

„Lietuviškų temų“ ambivalencija Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) Koncerte fortepijonui Nr. 1, op. 12 (1929)

Yusuke Ishii

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas yishii1205@gmail.com

Straipsnyje analizuojamas Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) Koncertas fortepijonui Nr. 1, op. 12 (1929), sukurtas Paryžiuje antruoju kompozitoriaus kūrybos etapu, „individualaus stiliaus kristalizacijos“ laikotarpiu¹. Tyrime siekiama atskleisti, kokią įtaką V. Bacevičiaus kūrybai darė Paryžiaus mokyklos (pranc. *École de Paris*) aplinka bei jo paties, kaip pianisto, patirtis. Nors Koncerte Nr. 1 pasitelktos trys lietuvių liaudies dainos, jų traktavimas nėra nuoseklus: melodijos pateikiamos kaip „antisentimentalizmo“ dvasia stilizuotos citatos, todėl sunku jas laikyti bandymu kurti nacionalinę muziką. Analizė atskleidžia, kad folkloro naudojimas čia veikia funkcionuoja kaip stilizacijos priemonė XX a. pradžios Europos modernizmo diskurse. Be to, kūrinio formos architektonikoje aptinkama sąsaja su Ferenc Liszto (1811–1886) Koncerto fortepijonui Nr. 1 Es-dur (1830–1853) struktūra, liudijančių V. Bacevičiaus kaip pianisto patirtį.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Vytautas Bacevičius, Koncertas fortepijonui, Paryžiaus mokykla (*École de Paris*), *Années folles*, folkloristas, nacionalinė muzika, Ferenc Liszt, anti-sentimentalizmas

Įžanga

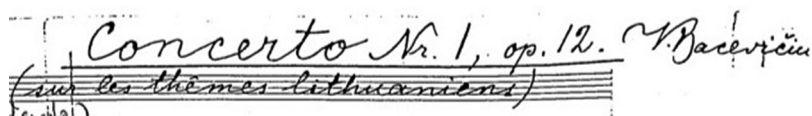
Tarpukario lietuvių modernistu laikomo Vytauto Bacevičiaus kūryba 2025-aisiais – kompozitoriaus gimimo jubiliejiniiais 120 metais – yra plačiai tyrinėjama, pristatoma. Jo kūrybinis braižas nebuvo vienalytis. Pats kompozitorius savo muzikinės kalbos raidoje išskyrė penkis laikotarpius, o antrąjį kūrybinį etapą, t. y. 1926–1939 m., įvardijo „individualaus stiliaus kristalizacijos laikotarpiu“². Įdomu tai, jog jo gyvenimo Paryžiuje tarpsnio, t. y. 1927–1931 m., kūriniuose pastebimas savotiškas konservatyvėjimas, tarsi posūkis link neoklasicizmo. Antai muzikologė Vita Gruodytė rašė: „Bacevičius mažiausiai modernus buvo būtent Paryžiuje, komponuodamas operą „Vaidilutė“, kurios idėja buvo subrandinta dar Kaune“³. Šiame straipsnyje, koncentruojantis į Bacevičiaus Koncertą Nr. 1, op. 12 (1929), laikomą pirmuoju lietuvių autorių sukurtu koncertu fortepijonui, siekiama aptarti meninio jo kūrybinio posūčio veiksnius.

Lodzėje (Lenkija) gimęs ir ten fortepijoną bei kompoziciją studijavęs Bacevičius 1926 m. persikėlė į Kauną, tuometinę laikinąją Lietuvos sostinę. Tačiau Lietuvoje

1 Straipsnis parengtas vykdant mokslininkų grupės projektą „Lietuvių fortepijoninio kanono interpretacijos“ Nr. S-MIP-24-136, finansuojamą Lietuvos mokslo tarybos (LMTLT).

2 Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 34.

3 Gruodytė 2011: 68.



1 pav. V. Bacevičiaus Koncerto Nr. 1 rankraštis (LLMA, f. 118, ap. 1, b. 12)

neužsibuvęs kompozitorius išvyko į Paryžių, XX a. meno sostinę, ten gyveno 1927–1931 m. su nedidelėmis pertraukomis. 1928–1929 m. Bacevičiui buvo itin derlingi orkestrinės kūrybos srityje. Skirtingai nei Kaune, kur Valstybės operos pastatymai ir simfoninių koncertų repertuaras daugiausia apsiribojo laikotarpiu iki vėlyvojo romantizmo, Paryžiuje jis pateko į intensyvią muzikinę aplinką, kurioje galėjo tiesiogiai susidurti su to meto muzikinėmis naujovėmis ir pasaulinio lygio atlikėjais, ir tai tapo kūrybinio impulsu.

Lodžėje ir Kaune į fortepijoninę kūrybą susitelkęs kompozitorius, būdamas Paryžiuje netikėtai pasuko sceninės ir orkestrinės kūrybos link (opera „Vaidilutė“, op. 11, 1929; baletas „Šokių sukuryje“, op. 14, 1932; du Koncertai fortepijonui – op. 12, 1929 ir op. 17, 1933). Šiuos Bacevičiaus opusus muzikologė Rūta Stanevičiūtė apibūdino kaip „netikėtą posūkį lietuviškos tematikos ir neofolklorinio stiliaus link“⁴. Koncerto fortepijonui Nr. 1 partitūroje kompozitorius kaip paantraštę skliausteliuose pažymėjo nuorodą „lietuviškomis temomis“ (pranc. *sur les thèmes lituaniens*) (1 pav). Iš tiesų, šiame Koncerte panaudotos trys lietuvių liaudies dainos⁵. Toliau straipsnyje aptariami galimi veiksniai, nulėmę Bacevičiaus kūrybinio braižo posūkį studijų Paryžiuje metu.

Tėvynės ilgesys ir susidomėjimas lietuvių liaudies menu

Apie Bacevičiaus Koncertą fortepijonui Nr. 1 dirigentas Christopheris Lyndon-Gee rašo: „V. Bacevičius labai ilgėjosi savo tėvynės – tos, kurią iš tikrųjų atrado tik neseniai, kadangi daugiausia augo Lenkijoje“⁶. Svarstyta, kiek lenkės ir lietuvių šeimoje Lenkijoje gimęs kompozitorius ilgėjosi Lietuvos, kurioje buvo gyvenęs vos vienerius metus. Tikėtina, kad bent iš dalies tautinės tematikos link jį pastūmėjo tais pačiais kaip Koncerto Nr. 1 sukūrimo metais – 1929-aisiais – parašytas jo straipsnis prancūziškame žurnale *Le Ménestrel* apie Lietuvos muziką⁷. Galima tik spėti, kad šiam straipsniui ar ieškodamas medžiagos savo Koncertui kompozitorius specialiai tyrinėjo lietuvių liaudies muziką. Vis dėlto jo straipsnis lieka Lietuvos muzikos bendrąja apžvalga – nuo liaudies dainų iki tuometinių kompozitorių pristatymo, jame sunku išvelgti itin stiprų susidomėjimą ar susižavėjimą liaudies muzika.

4 Stanevičiūtė 2015: 117.

5 Viena iš jų yra „Oi ieva ievužė“. Kitų dviejų lietuvių dainų straipsnio autoriui identifikuoti nepavyko.

6 „...Bacevičius was highly nostalgic for his homeland – a homeland that, in fact, he had only recently discovered, after growing up primarily in Poland“ (Lyndon-Gee 2024: 5).

7 *Le Ménestrel*, 1929 08 09: 353–354.

Susidomėjimą folkloru atskleidžia jo pasisakymas 1938 m. žurnale *Naujoji Romuva*: „...tuo tarpu mane traukė į Lietuvą (esant motinos tėviškėj) kaip vilką į mišką – vadinasi, čia veikė mano lietuviškas kraujas. Toliau, jeigu aš sąmoningai 12 metų gilinausi į lietuvišką dvasią ir per tą laiką suspėjau apvažiuoti visą Lietuvą ir visą laiką tyrinėjau lietuvių liaudies gyvenimą ir jos meną.“⁸ Nors nežinia, kiek iš tikrųjų Bacevičius spėjo įsigilinti į lietuvių liaudies meną iki 1929 m., šiame straipsnyje nagrinėjama, kaip jo „lietuviška dvasia“ pasireiškia Koncerte fortepijonui Nr. 1.

Paryžiaus mokyklos (*École de Paris*) aplinka

Kitas galimas veiksnys, paskatinęs kompozitorių kurti tautiškomis temomis, būtų meninis gyvenimas Paryžiuje. Galima sakyti, kad XX a. pradžioje Paryžius tapo viena iš Europos meno sostinių, pakeitęs tokius ankstesnius centrus kaip Leipcigas ar Varšuva.

1909 m. Paryžiuje panašia kaip Vienos muzikos draugijos⁹ dvasia susibūrę prancūzų kompozitoriai¹⁰ 1910 m. žurnale *Mercure de France* paskelbė Nepriklausomos muzikos draugijos (pranc. *Société Musicale Indépendante* (SMI), 1909–1935) įkūrimą. Jame matyti šios draugijos, atsiskyrusios nuo Valstybinės muzikos draugijos (pranc. *Société Nationale de musique*) dėl pastarosios konservatyvių pažiūrų į naują kūrybą, ketinimas suteikti laisvą erdvę, kurioje visi meniniai bandymai būtų be išimčių priimami neatsižvelgiant į žanrus, stilių, mokyklą ir pan. Maurico Ravelio (1875–1937) iniciatyva įkurtai draugijai priklausė ne tik prancūzų, bet ir vadinamuoju *Années folles*¹¹ laikotarpiu Paryžiuje įsitvirtinę užsienio kompozitoriai – Manuelis de Falla (1876–1946), Igoris Stravinskis (1882–1971) ir kt., o 1927 m. Bacevičiui atvykus į Paryžių, jos programų šiuolaikiškumas vis labiau ryškėjo.

Tokį gyvybingo meninio gyvenimo vaizdą Bacevičius aprašė straipsnyje „Paryžius kaip muzikos centras“: „Paryžiuje kas vakarą įvyksta keliolika koncertų. Čia reprezentuojasi viso pasaulio virtuožai instrumentalistai, dainininkai, ir dirigentai, čia

8 Nors kalbama apie sužadintus Bacevičiaus tautinius jausmus, turime atsižvelgti ir į kontekstą. Tai veikiau dėl lietuviškumo trūkumo kūryboje sukritikuoto Bacevičiaus atsakymas Vladui Jakubėnui (1904–1976) (V. Jakubėnas, Tautinės muzikos klausimais, *Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 14). Toks piktas atskirtimas buvo būdingas Bacevičiui (Bacevičius 1938: 372).

9 Arnoldas Schönbergas (1874–1951), siekdamas puoselėti gerą šiuolaikinės muzikos atlikimą, kai skiriama pakankamai repetacijų, 1918 m. Vienoje įkūrė privataus muzikos atlikimo draugiją (vok. *Verein für musikalische Privataufführungen*, 1918–1921). Anot joje dalyvavusio kompozitoriaus Egono Welleszo, „atrenkant atlikimui kūrinis nėra teikiama pirmenybė jokiame stiliui. Privalu atlikti visą modernią muziką, kuri turi vardą, fizionomiją ar charakterį – nuo Mahlerio ir Strausso iki pačių jauniausiųjų“ (Stanevičiūtė 2015: 25).

10 Pirmieji draugijos nariai – Gabrielis Fauré (1845–1924), Maurice'as Ravelis (1875–1937), Florent'as Schmittas (1870–1958) ir Charles'as Kœchlinas (1867–1950).

11 Liet. „beprotiški metai“ – tai retrospektyviai vartojamas laikmečio terminas, nusakantis 1920 metus Prancūzijoje ir kitur Vakarų Europoje. Šis intensyvios socialinės, kultūrinės ir meninės veiklos laikotarpis prasidėjo 1920 m. ir pasibaigė 1929 m., kai JAV kilo Didžioji depresija.

suvažiuoja net ištisi kolektyvai, kaip, pvz., Berlyno simfoninis orkestras, Vienos opera, Romos opera, ir t. t. ir t. t. Čia greta prancūzų operų spindi savo artistizmu puiki rusų opera.¹² Iš entuziastingo aprašymo nesunku įsivaizduoti, kad Bacevičius sukūrė savo sceninius kūrinius, apsilankęs Sergejaus Diagilevo Rusų baleto pristatymuose ar Walterio Straramo¹³ vadovaujamo orkestro koncertuose, iš kurių ir sėmėsi įkvėpimo. Pavyzdžiui, 1928 m. Paryžiaus koncertų programose Stravinskio pavardė itin dažna¹⁴. Galima paminėti keletą koncertų, kuriuose, tikėtina, lankėsi Bacevičius: 1928 m. vasario 10 d. „Pleyel“ salėje Straramo orkestras surengė Stravinskio monografinį koncertą, kuriame skambėjo „Šventasis pavasaris“ („Le Sacre du Printemps“, 1913), „Petruška“ („Petrouchka“, 1911), „Lakštingalos giesmė“ („Le Chant du Rossignol“, 1917), dirigavo pats kompozitorius¹⁵; tų pačių metų gegužės 22 d. minėtas Straramo orkestras surengė Stravinskio festivalį, kuriame buvo atlikti šio kompozitoriaus „Karalius Edipas“ („Oedipus rex“, 1927), „Šventasis pavasaris“, „Fejerverkai“, op. 4 („Feux d’artifice“, 1908)¹⁶. Matyt, išpūdžiai iš tokių koncertų Bacevičiui buvo lemtingi. Žavėjimąsi Stravinskio kūryba liudija ir vėlesnių metų lietuvių kompozitoriaus laiškas: „juk šiandien dar žavimės ir Scarlatti, ir Francku, ir Strawinskiu...“ (1958 10 29 d. rašytas seseriai Gražynai)¹⁷.

Šalia Stravinskio ne mažiau jam reikšminga buvo Manuelio de Fallos kūryba. Nesunku įsivaizduoti, kad ispanų kompozitorius Bacevičių sudomino folkloristiniu kūrybos atspalviu moderniojoje muzikos kalboje. Susižavėjimas de Fallos kūryba atsispindėjo ir rečitalių programoje. 1929 m. „Majestic“ salėje Paryžiuje lietuvių kompozitorius pirmą kartą per savo koncertų karjerą skambino de Falla „Ugnies šokį“, kuris vėliau taps jo vienu iš „arkliukų“ (2 pav.). Tikėtina, kad domėjimąsi ispaniškos muzikos repertuaru paskatino ir Bacevičiaus fortepijono mokytojas, ispanų kilmės pianistas Santiago Riéra (1867–1959). Glaudų ryšį su juo atskleidžia ne tik šio laikotarpio Bacevičiaus sukurta „Poema Nr. 4“, op. 10, dedikuota Riérai, bet ir vėliau 1937 m. į Kauną šio mokytojo atsiųstas atvirlaiškis Bacevičiui¹⁸.

Apibendrindama Bacevičiaus studijų Paryžiuje metus Stanevičiūtė rašo: „vėlesniais metais V. Bacevičius nuolat pabrėždavo, kad 1927–1930 m. pagrindinė jo mokykla buvo Paryžiaus muzikos scena ir meninis gyvenimas“¹⁹. Būtent tokioje kūrybiškai intensyvioje aplinkoje buvo sukurtas Koncertas fortepijonui Nr. 1.

12 Bacevičius 1931: 2.

13 Prancūzų dirigentas, įkūręs orkestrą „Orchestre des concerts Straram“, dirigavo daugybę premjerų, tarp jų ir M. Ravelio „Bolero“ (1928).

14 Pavyzdžiui, „Apollon musagète“ (Rusų balete, birželio mėn.), Simfonija Es-dur („Champs-Élysées theatre“, lapkričio mėn.), „Fėjų bučiny“ (Operoje, gruodžio mėn.) ir „Lakštingalos daina“ (Rusų balete, gruodžio mėn.) (Dumesnil 1946: 231–232).

15 Afiša. *LTMKM*, Am. 71/27.

16 Afiša. *LTMKM*, Am. 71/14.

17 Gedgaudas 2005: 55.

18 *LLMA*. Ap. 118. Nr. 154.

19 Stanevičiūtė 2015: 110.

samedi 4 mai

LES FETES DU PEUPLE. — A 20 h. 30, à la mairie du 13^e arr. (pl. J.-Joffrin, entrée 5 francs), 150 exécutants sous la direction de M. Albert Doyen ; solistes Mmes Mary Mayrand, Rachel Doyen, M. Jean Reder et Henry Saint-Cricq. — I Ouverture des Maîtres chanteurs (Wagner). — II. Epithalame, de Gwendoline (Chabrier). — III. Symphonie italienne (Mendelssohn). — IV. Le déluge, intégral (Saint-Saëns). — V. Marche troyenne, des Troyens à Carthage.

4^e des 8 cours de M. JULIEN TIER-SOT sur les grandes époques de la musique dramatique. — A 14 h. 15, à l'École normale de Musique (114 bis, bd Malesherbes): L'Opéra italien, de 1650 à 1750, avec le concours de Alicia Felici, et Musy, fragments d'opéra de Cavalli, Alessandro et Domenico Scarlatti, Haendel et Pergolèse.

VYTANTAS BACEVICIUS (pianiste). — A 21 h., salle Majestic (19, av. Kléber, location gratuite à la « Semaine à Paris »). — I. Ballade en sol mineur

(Chopin) ; Sonatine (Ravel) ; Jeux d'eau (Ravel). — II. Petite suite (A. Tcherepnine) ; Reflets dans l'eau (Debussy) ; El Polo, d'Ibéria (Albeniz) ; Etude op. 8 numéro 12 (Scriabine). — III. Ballade en fa majeur (Chopin) ; Danse de la frayeur (Manuel de Falla) ; Poème mystique, op. 6 et Poème astral, op. 7, première audition à Paris (V. Bacevicius) ; El fandango de Caudil (Granados).

GERMAINE MARTINEZ (pianiste). — A 21 heures, salle des Quatuors Gaveau (45, rue de la Boétie) : I. Prélude et fugue ; Fantaisie ut mineur ; Deux chorals, a) Je t'invoque, Seigneur, b) La joie est en toi (J.-S. Bach). — II. Etudes symphoniques (Schoemann). — III. Sonatine (Georges Auric) ; Une tabatière à musique (Ljadov) ; Étude numéro 4 (Strawinsky). — IV. Alborada del grazioso (M. Ravel) ; Trois saudades do Brazil (Darius Milhaud). — Danse rituelle du feu (M. de Falla).

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSI...

2 pav. 1929 m. V. Bacevičiaus recitalio „Majestic“ salėje skelbimas

Folkloristai

Kaip Stravinskis ar de Falla, prie Paryžiaus gyvybingumo *Année folles* laikotarpiu prisidėjo ir užsienio muzikai. Ar dėl Paryžiaus kosmopolitinės atmosferos traukos, ar dėl politinių priežasčių iš daugelio šalių į šį miestą suvažiavę kūrėjai ir atlikėjai pritapo jo meninėje terpėje. Tokie XX a. pradžioje į Paryžių suvažiavę menininkai (ypač dailininkai) bendrai vadinami Paryžiaus mokykla (pranc. *École de Paris*)²⁰, nors ši grupuotė neturėjo tvirtos bendros meninės nuostatos, tiesiog juos siejo prancūziška estetika ir kosmopolitiška atmosfera. Dalis šiai mokyklai priklausančių kompozitorių išsiskyrė savo muzikos tautiniu koloritu. Tokie kompozitoriai buvo vadinami folkloristais. „Folkloristo“ apibūdinimą galima rasti Aleksandro Tansmano (1897–1986) – vieno iš Paryžiaus mokyklos atstovų (kaip ir Bacevičius kilusio iš Lodzės) – teiginyje:

„Tarpukariu reikšmingiausios šiuolaikinės muzikos kryptys susitelkė aplink du pagrindinius poliūs, kuriuos apibendrintai galima apibrėžti kaip neoklasicizmą ir

²⁰ Terminą „Paryžiaus mokykla“ Prancūzijoje pirmą kartą pavartojo prancūzų rašytojas André Warnod savo straipsnyje, 1925 m. sausio 27 d. publikuotame literatūros žurnale *Comœdia*. Taip jis pavadino užsienio menininkus, XX a. pradžioje atvykusius į Prancūzijos sostinę ieškoti palankių sąlygų savo menui. Nuo 1900 m. iki Pirmojo pasaulinio karo Paryžius sulaukė daugybės menininkų, dažniausiai iš Vidurio Europos, kurie daugiausia įsikūrė Monparnase. Šis terminas neįvardija jokios konkrečios mokyklos ar meninės krypties, o kartais vartojamas ir platesne prasme. Apskritai Paryžiaus mokyklai priskiriami menininkai, prisidėję prie Paryžiaus kaip kultūrinio židinio meno terpės iki pat XX a. 7-ojo dešimtmečio. Meno istorikė, kritikė Lydia Harambourg savo knygoje „Paryžiaus mokyklos dailininkų žodynas“ (*L'École de Paris 1945–1965. Dictionnaire des peintres*, 1993) aptaria vartojimą šios sąvokos, apimančios skirtingų moderniojo meno raidos etapų, kuriuos kūrė Paryžiuje gyvenę menininkai, tęstinumą: „Paryžiaus mokyklos sąvoka bus išlaikyta, nes jokia kita negali geriau nusakyti pokario metais sostinės viršenybės meno srityje“ (Harambourg 1993: 5–6).

ekspresionizmą. Jiems atstovavo Igoris Stravinskis ir Vienos mokykla – Arnoldas Schoenbergas, Albanas Bergas ir Antonas von Webernas. Trečiąją poziciją, dažnai įvardijamą kaip „folkloristinę“, reprezentavo daugiaplanė Bėlos Bartoko kūryba, gerokai pranokstanti šios ribotos „folkloro“ kategorijos apibrėžtį. Nors tokia klasifikacija gali atrodyti schematiška, savavališka ir dirbtinai apribota, ji turi tam tikrą pranašumą – remiasi estetinės prigimties kriterijais. Kitaip tariant, kūrybinės raiškos priemonių pasirinkimą čia lemia disciplina, objektyvi ar subjektyvi menininko nuostata savo meno atžvilgiu bei „asmeninio ego“ vaidmens samprata. Tai skiriasi nuo klasifikacijų, pagrįstų vien techniniais aspektais, tokiais kaip faktūra, notacijos grafika – kraštutinė išorinių išraiškos formų demonstracija, neretai pereinanti į egzibicionizmą.²¹

Tansmano įvardyta folkloristo sąvoka gali būti gana plati priklausomai nuo ryšio tarp kompozitoriaus kūrybinės nuostatos ir folkloro. Tačiau esminis kūrybinis uždavinys – kaip įvairiomis formomis sulieti liaudies muzikos elementus su moderniosios muzikos kalba, todėl tokiai kūrybai dažnai būdingas eklektiškumas. Nors Tansmanas tikriausiai savęs nepriskyrė folkloristams, jo kūryboje eklektiškumas labai ryškus. Kompozitorius naudojo įvairius muzikinius šaltinius – nuo Tolimųjų Rytų muzikos iki bliuzo²².

Eklektikos prasme labiau nei Tansmanas folkloristu buvo vadintinas kitas Paryžiaus mokyklos atstovas – Aleksandras Čerepninas (1899–1977), Bacevičiaus kompozicijos mokytojo Nikolajaus Čerepnino (1873–1945) sūnus. Savąją muzikinę idiomą jis sukūrė iš įvairių šaltinių – minorinio-mažorinio heksakordo, pentatonikos,

21 „Entre les deux guerres, les courants les plus significatifs de la musique contemporaine se sont cristallisés autour de deux pôles principaux, définis sommairement néoclassicisme et expressionnisme, et représentés respectivement par Igor Stravinsky et l'École de Vienne d'Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton von Webern. Une troisième force, dénommée „folklorique“, s'est exprimée dans le génie multiple de Bela Bartok dont l'œuvre surpassait de loin cette définition limitée de „folklore“. Aussi schématique et arbitraire que puisse paraître cette classification, quelque peu restreinte et artificielle, elle présente néanmoins l'avantage d'être basée sur des notions d'ordre esthétique (où même l'utilisation des moyens d'expression a été déterminée par une discipline, une attitude objective ou subjective du créateur vis-à-vis de son art, le rôle de l'„ego personnel“), et non uniquement par des manifestations d'ordre purement technique (son écriture, son graphisme, une extériorisation à outrance allant jusqu'à l'exhibitionnisme)“ (Tansman 2005: 61).

22 Būdamas kosmopolitiškas ir mokėdamas septynias kalbas Tansmanas 1932–1933 m. leidosi į kelionę aplink pasaulį. Jis domėjosi tiek Tolimaisiais Rytai („Aštuonios japonų poezijos“, 1919), Balio, kinų muzika, tiek bliuzu („Trys preliudai bliuzo forma“, 1937) ir džiazu („Transatlantinė sonatina“, 1930). Šis lenkų kompozitorius turėjo įvairių tam laikmečiui būdingų kūrybinių atspirties taškų, jo stiliuje susilieja tonalumas, atonalumas ir politonalumas. Iki susiformuojant savitam stiliui, XX a. 3-ajame deš. Tansmanui įtakos turėjo koloristinė Ravelio ir neoklasicistinė Stravinskio kūryba. Ne mažesnę įtaką darė ir Darius Milhaud (1892–1974), kai lenkų kompozitorius rėmėsi įvairiu folkloru ar džiazu elementais. Jo žydų ir lenkų kilmė taip pat užėmė svarbią vietą – tiek instrumentinėje muzikoje („Hebrajiška rapsodija“, 1938), tiek vokalinėje („Pranašas Izaijas“, 1950), taip pat F. Chopinui skirtuose kūrinuose, tokiuose kaip Polonezas (1924) ar Mazurkos (1918–1932). Lenkų kompozitorius puoselėjo eklektiką ir mėgdavo kartoti Ravelio žodžius: „kompozitorius, kuris atsispiria įtakoms, turėtų pakeisti profesiją“. Nors ir buvo kosmopolitiškas, Tansmanas, kaip ir kiti lenkų korifėjai, pavyzdžiui, Karolis Szymanowski (1882–1937), vis dėlto įtvirtino moderniąją lenkų muziką.

senovinių rusų muzikos dermių, gruziniškos harmonijos. Vis dėlto jo teiginys – „jei esi nacionalinis (tautiškas), vadinasi esi internacionalus“²³ – gerai atspindi tipinę jo folkloristinę poziciją. Kūrybos savybę lemia tautiškumą implikuojančių muzikinių elementų išskirtinumas.

Eklektiškumą bei stilistinį giminingumą su Paryžiaus mokyklos atstovais ar kitais modernistais, tokiais kaip Béla Bartókas (1881–1945), šio laikotarpio Bacevičiaus kūryboje įžvelgia muzikologė Milda Kazakevičienė: „Ryškus polistilistiniai bruožai, vyrauja atonalusis ekspresionizmas, tačiau muzikinėje dramaturgijoje pasitaiko ir neoklasicizmo, neoromantizmo bruožų, net impresionistinio kolorito. (Panaši polistilistika savybinga ir I. Stravinskio, A. Bergo, m. de Fallos, B. Bartoko ir kt. kompozitorių sceniniams žanrams.)“²⁴ Neabejotina, kad studijų metu Bacevičius susipažino ne tik su Paryžiaus mokyklos atstovų kūryba, bet ir su platesniu Europos modernizmo kontekstu, kuriame savo naujovėmis įsitvirtino daugelis modernistų, tarp jų ir Bartókas.

Nors eklektiškumas būdingas ir Bartoko kūrybai, muzikos technologijos prasme šis vengrų kompozitorius žengė dar toliau. Ankstyvuosiuose jo kūriniuose, tokiuose kaip „Hercogo Mėlynbarzdžio pilis“, Sz. 48 („A Kékszakállú herceg vára“, 1908–1911) ar „Medinis princas“, Sz. 60 („A fából faragott királyfi“, 1914–1917), galima pastebėti vengrų tautinio tapatumo apraišką, tačiau jo kūryba palaipsniui nutolo nuo siekio atgaivinti prarastas savo tautos muzikos vertybes istoriniame kontekste. Nuo 4-ojo deš. jo kūriniai, tokie kaip „Muzika styginiams, mušamiesiems instrumentams ir čelestai“, Sz. 106 (1937) ar „Sonata dviem fortepijonams ir mušamiesiems instrumentams“, Sz. 110 (1936–1937), pasižymi liaudies muzikos elementų abstrahavimu. Nepaisant Bartoko entuziastingo muzikos tyrinėjimo etnomuzikologiniu rakursu, jo žvilgsnis į folklorą kaip muzikinę medžiagą liko objektyvus, todėl jo muzikai nebūdingas tautiškumas.

Kaip ir čia minėti Tansmanas ar Bartókas, nemaža dalis vadinamųjų folkloristų buvo iš Rytų Europos – Lenkijos, Vengrijos ar Rumunijos ir kt²⁵. Tikėtina, kad Bacevičiaus kūrybinį posūkį link lietuviškos tematikos paskatino ir tokių folkloristų, sulaukusių publikos dėmesio, pasiekimai. Kaip bene vienintelis atstovas iš Lietuvos jis bandė įsilieti į įvairialypę ir konkurencingą Paryžiaus meno terpę, o siekdamas joje išsiskirti lietuvišką tematiką pasitelkė kaip originalumo ženklą. Apie tai byloja jo Koncerto Nr. 1 juodraštis. Jame kompozitorius koncerto pavadinimą bei paantraštę

23 Remiantis japonų kompozitoriaus Akiros Ifukubės (1914–2006), studijavusio pas A. Čerepniną, prisiminimais (Ifukube 2013: 76).

24 Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 42.

25 Pavyzdžiui, George'as Enescu (1881–1955), Marcellis Mihalovici (1898–1985), Bohuslavas Martinů (1891–1959) ir kt.

užrašė ne lietuvių, o prancūzų kalba, tačiau su rašybos klaida²⁶ (1 pav.). Matyt, tuo laiku Bacevičius dar nepakankamai gerai mokėjo šią kalbą (pavyzdžiui, savo operos „Vaidilutė“ libretą pats parašė lietuvių kalba, o išversti į prancūzų kalbą paprašė Marijos Urbšienės²⁷).

Bacevičiaus kūrybos giminingumą su Paryžiaus mokykla įžvelgia prancūzų muzikologas Jacques'as Amblard'as. Analizuodamas lietuvių kompozitoriaus Koncertą Nr. 1 jis pateikia savo įžvalgą: „ši [V. Bacevičiaus – Y. I.] tuomet paplitusi nacionalinė folkloristinė pozicija tikriausiai yra jo kolegų iš Paryžiaus mokyklos palikimas, o gal tiesiog dėl to, kad trejus metus nuo savo šalies nutolęs kompozitorius vis dar jautėsi lietuviu, o ne tarsi „egzilyje“, ir todėl galėjo rašyti tikrą nacionalinę muziką“²⁸. Iš šios įžvalgos galima kelti dvi prielaidas: 1) lietuvių liaudies dainų panaudojimas yra Paryžiaus mokyklos aplinkos įtaka; 2) lietuvių liaudies dainų panaudojimas rodo, kad Bacevičius rašė nacionalinę muziką, nors ir būdamas toli nuo tėvynės. Šios prielaidos bus toliau nagrinėjamos išsamiau analizuojant Bacevičiaus Koncertą fortepijonui Nr. 1.

Komponavimo strategijos pasitelkiant liaudies muzikos elementus

Kaip matyti iš ankstesnių poskyrių, folkloristų kūrybos eklektiškumą sąlygojo liaudies muzikos elementų traktavimas – nuo įprasto liaudies melodijų harmonizavimo iki liaudies muzikos komponentų abstrahavimo. Pagal folkloro traktavimo kūryboje pobūdį galima išskirti kelias komponavimo strategijas, kuriose folkloro elementų abstrahavimas pasireiškė didėjančia tvarka. Apskritai jos gali būti taikomos XX a. modernistų kompozitorių darbams, kuriuose siekta integruoti moderniosios muzikos kalbą į savosios kultūros tradicijas.

1a. Liaudies melodijų harmonizavimas ar adaptacija nekeičiant jos pradinės struktūros ar harmonijos (pavyzdžiui, B. Bartoko „6 rumunų šokiai“ fortepijonui, Sz. 56, 1915; „15 vengrų valstiečių dainų“ fortepijonui, Sz. 71, 1920 ir kt.).

1b. Stilizacija ar harmonizavimas naudojant heterogeniškas ar skolintas harmonijas, kontrastuojančias su originalia melodija (pavyzdžiui, K. Szymanowskio „20 Mazurkų“ fortepijonui, op 50, 1924–1925). Liaudies melodijos harmonizavimas moderniąja muzikine kalba Paryžiaus mokykloje buvo gana dažna praktika. Muzika kuriama modernios harmonijos ir naivios melodijos nesutapimo pagrindu, t. y. melodijos stilizuojamos. Pirminės harmonijos svarbą pabrėžė ir anksčiau minėtas Tansmanas radijo interviu: „aš niekada nenaudojau gyvų (autentiškų) lenkų liaudies dainų

²⁶ Tiksliau būtų „sur les thèmes lithuaniens“, o ne „sur les thèmes lithuaniens“. Iki Antrojo pasaulinio karo Lietuvos pavadinimas prancūzų kalba buvo rašomas dvejopai: *Lithuanie* arba *Lituanie*. Dabartinėje prancūzų kalboje rašoma *Lituanie*.

²⁷ Kiseliauskaitė 2005: 389.

²⁸ „This “national” folkloric position, so common at this time, is probably the legacy of his colleagues of the Ecole de Paris, or perhaps simply derives from being far away from his country during three years, and still feeling himself Lithuanian, as opposed to feeling in “exile”, and thus capable of writing real national music“ (Amblard 2019: 7).

originalia forma, taip pat niekada nebandžiau jų harmonizuoti. Bandytas modernizuoti liaudies dainą – tai liaudies dainų sugadinimas. Liaudies dainos turi būti išlaikomos tokios, kokios jos yra, su savo prigimtinė harmonija.²⁹

Vertinant folkloristų kūrybą, pagrįstą liaudies melodijomis, esminė takoskyra – ar atsižvelgiama į melodijos originalo savybę, ar jos nepaisoma.

2. Išskaidžius folklorą į muzikinės kalbos elementus (ritminis piešinys, melodinė linija ir pan.), į kūrinius jie įpinami epizodiškai arba pasitelkiami tik atskiri elementai ar jų dalys (pavyzdžiui, Bartoko „Styginiis kvartetis Nr. 2“, 1915–1917; „Mikrokosmosai“ fortepijonui, 1926–1937; Akiros Ifukubės (1914–2006) „Japoniška siuita“ fortepijonui, 1933; Jeronimo Kačinsko (1907–2005) „Styginiis kvartetis Nr. 3“, 1993 ir kt.).

3. Išskaidytų muzikinės kalbos elementų abstrahavimas į metafizinius elementus, tokius kaip skaičiai, proporcijos ir pan., ir jų perkonstravimas kūryboje (pavyzdžiui, Bartoko „Muzika styginiams instrumentams, perkusijai ir čelestai“, 1936–1937 ir kt.).

Šios komponavimo strategijos tolesniuose poskyriuose bus taikomos kaip analitinis etalonas vertinant Bacevičiaus lietuvių liaudies dainų panaudojimą Koncerte fortepijonui Nr. 1.

V. Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 formos architektūra – sąsaja su F. Lisztu

Iki šiol publikuotose Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 analizėse nurodomi du skirtingi formos skaidymo būdai. M. Kazakevičienės straipsnyje³⁰ kūrinys analizuojamas išskaidžius į keturias dalis (*Allegro – Andante sostenuto – Moderato sostenuto – Allegro moderato*), o lenkų muzikologės Małgorzatos Janickos-Słysz analizėje³¹ – į tris (*Allegro – Andante sostenuto – Allegro*). Pastaroji muzikologė viena dalimi laiko Kazakevičienės išskirtas 2-ąją (*Andante sostenuto*, 100–154 t.) bei 3-iąją (*Moderato sostenuto*, 155–219 t.) dalis, kuriose pasitelkiamos bendros temos. Šio straipsnio autoriaus manymu, Moderato sostenuto dalies laikymas *Andante sostenuto* dalies tęsiniu teminiu atžvilgiu būtų nuoseklesnis. Taigi šiame straipsnyje, remiantis Janickos-Słysz analize, Bacevičiaus Koncertas Nr. 1 traktuojamas kaip trijų dalių (1 lentelė).

29 „I have never used an actual Polish folk song in its original form, nor have I tried to reharmonize one. I find that modernizing a popular song spoils it. It must be preserved in its original harmonization“ (Timmons, Frémaux (sud.) 1998).

30 Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 42.

31 Janicka-Słysz 2001: 34.

1 lentelė. V. Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1, op. 12 formos planas (sudarė Yusuke Ishii)

Dalys	Padalos ir taktai	Temos	Koncerto kaip viendalio kūrinio struktūra
I	Įžanga 1–17 t.	A – lietuvių liaudies daina 9 t.	Ekspozicija
	18–99 t.	Tema 20 t. B – lietuvių liaudies daina 29 t. A – lietuvių liaudies daina 39 t. Temos įtvirtinimas 46 t.	
II	Įžanga 100–111 t.		Vidurinė padala
	Ekspozicija 112–154 t.	1-oji tema 113 t. 2-oji tema 132 t. 1-oji tema 142 t.	
	Vidurinė padala 55–176 t.		
	Repriza 177–219	1-oji tema 177 t. 2-oji tema 182 t.	
III	Ekspozicija 220–290 t.	Tema	Jungiamoji padala
	291–357 t.	I d. epizodo (20–56 t.) įterpimas 291–326 t. B – lietuvių liaudies daina 302 t. A – lietuvių liaudies daina 310 t. C – lietuvių liaudies daina („Oi tu ieva ievuže“) 328 t.	Repriza
	Repriza 358–452 t.	Temos sugrįžimas 358 t. C – lietuvių liaudies daina 415 t.	

Koncertas yra vientisas (dalys atliekamos be pertraukų), tad yra nutolęs nuo tradicinės trijų dalių koncerto formos. Vienas šio kompozitoriaus komponavimo ypatumų, pasak muzikologės Eglės Gudžinskaitės, „kompozitoriaus V. Bacevičiaus pamėgtas mozaikiškas formos „dėliojimas“³², atsiradęs ankstesnėse jo poemose fortepijonui (pavyzdžiui, „Astralinė poema“, op. 7, 1927; „Poema Nr. 4“, op. 10, 1929), šiame Koncerte yra susipynęs su paskutinės dalies apibendrinimu ir stiprina kūrinio vientisumą.

Kaip matyti 1 lentelėje, II dalis, pagrįsta muzikinės medžiagos mozaikiško for-

32 Gudžinskaitė 2004: 49.

mos dėliojimo principu, sudaro savitą arkos formą, kurioje simetrijos ašis atitiktų maždaug 164–165 t. Ji gali būti artima ir paprastai trijų dalių formai, kuri dažnai taikoma koncertų ar sonatų lėtajai ar Scherzo dalims. III dalyje pradinė tema sugrįžta 358 t. Toje pačioje dalyje įterptas ir I dalies epizodas, kuris galėtų būti laikomas repriza traktuojant šį Koncertą kaip vienadalį. Tad galima įžvelgti repriziškumą tiek kiekvienoje Koncerto dalyje, tiek kūrinio visumoje. Tai patvirtina ir Kazakevičienės teiginys: „V. Bacevičiaus Pirmojo koncerto fortepijonui dalys siejamos į visumą, neišryškinamas jų autonomiškumas. Todėl šį koncertą galėtume traktuoti ir kaip vienadalį kūrinį, kur svarbiausios temos kaip reziumė nuskamba efektingame koncerto finale, apibendrinamos visą kūrinį.“³³

Tokią formos sanklodą, kai kūrinio cikliškumas ir kiekvienos dalies savarankiškumas koegzistuoja taikant bendrą temą arba motyvą, belgų muzikologas Stevenas Vande’as Moortele’as vadina „dviejų dimensijų sonatos forma“³⁴ (angl. *Two dimensional sonata form*, 2 lentelė).

2 lentelė. S. V. Moortele’o dviejų dimensijų sonatos formos modelis (Moortele 2008: 51)

Sonatos forma	ekspozicija	temų perdirbimas	temų perdirbimas	repriza	koda
Sonatinis ciklas	I dalis		II dalis	III dalis	finalas

Šio straipsnio autorius savo magistro darbe yra išanalizavęs Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 formodarą, lygindamas jį su Ferenco Liszto (1811–1886) Koncerto fortepijonui Nr. 1 Es-dur (1830–1853) struktūra. Minėto darbo tikslas buvo atskleisti Liszto įtaką ankstyvajai Bacevičiaus kūrybai pasitelkiant jo atliekamo fortepijoninio repertuaro analizę³⁵. Tyrime aptarta, kad lietuvių kompozitorių neabejotinai paveikė ne tik Paryžiaus meninė aplinka, bet ir studijos, ypač pas fortepijono mokytoją Riérą. Kartu atskleista Bacevičiaus kaip kompozitoriaus ir pianisto kūrybos savybė – jo įsisavinto repertuaro pėdsakai, taip pat ir Liszto Koncerto fortepijonui Nr. 1, pasireiškė įvairiomis formomis. Įdomus faktas, kad minėtą Liszto kūrinį Bacevičius yra ne kartą skambinęs ne tik koncertuose³⁶, bet ir 1928 m. Rusų konservatorijos Paryžiuje baigiamajame egzamine, kuriame Bacevičiui akompanavo pats Riéra³⁷. Nors nėra tiesioginių įrodymų, kad Bacevičius savo Koncertą fortepijonui Nr. 1 sukūrė pagal Liszto modelį, tarp šių

33 Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 42.

34 Tai atitiktų ir muzikologo Williamo Newmano „dvigubos funkcijos formą“ (angl. *Double-function form*) ar Carlo Dahlhauso „įvairovės vienybėje“ sąvoką (vok. *Mehrsatzigkeit in der Einsatzigkeit*). Moortele 2008: 51–52.

35 Ishii 2021: 82–83.

36 Šį kūrinį Bacevičius 5 kartus yra atlikęs Lietuvoje (1936–1938), taip pat Latvijoje (1937?), JAV (1954?) (Pe-trauskaitė 2005: 218–219).

37 Narbutienė 2005: 67.

kūrinių galima įžvelgti keletą bendrų bruožų, o vienas ryškiausių – formos architektonika.

Liszto Koncertą fortepijonui Nr. 1 Es-dur sudaro keturios dalys. Kaip ir Bacevičiaus, jos atliekamos be pertraukos, kiekvienai daliai skirta atskira tema, tačiau pagal motyvą jos giminingos viena kitai (3 lentelė). Antai III dalies tema laikoma II dalies pirmos temos inversija deformuojant jos ritminę ląstelę. Be to, IV dalyje skamba visos ankstesnių dalių temos, tačiau varijuotais pavidalais ir vis labiau ryškindamos gyvybingą orkestruotės atspalvį. Taigi šį Koncertą galima traktuoti kaip ciklinės sonatos formos kompoziciją, pagrįstą bendromis temomis. Tai leidžia teigti, kad ir Bacevičiaus, ir Liszto koncerto formodara yra dviplanė.

3 lentelė. F. Liszto Koncerto fortepijonui Nr. 1 formos planas (sudarė Yusuke Ishii)

Dalys	Padalos ir taktai	Temos	Koncerto kaip viendalio kūrinio struktūra
I	Ekspozicija 1–45	1-oji tema 1 t. 2-oji tema 2 32 t.	Ekspozicija
	Temų išplėtojimas 46–52 t.		
	Repriza 53–85 t.	1-oji tema 53 t.	
	Koda 86–98 t.		
II	99–130 t.	1-oji tema 99 t.	Temų išplėtojimas
	Temų išplėtojimas 131–153		
	154–174	2-oji tema 154 t.	
III	Įžanga 175–183 t.		Repriza
	184–279 t.	1-oji tema 184 t.	
	Jungiamoji padala 280–340 t.	I dalies 1-oji tema 280 t. II dalies 2-oji tema 310 t. I dalies 1-oji tema 327 t.	
IV	341–482 t.	II dalies 1-oji tema 341 t. II dalies 2-oji tema 375 t. III dalies 1-oji tema 428 t.	Koda
	Koda 483–502 t.	I dalies 1-oji tema 483 t.	

medžiaga ar citatos

Apie Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 teminį vientisumą kalba Kazakevičienė. Kita vertus, muzikologė atkreipia dėmesį į nelabai nuoseklų lietuvių liaudies dainų, kurias laiko citatomis, panaudojimą: „Iš folklorinių galimybių jis atrinka visa tai, kas mažiau prieštarauja atonaliam ekspresionistiškam jo kūrybos braižui. Todėl kiek netikėtai, gal ir be reikalo V. Bacevičius koncerto finale panaudoja „Oi ieva ievuže“ dainos citatą.“³⁸ Kaip minėta, Koncerte įkomponuotos trys lietuvių liaudies dainos (3 pav.), tačiau muzikologės įvardijamame finale, t. y. IV dalyje, vyrauja C liaudies daina „Oi ieva ievuže“, o A ir B liaudies dainos atsi-

randa tik epizodiškai. Be to, II dalyje apskritai nėra jokių liaudies dainų. Toks nenuoseklus liaudies dainų išsidėstymas leidžia manyti, kad jos funkcionuoja ne

kaip, Kazakevičienės žodžiais tariant, „svarbiausios temos“, o kaip epizodiniai intarpai. Nenuoseklumo įspūdį sustiprina ir netolygus jų atpažįstamumas.

Pavyzdžiui, A liaudies daina atsiranda I dalies įžangoje fortepijono *solo* (9–12 t., 4 pav.), tačiau paskendusi viduriniame balse ir vos atpažįstama, B liaudies daina taip pat įsilieja į orkestruotės audinį (29–31 t.), tačiau iškart po to ryškiau skamba fortepijono partijoje kaip replika (31–33 t., 5 pav.). Po II dalies, kurioje nėra jokių



3 pav. Trys lietuvių liaudies dainos, įkomponuotos V. Bacevičiaus Koncerte fortepijonui Nr. 1



4 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 8–10 t.

liaudies dainų, Koncerto pabaigoje itin ryškiai skamba minėta C liaudies daina „Oi tu ieva ievuže“ (6 pav.).

Pastebėjus tokį nevienodą liaudies dainų atpažįstamumą, sunku nepasiduoti atsiktinumo įspūdžiui, juolab kad jos eksponuojamos be jokių intervalų ar ritmo perdirbimo išlaikant dainos frazinį užbaigtumą, t. y. nefragmentuojamos. Dėl to teminiu atžvilgiu visos dainos neturi tolesnio muzikinio plėtojimo. Nors Bacevičiaus paantraštė „lietuviškomis temomis“ užsimena apie galimą šio Koncerto teminį rišlumą per liaudies dainas, vis dėlto, kaip ir teigia Kazakevičienė, jos labiau laikytinos citatomis, o ne temine

38 Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 42.



5 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 31–33 t.

medžiaga. Tai patvirtina ir 1932 m. Bacevičiaus sukurtas baletas „Šokių sukuryje“, į kurį kompozitorius įtraukė tą pačią C liaudies dainą „Oi tu ieva ievuže“, harmonizuo-damas ją kitaip, tačiau išlaikydamas panašią formą – be jokios ritminės ar melodinės deformacijos. Apie tokį liaudies dainų traktavimą Stanevičiūtė teigia: „ypač stambaus žanro modernistinio periodo kompozitoriaus kūrinius lietuviškomis temomis – operą ir du koncertus – sieja Paryžiaus mokyklai artimi folkloro įterpimo į modernaus skambesio muzikinį audinį būdai ir tradicinės muzikos funkcija“³⁹.



6 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 332–333 t.

dominantseptakordai ir nonakordai bei jų chromatinės atmainos (5, 6 pav.). Turbūt nesuklysimė sakydami, kad tai ne kas kita kaip liaudies dainų stilizacija, atitinkanti minėtą komponavimo strategiją (žr. 1b punktą), kurios Tansmanas sakė vengiąs. Peržvelgus ir kitas Bacevičiaus kūryboje pasitelktas lietuvių liaudies dainas – Koncerte fortepijonui Nr. 2, op. 17 „Einu per dvarelį“, „Šaltyšius“, „Du broliukai kunigai“, „Per šilą jojau“; taip pat „Ir atlėkė sakalėlis“, „Putinėli raudonasai“, kuriomis pagrįstos miniatiūros vargonams „Dvi lietuviškose dainos“, op. 22 („Deux chansons lituaniennes“, 1934) – galima teigti, kad ir jos tėra stilizacija, o JAV laikotarpiu sukurti „Keturi lietuviški šokiai“ fortepijonui, op. 35 („Klumpakojis“, „Blezdingelė“, „Noriu miego“, „Suktinis“, 1943) jau yra virtuozinės aranžuotės (žr. 1a punktą). Matyt, Bacevičiaus nesudomino lietuvių tautos muzikos potencialas – ritmo ir sąskambių savybės. Grįšdamas Koncertą Nr. 1 lietuviškomis temomis, Bacevičius neišnaudojo 2 ar 3 komponavimo strategijų galimybių – liaudies dainų išskaidymo į parametrus ar jų abstrahavimo, ir šioje partitūroje liaudies dainos funkcionuoja tiesiog kaip citatos. Kitame poskyryje išsamiau nagrinėsime, kaip jos eksponuojamos Koncerte fortepijonui Nr. 1.

39 Stanevičiūtė 2015: 117.

Paryžiaus mokyklos atgarsiai V. Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 kompozicinėje sandaroje

1. Faktūros ir orkestruotės ypatumai. Kaip minėta, Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 partitūroje išryškėja aiškiau užbaigta melodija. Temos čia eksponuojamos tiesiogiai, o iki Kauno laikotarpio jo kūryboje melodijos neretai yra fragmentiškos, persipina su kitais balsais arba ištirpsta sudėtingoje balsų faktūroje. Paryžiaus laikotarpiu ji tampa lakoniškesnė, grindžiama 4–5 balsų homofoninėmis slinktimis, o ne kiekvieno balso savarankiškumu. Dažna šio laikotarpio Bacevičiaus orkestrinės kūrybos praktika – šių slinkčių perkėlimas į kitų instrumentų partijas nieko nekeičiant. Tokios harmoninės slinkty, be abejonės, sukurtos fortepijonui: jos patogios pianisto rankų pozicijoms, bet sunkiai pritaikomos kitiems instrumentams, pavyzdžiui, 128–129 t. arfos partijoje dėl kiekvieno akordo reikia keisti pedalą (7 pav).



7 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 128–129 t. arfos partija

Tokie pianistines patirtis atskleidžiantys instrumentuotės įpročiai pastebimi ir eksponuojant lietuvių liaudies temas. Pavyzdžiui, I dalyje 29–31 t. violončelės ir boso klarneto atliekama B lietuvių liaudies daina paskęsta chromatinės harmonijos sluoksnyje ir sunkiai atpažįstama, nors labiau išryškėja fortepijono solo partijoje vėlesniuose taktuose (31–33 t., 5 pav.). III dalyje C liaudies dainą „Oi ieva ievužė“, skambančią 347 t. fortepijono kairės rankos partijoje, kompozitorius harmonizavo politonalia harmonija su įdomia poteme (8 pav.). Ta pati melodijos ir harmonizavimo konfigūracija perkelta į orkestrą 27 ir 34 skaitlinėse nieko nekeičiant. Tad šios liaudies dainos melodijai Bacevičius neskyrė kontraboso, kuris, grodamas oktava žemiau, būtų galėjęs efektingai išryškinti šią dainą. Be to, minėtose skaitlinėse viršutiniame registre skambantys virtuoziški fortepijono intarpai kone karikatūriškai uždengia liaudies dainą (9 pav.). Aiškiausiai ši daina atpažįstama 332 t. fortepijono partijoje, tačiau ir čia su ja persidengia veržlūs piccolo ir fleitos intarpai. Visa ši kompozicinė sandara išryškina ne tiek liaudies dainų atpažįstamumą, kiek kūrinio žaismingumą.



8 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 347 t.

2. Ritmika. Reikia atkreipti dėmesį ir į ritmiką, lemiančią Koncerto fortepijonui Nr. 1 charakterį. Apskritai Paryžiaus laikotarpio Bacevičiaus kūryboje pasigendama laisvos, elastingos ritmikos bei spontaniškos muzikinės tėkmės. Vyrauja nelanksti, net griežta dviejų arba keturių ketvirtinių metrika, į kurią įspraudžiamos lietuvių liaudies dainos, tad susidaro kone mechaniskumo įspūdis. Šią „mašininę“ idiomą kompozitorius neabejotinai perėmė Paryžiuje iš Sergejaus Prokofjevo (1891–1953), Arthuro Honeggerio (1892–1955) ar Ravelio kūrinii⁴⁰. Koncertui fortepijonui Nr. 1 ypatingą prieskonį suteikia, Amblard'o žodžiais tariant, „ironiškas ostinato“⁴¹. Tačiau, anot jo, ši priemonė Bacevičiaus partitūroje primena ne tiek industrinę estetiką (pavyzdžiui, Aleksandro Molosovo (1900–1973) „Fabrikas“, 1926), kiek neoklasicistiniams kūriniams būdingą „vaikišką, naivų ir linksmą, džiaugsmą žadinantį procesą“⁴² (10 pav.). Tuo ji artima prancūziškai „netikrosios muzikos“ (pranc. „fausse musique“) ⁴³ tradicijai.

3. Instrumentuotės ypatumai. Svarbų neoklasicistinės ritmikos vaidmenį Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1 III dalyje atlieka įtaigiai skambantis mušamasis instrumentas – kastanjetės. Laikydamas jų panaudojimą „keistu ir žaismingu“,

The image shows a page of a musical score for V. Bacevičius's Concerto No. 1, Op. 12, measures 248-252. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Ob. 1, E. Hn., Cl. 1, Bsn. 1, Cym. B.D., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and B. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings. A section for 'S. Cym. w. m.' (Small Cymbals with mallets) and 'Tamb.' (Tambourine) is indicated. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

10 pav. V. Bacevičiaus Koncertas Nr. 1, op. 12, 248–252 t.

40 Pavyzdžiui, S. Prokofjevo baletas „Plieninis šuolis“ Rusų baletė buvo pastatytas 1927 m. gegužės mėn., A. Honeggerio „Rugby“ skambėjo pirmajame Paryžiaus simfoninio orkestro koncerte 1928 m. spalio mėn., o M. Ravelio „Bolero“ buvo pastatytas Operoje („Palais Garnier“) (Dumesnil 1946: 230–231).

41 Amblard 2019: 4.

42 Ten pat: 5.

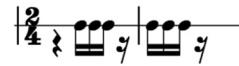
43 Ten pat.

Amblard'as šio instrumento ritmą 250–251 t. apibūdina kaip „ritmą, kuris karikatūriškai vaizduoja kokio nors pašaipaus kavalkados pobūdžio eiseną“⁴⁴. Panašų žaismingą perkusijos efektą koncertuose fortepijonui pasitelkė ne vienas Paryžiaus mokyklos atstovas, pavyzdžiui, Prokofjevo Koncerto fortepijonui Nr. 3, op. 26 (1917–1921) I dalies 2-oji tema išryškinama kastanjetėmis. Tas pats instrumentas skamba Franciso Poulenco (1899–1963) choreografiniame koncerte „Aubade“ (1929), o žaismingiausias perkusijos pavyzdys – Ravelio (1875–1937) Koncerto fortepijonui G-dur (1929–1931) pradžioje pliaukšintis botagas.

Kastanjetės Bacevičiaus Koncerte fortepijonui Nr. 1 nurodo ne tik į Paryžiaus mokyklos stilistiką, bet ir anksčiau aptartą formodaros analogiją su Liszto koncertu Nr. 1. Šio instrumento skambesį Bacevičiaus Koncerte pastebėsime pačioje III dalies pradžioje. Kaip jau minėta, III dalyje nuo 292 t. įterpta I dalies tema, ji laikoma vienadaliao Koncerto visumos repriza. Tad prieš šią reprizą skambantis kastanjetėčių motyvas, ritminiu atžvilgiu turintis ryšį su I dalies tema, tarsi praneša šios temos sugrįžimą, t. y. reprizą (11 pav.).



1-osios dalies 20–21 t.



Kastanjetės 221–222 t.

11 pav. Nr. V. Bacevičiaus Koncerto Nr. 1 motyvo ritminė formulė

Panašų organišką ritminį operavimą galima aptikti ir Liszto Koncerto III dalyje. Joje nuo 280 t. grįžta I dalies 1-oji tema, o nuo 303 t. ryškiai skamba Koncerto pradžios virtuoziškas oktavų pasažas (5–10 t.). Taigi Liszto Koncerto visumos reprizą atitiktų III dalies antra pusė. Prieš šią reprizą pačioje dalies pradžioje nesunkiai pastebėsime, kompozitoriaus žodžiais tariant, „vulgaraus efekto“ (pranc. *en canaille*)⁴⁵ mušamojo instrumento – trikampio – naudojimą, kuris iliustruoja gyvybingą šios dalies charakterį. Jis išsiskiria ne tik metaliniu skambesiu, bet ir taškuoto ritmo motyvu, būdingu ir šio Koncerto I dalies 1-ajai temai. Tad trikampio motyvas galėtų būti užuomina į 280 t. reprizą (12 pav.) Taigi tiek Bacevičiaus kastanjetės, tiek Liszto trikampis, skambantis prie reprizos, žymi ryškų tempo pokytį tarp dalių (Liszto Koncerto *Quasi Adagio* → *Allegro vivace*, Bacevičiaus Koncerto *Moderato sostenuto* → *Allegro moderato*).

Ne mažiau nei III dalis sąlytį su Paryžiaus mokyklos estetika rodo ir Bacevičiaus Koncerto II dalis, kurioje nėra jokių liaudies dainų. Šioje dalyje lietuvių kompozitoriaus lyrizmą atskleidžia fortepijono solo pasažai, su kuriais sąveikauja arfos intarpai. Instrumentuotės požiūriu gana sunkiai su fortepijonu suderinamas instrumentas čia

⁴⁴ „a rhythm which probably caricatures some kind of derisory cavalcade“ (Amblard 2019: 4–5).

⁴⁵ Huneker 1911: 241.



1-osios dalies 1-a tema



Trikampis (3-iojoje dalyje)

12 pav. Nr. F. Liszto Koncerto Nr. 1 motyvo ritminė formulė

ilustruoja skaidrią, kone impresionistinį koloritą primenančią orkestruotę. Tikriausiai šioje dalyje kompozitorius Jonas Bendorius (1889–1954) išvelgė būtent prancūzų muzikos įtaką: „daug įtakos vėlesnei jo kūrybai [Koncertas fortepijonui Nr. 1, op. 12 – Y. I.] yra turėjusi prancūzų pokarinio laikotarpio muzika“⁴⁶.

Tautinių elementų ambivalencija V. Bacevičiaus Koncerte fortepijonui Nr. 1

Deformuojant švelnius lietuvių liaudies dainų bruožus ir taikant kompozicinę stuktūrą, kurią, kaip aptarta ankstesniame poskyryje, greičiausiai Bacevičius perėmė studijų Paryžiuje metu, jo Koncerte fortepijonui Nr. 1 siekiama to, ką Amblard'as apibūdina kaip „antisentimentalizmą“⁴⁷. Tokia estetika būdinga ne tik neoklasicistiniams (pavyzdžiui, Ravelio „Vaikas ir burtai“, 1919–1925; Stravinskio „Fėjų bučyns“, 1928), bet ir folkloristiniams kūriniams (pavyzdžiui, B. Martinu Sonata fleitai smuikui ir fortepijonui, 1936 ir kt.). Paliekant nuošaly diskusiją, ar Bacevičius priskirtinas folkloristams, galima teigti ankstesniame poskyryje iškeltą pirmą prielaidą, jog liaudies dainų panaudojimas jo Koncerte greičiausiai sietinas su Paryžiaus mokyklos aplinka. Tačiau antroji prielaida – kad po trejų metų atotrūkio nuo Lietuvos kompozitorius vis dar jautėsi lietuviu ir todėl rašė tikrą nacionalinę muziką – vis dėlto kelia abejonių, nes Koncerto Nr. 1 analizė išryškino ne tiek tautiškumo apraiškas, kiek Paryžiaus mokyklos aplinkos įtaką.

Akivaizdu, pats liaudies dainų naudojimo kūrinėje faktas savaime nereiškia nacionalinės muzikos sukūrimo. Pavyzdžiui, italų kilmės amerikiečių kompozitoriaus Johno Bovicchi (1922–2012) Fantazija-Sonata smuikui ir fortepijonui Nr. 4 (1984), paremta devyniomis lietuvių liaudies dainomis, nepriskirtina lietuviškai muzikai. Negana to, XIX–XX a. sandūroje svetimos, ypač nevakarietiškos, kultūros elementų įtraukimas į savo kūrybą tuo metu buvo gana įprasta Europos kompozitorių praktika. Vien žvelgiant į koncertų fortepijonui žanrą netrūksta pavyzdžių: Camille'io Saint-Saënso (1835–1921) Koncertas fortepijonui Nr. 5 „Egiptietiškas“ („L'Égyptien“, op. 103, 1893), Ravelio Koncertas G-dur, kuriame pasitelkti džiaz elementai, Prokofjevo Koncertas Nr. 3, kurio III dalies temos šaltiniu tapo Japonijos folkloras ir kt. Lyginant su tokiais panašiais kūriniais, abejotina, ar Bacevičius folklorą traktavo iš nacionalinio kompozitoriaus pozicijos. Tokią abejonę stiprina ir tai, kad nacionaliniai kompozitoriai, kurie siekė išnaudoti tautos muzikoje glūdintį potencialą – tiek abstrahuodami liaudies muzikos

⁴⁶ Bendorius 1930: 8.

⁴⁷ Amblard 2019: 5.

elementus, tiek mėgindami atgaivinti prarastas tautos muzikos vertybes istoriniame kontekste – neretai rėmėsi tam tikros konkrečios vietovės, prie kurios jie prisirišę, šaltiniais ar mitologijomis (pavyzdžiui, Leošo Janáčeko (1854–1928) „Valakiški šokiai“ („Lašské tance“, 1890), Akiros Ifukubės „Sinfonia Tapkaara“, 1954), o ne valstybe kaip administracine teritorija. Tad Bacevičiaus Koncerto Nr. 1 paantraštė „lietuviškomis temomis“ tiksliai neatspindi muzikos turinio; net ir atsižvelgiant į jo 1938 m. teiginį („...12 metų gilinausi...“) akivaizdu, kad šio Koncerto fortepijonui sukūrimo metu kompozitorius dar nebuvo pakankamai giliai susipažinęs su liaudies muzika.

Apibendrinant, lietuvių liaudies dainos Bacevičiaus Koncerte fortepijonui Nr. 1 eksponuojamos kaip stilizuotos nuosekliai neplėtojamos citatos. Jų įterpimas ne visada atpažįstamas ir atspindi ne tiek švelnius originalių liaudies dainų bruožus, kiek antisentimentalیزmo charakterį. Tikėtina, kad folkloro naudojimas Bacevičiui nebuvo savitiksliis, jis nesiekė kurti nacionalinės muzikos. Tą patvirtina ir Stanevičiūtės teiginys, jog „lietuvių liaudies dainos V. Bacevičiaus kūrinuose dažniausiai įkomponuojamos tam, kad būtų atpažintos, bet ne siekiant tautinio kolorito ar „genetinės ląstelės“ paieškos“⁴⁸.

Išvados

Bacevičiaus Koncerto fortepijonui Nr. 1, op. 12 analizė atskleidė jo kūrybinės tapatybės formavimosi kryptį Paryžiaus laikotarpiu. Lietuvių liaudies dainos šiame Koncerte pateikiamos kaip stilizuotos citatos, perteikiančios ne lietuviškojo lyrizmo, o antisentimentalیزmo dvasią, todėl jų naudojimas nelaikytinas bandymu kurti nacionalinę muziką. Tokia kūrybinė praktika artimesnė Paryžiaus mokyklos stilistikai, kur folkloro elementai funkcionavo veikiau kaip stilizavimo priemonė nei tautinio identiteto išraiška.

Bacevičiaus Koncerto Nr. 1 orkestruotė, paremta po pianisto pirštais gimusia muzikine medžiaga, iliustruoja ne tiek lietuvių liaudies dainų eksponavimą, kiek žaismingą kūrinių charakterį. Be to, Koncerto formodaroje buvo pastebėta paralelė su Liszto Koncertu fortepijonui Nr. 1, kurį lietuvių kompozitorius įsisavino būtent studijų Paryžiuje metu.

Šiuos du aspektus – įsiliejimą į tarptautinę modernizmo terpę ir Bacevičiaus kaip pianisto patirtį – galima laikyti pagrindiniais veiksniais, nulėmusiais kompozitoriaus kūrybinį posūkį link lietuviškos tematikos Paryžiaus laikotarpiu. Lietuvių liaudies dainų traktavimas Koncerte Nr. 1 byloja ne siekį kurti tautinį stilių, bet kompozitoriaus įsitraukimą į platesnį tarpukario Europos modernizmo diskursą, kuriame nacionalinės muzikos idėja ir tautiškumo raiška dažnai buvo suvokiamos kaip skirtingos dimensijos.

Gauta 2025 08 29
Priimta 2025 11 05

⁴⁸ Stanevičiūtė 2015: 117.

Literatūra

1. Amblard, J. French influences in the works by Bacevičius. 2019 [žiūrėta 2025 08 29]. Prieiga per internetą: <https://hal.science/hal-02307716v1>
2. Bacevičius, V. Paryžius kaip muzikos centras. *Lietuvos aidas*. 1931 03 13. Nr. 58: 2.
3. Bacevičius, V. Dar apie tautišką muziką. *Naujoji Romuva*. 1938. Nr. 15–16: 370–372.
4. Bacevičius, V. La musique lithuanienne. *Le Ménestrel*. 1929 08 09. Nr. 32: 353–354.
5. Bendorius, J. VII simfoninis koncertas. *Lietuvos aidas*. 1930 04 17. Nr. 89: 8.
6. Dumesnil, René. *La Musique en France entre les deux guerres 1919–1939*. Paris: Milieu du Monde, 1946: 219–264.
7. Duchesneau, M. Maurice Ravel et Société Musicale Indépendante: 'Projet mirifique de concerts scandaleux'. *Revue de Musicologie*. 1994. T. 80, Nr. 2: 260–281.
8. Frémaux, S.; Timmons, J. (sudarė ir vertė). Alexandre Tansman: Diary of a 20th-Century Composer. *Polish Music Journal*. 1998. Vol. 1, Nr. 1 [žiūrėta 2025 10 20]. Prieiga per internetą: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no1/alexandre-tansman-diary/>
9. Gaudrimas, J. *Is lietuvių muzikos kultūros istorijos*. T. 2. Vilnius: Mintis, 1964: 26–41.
10. Gedgaudas E. *Vytautas Bacevičius: išsakyta žodžiais*. T. 2. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
11. Gerulis, S. Muzika fortepijonui: sąlytis su kultūrinio konteksto erdve. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. T. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 354–360.
12. Gruodytė, V. Modernizmas ir tautinis identitetas: lietuviškojo serializmo ypatumai. *Avangardo pamokos*. CD bukletas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir leidybos centras, 2011: 59–70.
13. Gudžinskaitė, E. Aktualios XX a. muzikos formos sampratų tendencijos. Formos genezės tyrimų Vytauto Bacevičiaus kūrinuose fortepijonui teorinis kontekstas. *Lietuvos muzikologija*. 2004. T. 5: 48–59.
14. Harambourg, L. *L'École de Paris 1945–1965. Dictionnaire des peintres*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1993: 5–6.
15. Huneker, J. *Franz Liszt*. New York: Charles Scribner's Sons, 1911: 106–241.
16. Ishii, Y. Ferenc Liszt'o įtakų atodangos ankstyvojoje Vytauto Bacevičiaus kūryboje. Magistro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021.
17. Janicka-Slysz, M. *Vytautas Bacevičius i ego idee muzyki kosmicznej*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2001: 25–164.
18. Kisieliauskaitė, J. Operos „Vaidilutė“ likimo pėdsakais. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. T. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro Ofsetas, 2005: 388–405.
19. Lyndon-Gee, Ch. Bacevičius, V. *Orchestral Works, Vol. 2 – Piano Concertos Nos. 1 and 2 / Symphony No. 3*. CD bukletas. Naxos, 2024.
20. Narbutienė, O. Gyvenimo kelias. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. T. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro Ofsetas, 2005.
21. Moortele, S. V. Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form. *Current Musicology*. 2008. Nr. 86: 47–51.
22. Petrauskaitė, D. Draugystė iki mirties. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. T. 1. Vilnius: Petro Ofsetas, 2005: 211–255.
23. Radeckytė-Kazakevičienė, M. Vytauto Bacevičiaus stambios formos kūriniai fortepijonui (1926–1939 m.). *Menotyra*. 1984. Nr. 12: 33–61.
24. Radeckytė-Kazakevičienė, M. Vytautas Bacevičius ir jo indėlis į lietuvių muzikinę kultūrą; *Menotyra*. 1980. Nr. 9: 74–89.
25. Stanevičiūtė, R. Vytautas Bacevičius. Paryžiaus pamokos; Muzikos barai, naujoji muzika ir tautiškumo sąsambiai; Muzika ir teatras ir kitos Vytauto Bacevičiaus utopijos. *Modernumo lygtys*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015: 97–124, 189–200, 238–257.
26. Williams, A. *Portrait of Liszt*. Oxford University Press, 1990: 92–93.
27. Tansman, A. Quelques Réflexions sur certains phénomènes équivoques de la musique contemporaine, 1966. *Aleksandr Tansman Une voie lyrique dans un siècle bouleversé* (sud. M. Tansman-Zanuttini, anotacija G. Hugon). Paris: L'Harmattan, 2005: 61–68.

28. Žiūraitytė, A. Vytautas Bacevičius lietuviško baleto avantgarde. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. T. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 381–387.
29. Ifukube, A. (伊福部昭). *Akira Ifukube – straipsniai ir esė (伊福部昭綴る – 伊福部昭 論文・随筆集)*. Sud. K. Atsushi. (小林淳). Tokyo: Wise Edition, 2013: 70–174.

Šaltiniai

1. Koncertas fortepijonui ir orkestrui Nr. 1, op 12 (lietuviškomis temomis), partitūra, autografo kopija. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*. F. 118. Ap. 1. B. 12.
2. S. Rijeros (S. Riéras) atvirilaiškis prancūzų k. 1947 02 26. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*. F. 118. Ap. 1. B. 154.
3. Užsienyje (Paryžiuje, Varšuvoje, Rygoje ir kt.) įvykusių koncertų programos, leidimai, bilietai, reklaminiai lapeliai. *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*. Vytauto Bacevičiaus fondas. Am. 71/4–43.

Informaciniai šaltiniai

1. Prancūzijos nacionalinės bibliotekos (*Bibliothèque Nationale de France*) skaitmenintų šaltinių paieškos sistema „Gallica“ [žiūrėta 2025 08 29]. Prieiga per internetą: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>
2. Dirigento Waltherio Straramo (1867–1933) veiklai skirtas tinklalapis [žiūrėta 2025 08 16]. Prieiga per internetą: <http://www.straram.fr/>

Yusuke Ishii

The Ambivalence of Lithuanian Themes in Vytautas Bacevičius's (1905–1970) Piano Concerto No. 1, Op. 12 (1929)⁴⁹

Summary

This article analyses Vytautas Bacevičius's (1905–1970) Piano Concerto No. 1, Op. 12 (1929), composed in Paris during the second stage of his creative career, the so-called 'period of individual style crystallization'. The study seeks to reveal the impact of the École de Paris environment, as well as the composer's own experience as a pianist, on his creative work. Although the concerto incorporates three Lithuanian folk songs, their treatment is inconsistent: the melodies appear as stylised quotations in the spirit of 'anti-sentimentalism', which makes it difficult to regard them as an attempt to create national music. The analysis shows that here the use of folklore functions rather as a means of stylisation within the discourse of early twentieth-century European modernism. Furthermore, the architectural structure of the work reveals connections with Franz Liszt's (1811–1886) Piano Concerto No. 1 in E-flat major (1830–1853), reflecting Bacevičius's pianistic background.

KEYWORDS: Vytautas Bacevičius, piano concerto, École de Paris, Années folles, folklorist, national music, Franz Liszt, anti-sentimentalism

⁴⁹ This article is part of the project 'Interpretations of the Lithuanian Piano Canon', No. S-MIP-24-136, funded by the Research Council of Lithuania (LMTLT).