompanuojančiu pianistu“⁴⁵. Koncertmeisteris (vok. Konzertmeister) – orkestro vienuolių styginių instrumentų grupės (paprastai smuikų sekcijos) vadovas; pianistas-koncertmeisteris (akompanimento atlikėjas), padedantis muzikos atlikėjams (daugiausia dainininkams) arba jų kolektyvams rengti partijas ir akompanuojantis jiems per koncertus.

Pianistas-koncertmeisteris padeda rengti programas vokalistams, akompanuoja instrumentininkams, chorams, įvairios sudėties ansambliams, šokiui. Akompanuojant įvairioms sritims reikalinga skirtinga darbo specifika. Šokio akompanimente pianistui-koncertmeisteriui sunkumus kelia tempas, terminų ir judesių painiava, todėl ruošiant

⁴² Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

⁴³ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

⁴⁴ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/accompanist>

⁴⁵ I. Pečiūrienė „Koncertmeisterio klasė“, p. 8

repertuarą galima remtis „Šokio klasės antologija“⁴⁶, joje yra muzikinių pavyzdžių, pritaikytų skirtingiems šokio pratimams⁴⁷. Renkantis repertuarą akompanavimui šokio pamokoje taip pat reikia atsižvelgti judesius ir jų reikšmę, šokėjų amžių, sugebėjimus ir pan. „Koncertmeisterio uždavinys – uždegti ir įkvėpti šokėją kiekvienam pratimui ar šokiui“⁴⁸.

Akompanuojant vokalistams pianistas-koncertmeisteris privalo „susipažinti su dainavimo technologija, mylėti balsą, kaip vieną iš pačių išraiškingiausių ir subtiliausių muzikos instrumentų, suprasti vokalinio meno ypatumus, nekalbant jau apie operinės ir kamerinės muzikos išmanymą, apie atlikimo taktą, ansamblio pojūtį ir kitas savybes būtinąs muzikuojant kartu“⁴⁹. Pianistui-koncertmeisteriui rengiant kūrinį su solistu, neužtenka gerai išmokti vien tik savo partiją, būtina gerai išnagrinėti solisto melodinę ir žodžio liniją, gebėti jas sujungti tarpusavyje.

Liaudies instrumentai turi nemažai savo repertuaro, liaudies dainų aranžuotų, lietuvių kompozitorių kūrinių. Pianistui-koncertmeisteriui derėtų žinoti liaudies muzikos aranžuotes, nes jos turi savitus akomponavimo principus. Mušamiesiems instrumentams fortepijonas dažnai pakeičia mušamųjų ar pučiamųjų orkestrą. „Kūriniuose gausu dinaminių kontrastų, ryškus *crescendo* ir *diminuendo*, beveik nėra legato. Repertuarui būdingas techniškumas, virtuoziskumas, gausu efektų“⁵⁰. Dėl tokių priežasčių dažnai fortepijonas taip pat traktuojamas kaip mušamasis instrumentas. Svarbu nepamiršti, kad kiekvienas instrumentas turi savitą tembrą, diapazoną, technines galimybes ir išraiškas, todėl atsižvelgus į šias savybes, pianistas-koncertmeisteris gali prisitaikyti ir atskleisti kūrinį bei solistą.

Mediniams pučiamiesiems instrumentams reikalingas minkštas, subtilus pritarimas, o variniams energingesnis. Privaloma gerai žinoti medinių pučiamųjų diapazonus, taip galima derinti dinامينius niuansus. Variniams pučiamiesiems akompanuoti galima daug laisviau, tačiau reikia nepamiršti, kaip suformuoti gražų *piano* ar *forte* garsą. Akompanuojant instrumentalistams reikėtų žinoti kiekvienos instrumentų grupės specifiką, o akompanuojant styginiams instrumentams – smuikui, violončelei ar kontrabosui fortepijonu groti „minkštesniu riešu, vidutinio intensyvumo garsu. Garsas turėtų kuo labiau atkartoti styginių

⁴⁶ „A Dance Class Anthology: The Royal Academy Of Dance Guide To Ballet Class Accompaniment“

⁴⁷ E. Perkumaitė-Vikšraitienė. „Pagrindiniai akomponavimo šokiui principai“, Akompanimento meno aktualijos ir vizijos, p. 31

⁴⁸ E. Perkumaitė-Vikšraitienė. „Pagrindiniai akomponavimo šokiui principai“, Akompanimento meno aktualijos ir vizijos, p. 33

⁴⁹ I. Pečiūrienė. „Koncertmeisterio klasė“ p. 10

⁵⁰ E. Žigaitė. „Akomponavimo skirtingiems instrumentams ypatybės“. Akompanimento meno aktualijos ir vizijos. p. 35-36

instrumentais išgaunamą garsą⁵¹. O svarbiausia užduotis pianistui-koncertmeisteriui – klausyti.

Šiame tiriamajame darbe analizuojama R. Schumanno koncerto violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll orkestrinės partijos redukcija fortepijonui atskiromis dalimis. Pasitelkiama R. Metzmacherio redakcija, iš šio leidinio naudojami ir natų pavyzdžiai⁵². Visos trys koncerto dalys sujungtos be pauzės – *attacca* principu. Pirmoji dalis yra sonatos forma (pav. 1), antroji dalis - paprastosios trijų dalių formos reprizinis tipas (pav. 2), trečioji dalis – rondo sonata (pav. 3).

„Instrumentinių koncertų akompanimentas – specifinė akompanimento meno sritis. Kadangi orkestro partitūra šiuo atveju yra pritaikyta fortepijonui, pianistas turi atkurti didelio simfoninio orkestro skambėjimą, perteikti partitūros spalvingumą“⁵³. Pianistas – koncertmeisteris be kūrinio epochos, stilistikos, orkestro sudėties žinojimo taip pat turi išmanyti viso orkestro instrumentų, jų grupių skambėjimą, štrichus. „Galima drąsiai teigti, kad pianistas, atliekantis instrumentinių koncertų klavyrus, privalo išsiugdyti dirigento bruožus – tembrinę klausą, diferencijuotą atskirų instrumentų grupių girdėjimą daugiasluoksnėje orkestro partitūroje, žinoti orkestro *tutti* epizodų atlikimo tradicijas, sugebėti vadovauti visam solisto bei orkestro ansamblui“⁵⁴.

R. Schumanno Koncerto violončelei ir orkestrui op. 129 – moll, orkestro sudėtis: **solo violončelė, dvi fleitos, du obojai, du klarnetai, du fagotai, dvi valturnos, du trimitai, timpanai, I smuikai, II smuikai, altai, violončelės, kontrabosai.**

I d., sonatos forma

Pav. 1

Ižanga	1 – 4 t.	Pasideda orkestro <i>tutti</i> , 1-3 taktuose Skamba akordai: T-S-T. 4 takte styginių judėjimas prasideda nuo silpnos takto dalies.
Ekspozicija	5 – 95 t.	Orkestro judėjimas sinkopinis, būdingas visai ekspozicijai. Orkestro <i>tutti</i> prasideda nuo 34 t. ir baigiasi 50 t.

⁵¹ E. Žigaitė „Akompanavimo skirtingiems instrumentams ypatybės“. Akompanimento meno aktualijos ir vizijos. p. 38

⁵² Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (toliau LMTA) bibliotekoje dar galima rasti H. Litolfso Verlag redakciją ir rusišką leidimą (redaktorius nenurodytas).

⁵³ I. Armonienė „Romantinio instrumentinio koncerto klavyrų redakcijų ypatumai“, Akompanimento menas p. 18

⁵⁴ I. Armonienė „Romantinio instrumentinio koncerto klavyrų redakcijų ypatumai“, Akompanimento menas p. 19

Temų perdirbimas	96 – 176 t.	Orkestruotė skamba lengvai, pasikartojančiu ritminiu piešiniu. <i>Tutti</i> prasideda triolių ritminiu piešiniu antruose smuikuose ir altuose. Nuo 125 t. vėl grįžta sinkopuotas ritmas orkestro partijoje, melodinę liniją veda violončelės ir kontrabosai, 126 – 128 ; 130 – 132 taktuose solo violončelės partijoje pasigirsta pagrindinės temos motyvas.
Repriza	176 – 218 t.	Identiška ekspozicijai.
Koda	218 – 279 t.	Skamba temų perdirbimo medžiaga A – dur tonacijoje.
Jungiamasis epizodas	280 – 285 t.	Po orkestro tutti, staigus <i>piano</i> , tempas šiek tiek sulėtėja ir pereinama į antrąją dalį.

II d., paprastosios trijų dalių formos reprizinis tipas

Pav. 2

I d. ekspozicija	1 – 17 t.	Orkestre dominuoja ritmas, paremtas triolėmis. Styginiai groja <i>pizzicato</i> , solo violončelės partiją papildo violončelių grupės melodija.
II d. vidurys	18 – 25 t.	Solo violončelės partija grojama sekstomis, orkestras pereina į grojimą <i>arco</i> .
III d. repriza	26 – 34 t.	Skamba I d. tema.
Jungiamasis epizodas	35 – 59 t.	Orkestre pasigirsta I d. pagrindinė tema (36 – 37 t.), ją pratęsia solo violončelė. 42 t. solo violončelė groja II d. pagrindinę temą. Nuo 46 t. orkestras groja operinį <i>tremolo</i> , taip pereinant į solo violončelės rečitatyvą ir III d. pirmąją ritminę temą.

III d., rondo sonata

Pav. 3

A	1 – 21 t.	Solo ir orkestro partijose skamba pagrindinė tema, pirmąją temą užbaigia orkestro <i>tutti</i> .
B	21 – 69 t.	Antrosios temos ritminis piešinys išlieka toks pat. Dominuoja C – dur tonacija. Antrąją temą taip pat

		užbaigia orkestro <i>tutti</i> .
C	70 – 131 t.	Trečioji tema – lyrinio pobūdžio, „pokalbis“ tarp solo violončelės ir atskirų orkestro grupių. Orkestro <i>tutti</i> pradžioje nuskamba pirmosios temos pradžia, ji yra moduliuojanti.
Temų perdirbimas	132 – 204 t.	Ritminis piešinys išlieka toks pat, valtornos ir klarnetai atlieka koncerto I d. pagrindinės temos pradžią. Skamba solo violončelės ir orkestro grupių „pokalbis“.
A	205 – 225 t.	Skamba pirmoji orkestro <i>tutti</i> tema.
B	225 – 273 t.	Kartojasi antrosios temos medžiaga.
C1	274 – 340 t.	Skamba trečioji tema, tik A – dur tonacijoje.
Kadencija	340 – 343 t.	Trumpa, akompanuojama orkestro.
Koda	344 – 410 t.	Solo violončelė groja triolinį ritminį piešinį, orkestro styginių grupė groja <i>pizzicato</i> . Tembriškai pereina nuo viršutinio registro į apatinį. Nuo 360 t. mediniai pučiamieji ir valtornos groja koncerto I d. šalutinės partijos ritminį piešinį ir melodiją. Nuo 376 t. keičiasi tempas - <i>Schneller</i> ir išlieka iki pabaigos.

Orkestro įžangos pirmoje dalyje Koncerto lyrinis charakteris yra pabrėžiamas su tempo nuoroda: *Nicht zu schnell* (ne per greitai)⁵⁵. Mediniai pučiamieji tęsia sveikąsias natas, o styginiai instrumentai groja *pizzicato*, tyliai įvesdami į violončelės pagrindinę temą, kuri prasideda ketvirtame takte, todėl grojant fortepijonu akordai turėtų skambėti skaidriai, minkštai. Galima teigti, kad R. Schumannas Koncerte violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll įžangą modeliavo kaip ir F. Mendelssohnas Koncerte smuikui. Abiejuose solistai įsijungia iš karto po akompanimento figūracijų įvedimo⁵⁶ (pav. 4, pav.5). Ekspozicijoje violončelės pagrindinės temos akompanimentas išlieka lengvas, groja tik styginiai instrumentai. Atliekant ekspozicijos akompanimentą reikėtų „nepamesti“ bosinės linijos, kurią atlieka violončelės ir

⁵⁵ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

⁵⁶ http://www.cello.org/newsletter/articles/schumconc.htm?fbclid=IwAR2uRRcHbCJsCLqEmTP5efp2GXyLNVC_AWOG9djNCUpA_1AB7cJ-SZJWc1w

kontrabosai, smuikų partijos yra sinkopinės, palaikančios harmoninį planą (pav. 6). R. Schumannas pripažino, kad jis turėjo būti atsargus, kad solisto skambesys būtų išgirstas, išklaudytas. Todėl didžioji dalis koncerto yra parašyta taip, kad neužgožtų violončelės ir primintų kamerinės muzikos muzikinį audinį⁵⁷. Keli vėlesni kompozitoriai kaip E. Elgaras ir W. Waltonas savo koncertuose violončelei ir orkestrui imituoja lyrinę pradžią taip, kaip padarė R. Schumannas savo koncerte.

Pav. 4 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 1 – 4 takta.

: R. Metzmacher redakcija fortepijonui



Pav. 5 F. Mendellsohn Koncertas smuikui ir orkestrui op. 64, e – moll, 1 – 2 taktai.



Pav. 6 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 15- 18 taktai. R. Metzmacher redakcija fortepijonui



Pirmasis orkestro *tutti* perima kulminaciją iš solo violončelės ir ją pratęsdamas užbaigia pagrindinę partiją (pav. 7). Akompanuojant šią vietą fortepijonu svarbi ištisinė linija, tiek vertikalus, tiek ir horizontalus matymas. Orkestruotė pasižymi registrine įvairove ir melodinės linijos pokalbiais (39 - 42 t.), viršutiniame registre skamba smuikai, fleitos ir

⁵⁷ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

obojai, natose yra pažymėtas *sf*, todėl atlikti fortepijonu reiktų kaip įmanoma skaidriau, aiškiau ir veržliau, aiškiai suformuluojant pagrindinę idėją. Apatiniame registre skamba altai, violončelės, fagotai ir klarnetai, garsas sodresnis, minkštesnis, tarsi atsakymas. 46 takte svarbiausia viršutinė melodijos slinktis ir bosas. Tokiu atveju, akompanuojant svarbu neužgožti melodijos, galima nepagroti pirmosios šešioliktinės natos, tuomet melodija išliks aiškesnė ir skaidresnė. Taip pat dar vienas akompanimento atlikimo variantas yra šešioliktinės natas keisti į aštuntines, tačiau problema gali atsirasti išlaikant tokią pačią įtampą kaip orkestro atlikime.

Pav. 7 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 34 – 48 taktai. R. Metzmacher redakcija fortepijonui ⁵⁸



R. Schumanno Koncerto violončelei ir orkestrui op. 129 a-moll šalutinė partija yra rami, skaidri, vyrauja pasikartojantys ritminiai piešiniai, akordinė faktūra. Tačiau vėlgi reikėtų nepamiršti, kad nors iš pirmo žvilgsnio paprastoje faktūroje reikia kai kur papildyti, o kai kur pratęsti solisto mintį. Neakompanuoti, bet dalyvauti muzikoje kartu su solistu, pavyzdžiui, 59 – 61 taktai (pav. 8), svarbi boso linija, 65 – 68 taktai (pav. 9), pratęsiama solisto melodija. Pasikartojančiame ritminiame piešinyje turėtų girdėtis aiški viršutinė linija, akordas - sukauptas ir konkretus. Orkestro partijoje groja mediniai pučiamieji ir styginiai *pizzicato*.

⁵⁸ Visuose pavyzdžiuose bus naudojama R. Metzmacher redakcija fortepijonui

Imituojant *pizzicato*, fortepijonu grojama *staccato*. Svarbu, kad *staccato* nebūtų per trumpas, tam galima pasitelkti trumpą pedalą su kiekvienu akordu (pav. 10).

Temų perdirbimas prasideda nuo orkestro *tutti*, vyrauja triolinis judėjimas, dinaminiai kontrastai. Tokias vietas reikėtų groti labai ritmiškai, pianistui-koncertmeisteriui tapti puikiu dirigentu. 96 – 97 taktai, 100 – 101 taktai, 107 – 108 taktai - dinaminis ženklas yra *p*, o stipriosios takto dalies akordus reikia atlikti aktyviau, nei trioles. Po šių taktų įsiterpia staigus *f*, operinis *tremolo* ir akordinės slinkty, kurių grojant *tremolo* reikėtų neužgožti (pav. 11). Nuo 125 – 133 taktų atsiranda svarbi boso linija, kurią orkestre groja violončelės ir kontrabosai (pav. 12). 133 – 135 taktai, 137 – 139 taktai: skamba šalutinės partijos ritminis piešinys, violončelė solo atlieka savo temą (pav. 13), kurią vėliau, 143 – 149 taktuose, atkartoja orkestro valtornų ir fagotų grupės. Natose kiekviena nata yra akcentuojama, bet akompanuojant derėtų groti gilesniu, sodresniu garsu, per daug neakcentuoti (pav. 14). 153 – 157 taktuose, taip pat 163 – 164 taktuose, pasigirsta pagrindinė partija. Toliau solo violončelė groja trioles, tempas šiek tiek sulėtėja, kol nuo 172 takto prasideda bendras vedimas į reprizą pasitelkiant didelį *crescendo*. (pav. 15)

Pav. 8 R. Schumann Koncertas violončelei orkestrui op. 129, a – moll, 59 – 61 taktai.



Pav. 9 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll 65 – 68 taktai.



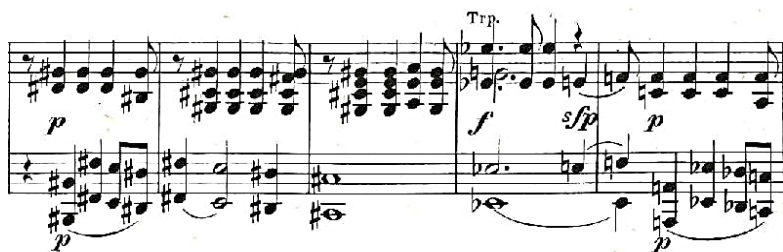
Pav. 10 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 82 – 84 taktai.



Pav. 11 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 96 – 99 taktai.



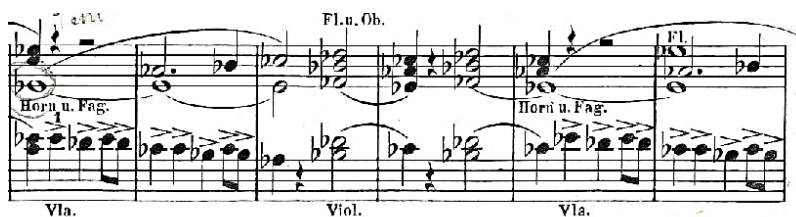
Pav. 12 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 125 – 129 taktai.



Pav. 13 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 133 – 135 taktai.



Pav. 14 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 143 – 148 taktai.



Pav. 15 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 172 – 175 taktai.



R. Schumanno Koncerto violončelei I d. repriza yra identiška ekspozicijos pagrindinei partijai, orkestro *tutti* šiek tiek trumpesnis, moduliuojantis į A – dur tonaciją. Nuo 218 takto šalutinės partijos sugrįžimą kitoje tonacijoje A. J. Ambrazas savo knygoje „Muzikos kūrinų analizės pagrindai“ žymi kaip *kodq*. Kitas orkestro *tutti* yra 264 – 279 taktuose, atliekamas taip pat kaip ir šalutinėje partijoje (pav. 11), nuo 272 takto orkestras užbaigia pirmąją dalį, veržliai, išraiškingai, skamba *f*. Akompanuojant fortepijonu reikėtų vengti vienodo skambėjimo ir garso. Galima atskirti dešinės ir kairės rankų partijas: dešinė groja melodiją, kairė užpildo melodiją *arpeggio*. Galima mąstyti ilgesniais motyvais – taktais, kad būtų

lengviau apjungti frazę ir vesti ištisinę liniją. Atrama pirmoje takto dalyje, Nuo 280 takto atsiranda staigus *p*, simbolizuojantis perėjimą į antrąją dalį (pav. 16).

Antroji dalis yra emociškai stipriausia visame koncerte, pažadinanti jausmą lyg tai būtų lyrinė daina. Akompanimentas styginių grupėje yra *pizzicato* ir *arco*, kurį atlieka orkestro violončelių grupė, sukurdamą tam tikrą dueto įvaizdį su solo violončele⁵⁹ (pav. 17). Atliekant šią dalį fortepijonu, *pizzicato* vietas reikėtų groti naudojant daugiau pedalo, švelniai, akordai turėtų būti labiau spalviniai, palydintys violončelių grupės melodiją. 18 – 20 taktai, solo violončelė groja šiame koncerte retai sutinkamas dvigubas natas. Kompozitorius panaudojo šią techniką ne dėl išskirtinumo, bet dėl dar turtingesnio ir ryškesnio violončelės skambesio iškėlimo, melodija daugiausia juda sekstomis⁶⁰ (pav. 18). Šiuose taktuose bosinė linija yra tyli, rami, tolygiai judanti, išryškinti reikėtų dešinės rankos melodiją, kurią orkestro partijoje atlieka taip pat violončelės. Norint išgirsti, pažinti, sužinoti ką derėtų pabrėžti akompanuojant fortepijonu, siūloma pasiklausyti kuo daugiau orkestro įrašų.

Pav. 16 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 280 – 285 taktai.



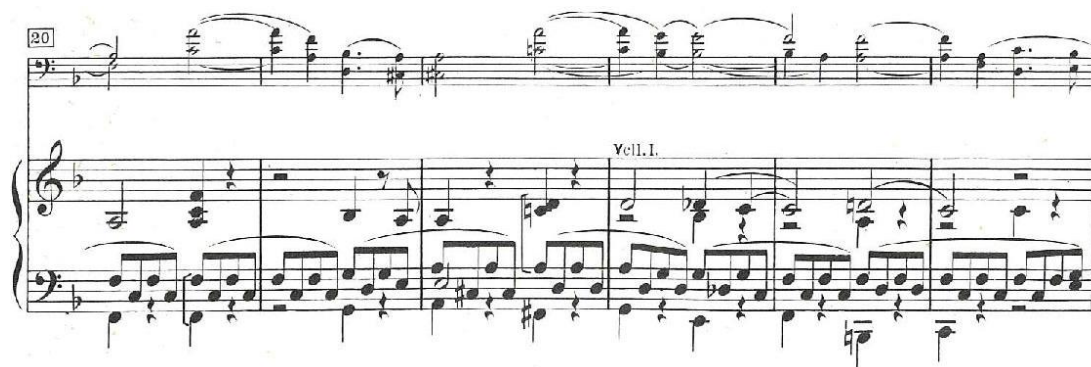
Pav. 17 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, II d. 3 – 4 taktai.



⁵⁹ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

⁶⁰ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

Pav. 18 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, IId. 20 – 25 taktai.



Po lėtos, išraiškingos antros dalies tempas dar labiau sulėtėja ir mediniai pučiamieji pradeda groti ramiai ir tyliai pirmos dalies pagrindinės partijos temą, kurią pratęsia solo violončelė (pav. 19). Tempas lėtėja 43 – 45 taktuose, o tuo tarpu solisto partija primena antrosios dalies pradžios temą. Toliau greitesnis tempas įneša operinio tremolo atspalvį styginių instrumentų grupėje (pav. 20), kol solo violončelė rečitatyve įgauna pagreitį ir solo pasaže pereina į trečios dalies pirmąją ritminę temą. Grojant fortepijonu *Tremolo* nereikėtų užgožti melodinės linijos, visgi jis yra *pp* dinamikoje. Svarbiausios yra melodinės natos, kurios skamba kaip pokalbis su solistu.

Pav. 19 R. Schumannas Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 35 – 40 taktai.



Pav. 20 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, 46 – 50 taktai.



R. Schumanno Koncerto violončelei ir orkestrui trečiosios dalies charakteristika priklauso nuo pasikartojančio ritmo idėjos. Pirmasis refrenas yra persipynęs su orkestru ir

solo violončele (pav. 21), kurį užbaigia orkestro *tutti* (pav. 22). Antrasis refrenas yra C – dur tonacijoje, ritminis piešinys nesikeičia. 30 – 37 taktuose vyksta solinės partijos ir orkestro medinių pučiamųjų grupės „pokalbis“ (pav. 23). R. Metzmacheris redakcijoje fortepijonui šias vietas siūlo groti dviem būdais (pav. 23): kadangi orkestre šią partiją atlieka mediniai pučiamieji, pianistui-koncertmeisteriui reikėtų sugroti labai aiškiai, subtiliai, artikuliuotai, non *legato*. Antrąjį refreną taip pat užbaigia orkestro *tutti*. Trečiasis refrenas prasideda lyriškai, kaip ir daugelyje koncerto vietų vyksta solo violončelės „pokalbis“ su atskiromis orkestro grupėmis. Čia kaip ir pirmosios dalies ekspozicijoje atsiranda sinkopijų ritmas (pav. 24). Nuo 95 takto, solo violončelė pradeda groti veržlius pasažus taip išauginant kulminaciją, kurią užbaigia orkestro *tutti*. *Tutti* pradžioje skamba pirmojo refreno medžiaga, nuo 124 takto vyksta moduliacijos (pav. 25) į C – dur tonaciją ir taip pereinama į trečiosios dalies temų perdirbimą, kuris prasideda H – dur tonacijoje, staiga pasikeitusioje dinamikoje - *p*. Visas temų perdirbimas yra nepastovioje tonacijoje, daug moduliacijų. 136 – 138, 140 – 142 taktuose valtornų partijoje pasigirsta pirmosios dalies pagrindinės partijos pradžia (pav. 26). Temų perdirbime taip pat skamba ir antrojo, ir trečiojo refrenų medžiagos.

Pav. 21 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 1 – 6 taktai.



Pav. 22 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 15 – 21 taktai.



Pav. 23 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 31 – 35 taktai.



Pav. 24 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 71 – 78 taktai.



Pav. 25 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 124 – 128 taktai.



Pav. 26 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d. 140 – 142 taktai.



Repriza arba pirmojo refreno sugrįžimas žymimas nuo orkestro *tutti* (pav. 27). Antrasis refrenas sugrįžta visiškai identiškas, kaip ir pradžioje, tik pabaigoje moduliuoja į A –

dur tonaciją (pav. 28). Ši tonacija kaip ir pirmoje dalyje išlieka iki pat koncerto pabaigos. Antrojo refreno orkestro *tutti* ir trečiasis refrenas skamba jau A – dur tonacijoje.

Vienintelė šio koncerto kadencija pasirodo tik finale. Ji yra su akompanimentu ir labai subtili, violončelės registras – nuo žemiausio iki vidurinio. Daugelis žymių violončelininkų buvo nusivylę finalu lyg jam trūktų vidinio žavesio, todėl buvo linkę išplėsti kadenciją, kad asmeniniu požiūriu ją kompensuotų.⁶¹

Pav. 27 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d. 205 – 225 t.



Pav. 28 R. Schumann Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll, III d., 258 – 263 taktai.



⁶¹ Michael Thomas Roeder "A History of the Concerto", p.256

Trečioji dalis pianistui-koncertmeisteriui yra gana sudėtinga atlikti: greitas tempas, moduliacijos, daug orkestro *tutti* yra iššūkis. Visos šios vietos turėtų skambėti gana ritmiškai, lengvai, tarsi maršas ar šokis. Kaip ir pirmoje dalyje, taip ir trečioje dalyje galima keletą vietų paredaguoti, kad būtų patogiau atlikti ir išryškinti tematinę bei melodinę medžiagas, tačiau neturėtų nukentėti harmoninis bei dinaminis planas. Pravartu žinoti, kad atliekant bet kokią orkestrinę partiją, nesvarbu ar tai arija iš operos, ar koncertas, ar dainų ciklas, pianistas-koncertmeisteris pirmiausia turėtų išsianalizuoti kūrinį, klausytis įrašus, žinoti kur kokioje vietoje ir koks instrumentas ar jų grupė groja, tik taip kūrinys bus išpildytas visapusiškai.

IŠVADOS

Iki XIX a. koncerto žanras buvo baroko tradicijų ir klasikinės sonatos formos sintezė. Romantinio koncerto vystymuisi didelę įtaką turėjo L. van Beethoveno kūryba, todėl kai kurie kompozitoriai romantikai liko prie klasicistinių formų. Romantiniam koncertui būdinga: dideli orkestrai, konflikto panaudojimas tarp orkestro ir solisto, dažnai akcentuojamas virtuozinis atlikimas ir sudėtingos solo dalys. Taip pat didelis dėmesys skiriamas kadencijai, kurią kompozitoriai užrašydavo, neleidami atlikėjui improvizuoti. R. Schumannas - vokiečių kompozitorius, muzikos kritikas, pianistas. Geriausiai žinomas kaip pirmasis miniatiūristas, fortepijoninių miniatiūrų ir dainų kompozitorius, tačiau rašė ir kitokių žanrų muziką: simfonijas, uvertiūras, mišias, koncertus ir kt. Fortepijoninė ir vokalinė muzika yra glaudžiai susijusi, nes dainose fortepijono partija yra savarankiška, o fortepijono miniatiūrose melodija yra daininga ir įkvėpta lyrinių poemų.

1. Pirmieji koncerto terminai jau buvo naudojami Baroko epochoje, italų bažnytinėje ir vokalinėje muzikoje. Vokietijoje koncerto vystymuisi didelę įtaką turėjo M. Praetorius raštai ir muzikiniai darbai. Atsirado naujos koncerto atmainos kaip *concertino*, *concerto grosso*, *concerto a cinque*. XVIII a. *concerto grosso* pakeičia *solo koncertas*.

2. Romantizmo epochos laikotarpiu muzika tapo programiškesnė, susijusi su literatūros, meno ir filosofijos temomis. Atsiranda nauji koncertų tipai – *naratyvinis-pasakojamasis* koncertas, *simfoninis* koncertas ir *virtuozinis* koncertas. Įsitvirtina trijų dalių koncerto struktūra: pirmoji dalis – sonatos formos, antroji dalis – lėta dainos forma ir finalas – greitas *rondo* arba modifikuotas sonatos *allegro*. Solistas neberodydavo vien tik techninių sugebėjimų, o orkestras nebebuvo vien tik palaikantis harmoniją. Kompozitoriai pradeda kurti koncertus ne vien fortepijonui, bet ir kitiems muzikos instrumentams. Taip pat kompozitoriai panaudoja kitus instrumentus iš orkestro kaip antrinius solistus.

3. R. Schumanno kūryboje didelę reikšmę turėjo vokalinė ir fortepijoninė muzika, todėl galima teigti, kad Koncertas violončelei ir orkestrui op. 129, a – moll turi sąsają su fortepijonine ir vokaline muzika. Šiame Koncerte violončelės partija yra daininga, *arpeggio* labai pianistiški. Ka-wai Yu savo darbe pateikia šio Koncerto sulyginimą su R. Schumanno dainų ciklu *Dichterliebe* op. 48.

4. Koncertas trijų dalių, visos dalys atliekamos *attacca* principu. Atlikus išsamią analizę, galima teigti, kad visas koncertas yra ganėtinai sudėtingas atliekant orkestro partiją fortepijonu. Pirmiausia pianistas-koncertmeisteris tampa ne tik visu orkestru, bet tuo pačiu ir dirigentu. Visų orkestro instrumentų tembrai, garso išgavimo būdai yra skirtingi, o šiame Koncerte yra daug orkestro *tutti* vietų, moduliacijų, dinaminių kontrastų, štrichų pasikeitimų,

pavyzdžiui, *legato*, jei tai pučiamieji, pianistas-koncertmeisteris gros artikuliuotai beveik *non legato*, jeigu tai stygininkų *staccato*, tai pianistas panaudos daugiau pedalo, kad nebūtų kietas ir sausas garsas. Svarbu išsirinkti tinkamą redakciją, kuri būtų parašyta patogiai, neapkrautai ir logiškai. Taip pat išmanant styginių instrumentų akompanavimo specifiką yra žymiai lengviau kartu su solistu išpildyti kūrinį.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Armonienė, I. Romantinio instrumentinio koncerto klavyrų redakcijų ypatumai. *Akompanimento menas*. Vilnius: LMTA, 2004
2. Brauner, S. Ch. Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schumann. *The Musical Quarterly*, vol. LXVII, 1981, p. 261-281.
3. Daverio, J. *Robert Schumann. Herald of a „New age“*. New York: Oxford University Press, 1997.
4. Dill, J. Heinz. Romantic Irony in the Works of Robert Schumann. *The Musical Quarterly*. Vol. 73, No. 2. Oxford University Press, p. 172 – 195.
5. Foss, J. H. The Art of Accompanying Songs (Continued). *The Musical Times*, Vol. 65, No. 982, 1924.
6. Geck, M. *Robert Schumann- The life and work of a romantic composer*. Chicago and London: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2013.
7. Gerulaitis, V. Muzikos stilių raida (istorinė apybraiža). Vilnius: Muzikos Švietimo Centras, 1998.
8. Yla, St. *Kaip suprasti muziką*. Vilnius, 1959
9. Yu, K. *When Concerto meets song cycle: a study of vocal influences in Robert Schumann's Cello Concerto in A minor, op. 129, with reference to his Dichterliebe, op. 48*. Illinois, 2011.
10. Jackson, R. *Performance Practice*. Routledge, 2005.
11. Jensen, E. F. *Schumann*. New York: Oxford University Press, 2001.
12. Katkus, D. *Apie muzikos būtį*. Vilnius: LMTA, 2015
13. Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: TYTO ALBA, 2013.
14. Kramer, L. A new self: Schumann at 40. *The Musical Times*, Vol. 148, No. 1898. Musical Times Publications, 2007, p. 3 – 17.
15. McVeigh, S., Hirshberg, J. *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge: Boydell Press, 2004.
16. Melnikas, L. *Muzikos pavidas: epochų ir kultūrų sankirta*. Vilnius: LMTA, 2007
17. *Muzikos kūrinių analizės pagrindai*. Mokslinis redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
18. Navickaitė – Martinelli, L. „*Pokalbių siuita*“. Vilnius: Versus Aureus 2010.
19. Pečiūrienė, I. *Koncertmeisterio klasė*. Klaipėda, 2012.
20. Plantinga, B. Leon. Schumann's View of „Romantic“. *The Musical Quarterly*. Vol. 52, No. 2. Oxford University Press, p. 221 – 232.

21. Samson, J. *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
22. Small, C. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Wesleyan University Press: 1998.
23. Žigaitė, E. Akompanavimo skirtingiems instrumentams ypatybės. *Akompanimento meno aktualijos ir vizijos*. Vilnius: LMTA, 2014.
24. Žiūraitytė, A. *Muzikos istroija*. Vilnius: LMTA, 2004.

Šaltinių sąrašas

1. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>
2. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>
3. Oxfordo internetinė enciklopedija <https://en.oxforddictionaries.com>
4. Lietuvių kalbos išteklių informacinė sistema <http://lkiis.lki.lt/home>