

# Atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimas: Loretos Narvilaitės koncerto smuikui „Anksti aukštai pakils garsai“ atvejis

*Julija Andersson, Judita Žukienė*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius  
El. paštas: [julija.andersson@lmta.lt](mailto:julija.andersson@lmta.lt), [judita.zukiene@lmta.lt](mailto:judita.zukiene@lmta.lt)

Straipsnyje analizuojamas kompozitoriaus ir atlikėjo kūrybinis bendradarbiavimas. Pastaraisiais dešimtmečiais akademinėje muzikoje kompozitoriai vis labiau yra linkę į kūrybinį procesą „įsileisti“ ir atlikėją, atsižvelgti į jo išsakomus pastebėjimus ar rekomendacijas. Šios patirties dar neturintiems kūrėjams ir atlikėjams aktualu jos pasisemti iš kitų, o tyrėjams – artimiau pažinti patį procesą. Todėl atliekant meninį tyrimą buvo išsikeltas tikslas – susisteminti kūrybinio proceso etapus, jų eiliškumą ir suformuoti kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimo tipologiją aiškiai įvardijant priskyrimo vienam iš galimų tipų kriterijus. Tam pasitelktos tyrėjų įžvalgos straipsniuose, interviu su muzikais (Hugo Ticciati, Davidu Nebeliu, Gediminu Gelgotu, L. Narvilaitė) bei straipsnio autorės empiriniai meninės praktikos rezultatai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: kūrybinis bendradarbiavimas, kūrybinio bendradarbiavimo etapai, kūrybinio bendradarbiavimo tipologija, kompozitorius, atlikėjas, koncertas smuikui, Loreta Narvilaitė

Pastaruoju metu kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimas yra aktuali menotyryninkų ir ypač menininkų tyrėjų nagrinėjama tema. XX a. antrojoje pusėje – XXI a. pradžioje pastebimas mažėjantis atotrūkis tarp atlikėjo ir kūrėjo: kompozitoriai vis labiau įsitraukia į atlikimą, dirba su atlikėjais dėl bendro tikslo. Ir šiandien išlieka aktualus abipusis poreikis: kūrėjui reikia profesionalaus, ryškaus solisto atlikėjo, o pastarasis ieško naujų, inovatyvaus skambesio, naujus iššūkius keliančių koncertinių kūrinių.

Skirtingais laikais požiūris į kūrybinį bendradarbiavimą buvo įvairus, jis kito nuo bifunkcinės kūrėjo / atlikėjo sampratos, atlikėjo kūrybinės laisvės ribojimo iki vienas kitą papildančio dviejų menininkų bendravimo. Dar 2010 m. muzikologė Lina Navickaitė-Martinelli rašė: „Kompozitoriaus idėją suvokiant kaip tam tikrą absoliutą ir tvirtai laikantis nuostatos, jog vidinės muzikos reikšmės slypi išimtinai jos objektuose, įprastai manoma, kad atlikimas nevaizduoja jokio vaidmens kūrybiniame procese, o atlikėjas tėra mediumas, su kurio pagalba muzikos kūrinys turi siekti galutinį savo tikslą – klausytoją“<sup>1</sup>. Tačiau tuo pat metu plito naujas kūrybiškumo perspektyvas

1 Navickaitė-Martinelli 2010: 15.

atverianti praktika: kaip teigė klarnetininkė ir menininkė tyrėja Heather Roche, bendradarbiavimas kaip kūrybinis veiksmas šiuo metu yra madingas<sup>2</sup>.

Įvertinant didėjančią atlikėjo įtaką naujų kūrinių radimuisi, šiame tyrime ieškota įrankių kūrybiniam bendradarbiavimui tirti ir kartu siekta dalytis gerąja patirtimi, naudinga kūrinių premjerų inicijavimui ir parengimui, aprašant realius atvejus ir juos analizuojant. Muzikos pavyzdžiai atrinkti atsižvelgiant į dabarties muzikos aktualijas ir iš akademinės muzikos atlikėjo – smuikininko virtuozo – pozicijų, todėl tyrimui pasirinkti koncerto smuikui kūriniai, sukurti XX a. antrojoje pusėje – XXI a. pirmaisiais dešimtmečiais. Ieškant santykio su dabarties muzikos kūrybos tendencijomis, dėmesys kreiptas į postminimalizmo ar jam labai artimos muzikos stilstikos ryškiausius koncerto smuikui pavyzdžius, šiame straipsnyje išdėstytoms teorinėms įžvalgoms pagrįsti pasitelktos Baltijos šalių kompozitorių – Arvo Pārto, Pēterio Vaskso, Gedimino Gelgato ir Loretos Narvilaitės – kompozicijos. Bendradarbiavimo proceso tyrimas grindžiamas ir empirine patirtimi – specialiai meniniam tyrimui sukurtu kūrinio parengimo ir įgyvendinimo proceso aprašymu ir analize. Tai suteikia pagrindą naujai siūlomam ir taikomam teoriniam kūrybinio bendradarbiavimo proceso konceptui.

## Kūrybinio bendradarbiavimo etapai

Nagrinėjant kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimą kaip veiklą, į ją pirmiausia žvelgiama kaip į procesą iš kelių etapų. Nuo kūrėjo ir atlikėjo pirmojo kontakto, meninių ketinimų artikuliacijos iki kūrinio premjeros ir (ar) publikavimo praecina nemažai laiko, kinta pirminė kūrinio koncepcija ir menininkų santykis.

Analizuodami bendradarbiavimo procesą tyrėjai mini įvairius jo etapus. Sociologas Michaelas P. Farellas išskyrė septynis bendradarbiaujančios draugystės raidos etapus: 1) formavimasis (*formation*), 2) maištas prieš autoritetą (*rebellion against authority*), 3) ieškojimas: derybos dėl vizijos (*quest: negotiating a vision*), 4) kūrybinė veikla (*creative work*), 5) kolektyvinė veikla (*collective action*), 6) atsiskyrimas (*separation*), 7) nostalgiskas susitikimas (*nostalgic reunion*)<sup>3</sup>.

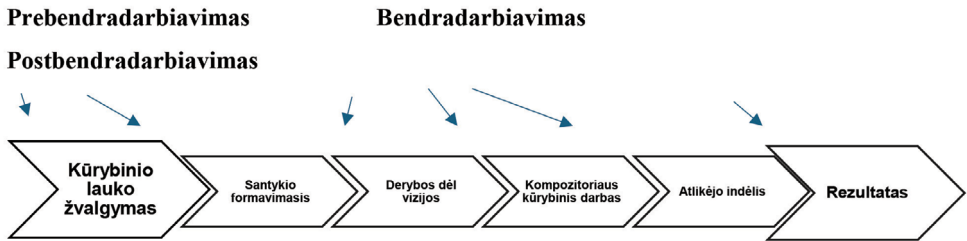
Lenkų fleitininkas ir kompozitorius Michalas Rosiakas savo meniniame tyrime adaptavo M. P. Farello pasiūlytus etapus, pritaikė juos kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo proceso tyrimams ir suformavo naują koncepciją. Pagal M. Rosiaką, formavimosi etapas vyksta bendradarbiavimo pradžioje, kai kompozitorius ir atlikėjas susipažįsta ir susiformuoja kūrybinė komanda. Antrasis ir trečiasis M. P. Farello etapai sukeisti vietomis: iškart po formavimosi sekė „derybos dėl vizijos“. Be to, M. Rosiakas atsisakė M. P. Farello pasiūlytos „atsiskyrimo“ fazės ir savo koncepcijos modelį užbaigė „nostalgišku susitikimu“. M. Rosiako bendradarbiavimo raidą sudarė penki etapai: 1) formavimasis (*formation*), 2) derybos dėl vizijos (*negotiating a vision*), 3) maištas

2 Roche 2011: 22.

3 Farell 2003: 17–26.

prieš autoritetą (*rebellion againts authority*)<sup>4</sup>, 4) kūrybinis darbas: darbas atskirai ir protarpinis kontaktas (*creative work: working alone and occational communication*), 5) nostalgiskas susitikimas (*nostalgic reunion*)<sup>5</sup>.

Šis skirstymas tapo pagrindu analizuojant atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimo procesą. Kartu pastebėta, kad visą procesą tikslinga skaidyti į tris stambesnius etapus ir jų poetapius (pav.).



Pav. Atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimo etapai (J. Andersson)

*Prebendradarbiavimo etape* vyksta „kūrybinio lauko žvalgymas“ ir „santykio formavimasis“. Tiriant praktikoje egzistuojančius bendradarbiavimo atvejus nustatyta, kad iki bendro darbo tiek kompozitorius, tiek atlikėjas vykdo tam tikrus kūrybinio lauko žvalgymus. Tai vyksta priklausomai nuo to, kas inicijuoja kūrinio atsiradimą: dairomasi tinkamo, sėkmingos kūrybinės patirties turinčio atlikėjo arba kūrėjo. Po kūrėjo ir atlikėjo pažinties formuojasi kūrybinė „komanda“, užsimezga asmeninis ryšys.

*Bendradarbiavimo etapas* apima „derybas dėl vizijos“, „kompozitoriaus kūrybinę veiklą“, taip pat prisideda „atlikėjo indėlis“. Derybos prilygsta ieškojimui, diskusijoms apie būsimą kūrinį, aptariamami tokie parametrai kaip apimtis, atlikėjų sudėtis, stilistika, kūrybinė idėja ir pan. Kūrinio sukūrimo etape iniciatyva yra kūrėjo pusėje. Atlikėjo įsitraukimas į kūrybinį procesą, pvz., kūrinio redagavimas, kompozitoriaus idėjų kvestionavimas, atlikimo rekomendacijos, vertinamas kaip atlikėjo indėlis. Kūrinio viešas atlikimas ir publikavimas tyrime traktuojamas kaip bendradarbiavimo rezultatas, priskiriamas *postbendradarbiavimo etapui*.

Vienas iš straipsnio autorės smuikininkės Julijos Andersson meninio tyrimo<sup>6</sup> uždavinių buvo empiriškai patirti kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo procesą ir išbandyti suformuotą teorinį konceptą. Taip buvo inicijuotas, sukurtas ir atliktas L. Narvilaitės koncertas smuikui ir kameriniam orkestrui „Anksti aukštai pakils

4 Nors „maišto prieš autoritetą“ atvejų M. Rosiako tyrime nepasitaikė, tačiau ši M. P. Farello pasiūlytą etapą tyrėjas paliko kaip galimybę.

5 Rosiak 2018: 15.

6 2020–2025 m. J. Andersson studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje ir vykdė meninį tyrimą „Atlikėjo įtaka kompozicijai: postminimalistiniai koncertai smuikui“.

garsai“ (2025). Pažymėtina, kad procesas analizuojamas daugiau iš atlikėjos – šio tyrimo autorės – pozicijų.

### *Prebendradarbiavimo etapas*

Naujas kūrinys inicijuotas apie 2023 m. apsisprendus, kad meninio tyrimo pabaigoje bus pristatytas ir atliktas naujai sukurtas kūrinys smuikui solo. Susitelkta į koncerto smuikui žanrą, susidomėta postminimalizmo muzikos stilistika. Pradėjus kūrybinio lauko žvalgymą, ieškota kūrėjo – lietuvių kompozitoriaus, norinčio ir gebančio sukurti koncertą smuikui, dedikuotą konkrečiai atlikėjai.

Pirmiausia buvo planuota, kad koncertą imsis kurti ilgametis J. Andersson kūrybinis partneris kompozitorius G. Gelgotas. Kartu buvo parengtas preliminarus kūrinio įgyvendinimo planas, numatyti galimi atlikėjai, diriguoti planavo pats kompozitorius. Diriguojant šiam kūrėjui, J. Andersson jau buvo atlikusi jo Koncertą smuikui ir orkestrui Nr. 1 su Lietuvos nacionaliniu simfoniniu ir Lietuvos kameriniu orkestrais. Susiformavo asmeninis ryšys, labai svarbus kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimui. Tačiau artėjant numatytam kūrybiniam laikotarpiui (2024 m. rudeniiui) paaiškėjo, jog kompozitorius jau įsipareigojęs kitam didelės apimties projektui, kurio premjeros suplanuotos 2025 m. vasarą. Tad minėto bendro darbo teko atsisakyti.

Susisiektą su kitu lietuvių kompozitoriumi – Kristupu Bubneliu, su kuriuo taip pat turėta kūrybinio bendradarbiavimo patirties<sup>7</sup>. Aptarta – kada ir kur, kokia proga kūrinys bus atliktas. Vyko preliminarios derybos dėl kūrinio vizijos: planuotas koncertas dviem smuikams, orkestrui ir preparuotam fortepijonui. Tačiau kūrybinio projekto terminui artėjant į pabaigą paaiškėjo, kad dėl didelio užimtumo bei pradėtų studijų JAV kompozitorius jo negalės įgyvendinti.

Teke skubiai ieškoti dar vieno patyrusio kūrėjo, galinčio per ganėtinai trumpą laiką sukurti koncertą smuikui. Pasirinkta kompozitorė Loreta Narvilaitė, kurios muzika (muzikinei kalbai būdingas emocinis intensyvumas, pozityvi energija bei asmeninis išsakykimas) imponavo J. Andersson ir atitiko meniniam tyrimui pasirinktą kūrybinę stilistiką.

Santykio formavimasis su L. Narvilaite prasidėjo dar 2023 m., kai J. Andersson koncertavo Klaipėdos koncertų salėje, tuo metu kompozitorė ten ėjo meno vadovės pareigas. Vėliau buvo tariamasi dėl galimų būsimų smuikininkės pasirodymų Klaipėdoje. Be to, 2024 m. lapkričio mėn. J. Andersson turėjo galimybę išgirsti naujausią L. Narvilaitės kūrinį „Kur veda kopų kelias“ smuikui ir styginių orkestrui, kurio nuotaika, vidinė dinamika ir subtilus energetinis užtaisas smuikininkei paliko stiprų įspūdį. Vėliau neplanuoto susitikimo metu smuikininkė išreiškė susižavėjimą girdėtu kūriniu, o kompozitorė prasitarė mielai sukursianti kūrinį J. Andersson užsakymu.

7 2023 m. K. Bubnelis J. Andersson ir Vincui Bačiui sukūrė kamerinį opusą smuikui ir kontrabosui *invisible borders*.

### *Bendradarbiavimo etapas*

Bendradarbiavimas prasidėjo 2025 m. balandžio mėnesį. J. Andersson pakvietė L. Narvilaitę tapti 2025 m. Alantos muzikos festivalio reziduojančia kompozitore bei sukurti koncertą vienam arba dviem smuikams ir orkestrui. Kadangi festivalis jau buvo gavęs Lietuvos kultūros tarybos finansavimą, buvo pasiūlytas ir honoraras. Kompozitorė buvo informuota, kad kūrinys būtų atliekamas tame pačiame koncerte kaip ir A. Pārto Koncertas dviem smuikams, styginių orkestrui ir paruoštam fortepijonui *Tabula rasa*. Ši žinia L. Narvilaitę pradžiugino. Pasak kompozitorės, A. Pārto muzika jai yra labai artima ir įkvepianti, todėl šis pasiūlymas pasirodė labai patrauklus. Ne mažiau buvo svarbu ir tai, kad kompozitorė ką tik buvo baigusi kitą užsąkytą kūrinį ir artimiausiu metu neturėjo įsipareigojimų. Aplinkybėms susiklosčius itin palankiai, susitarta bendradarbiauti.

Kompozitoriui buvo įvardytos trys sąlygos naujam kūrinui: 1) naujo kūrinio atlikėjų sudėtis – solo smuikas (arba smuikų duetas) ir kamerinis orkestras, 2) kūrinio žanras – koncertas smuikui (galima viena dalis), 3) trukmė – ne mažiau 10–15 min. Išsamesnių diskusijų dėl būsimo kūrinio vizijos nebuvo – atlikėja vengė konkrečių kūrybinių inspiracijų ar konceptualios krypties apibrėžimo, norėdama užtikrinti maksimalią kompozitorės kūrybinę laisvę ir autentišką meninę raišką.

Kompozitorės kūrybinė veikla prasidėjo netrukus po pirmojo pokalbio telefonu: 2025 m. balandžio 25 d. L. Narvilaitė atsiuntė nuotrauką, kurioje matyti keli pirmieji būsimojo kūrinio puslapiai, taip pat informavo apie maždaug keturių minučių trukmės sukurtą muzikos medžiagą. Savo požiūrį į kūrybinio proceso pradžią kompozitorė išsakė tyrimo metu atliktame kokybiniame interviu. Pasak L. Narvilaitės, pradinis etapas apima emocinį ir konceptualų susiderinimą su kuriu opusu – būtina „prisijaukinti“ temą ar vaizdinį, kurio pagrindu formuojamas kūrinio turinys. Šiame etape taip pat identifikuojama atlikėjų sudėtis, o tai leidžia įvertinti technines ir estetines raiškos galimybes. Kompozitorės teigimu, kūrinio idėja neretai persipina su tuo, kas konkrečiu kūrybiniu laikotarpiu jai pačiai yra aktualu ar emociškai paveiku. Taip asmeninės refleksijos tampa neatsiejama kūrybos proceso dalimi, formuojančia tiek muzikinę medžiagą, tiek jos dramaturginę raidą<sup>8</sup>.

Bendradarbiavimo etapas išsiplėtė nuo individualaus pasiruošimo, repeticijų su orkestru iki kūrinio premjeros ir pusę metų po jos. Dalis pakeitimų įvyko solistei ruošiantis individualiai, nemažai idėjų kilo orkestro, dirigento, solistės ir kompozitorės bendro darbo metu, šiek tiek patikslinta partitūra praėjus keliems mėnesiams po pirmojo atlikimo. Didele pagalba ir postūmiu buvo bendras darbas su Lietuvos kamerinio orkestro muzikantais bei dirigentu Robertu Šerveniku, turinčiais didžiulę naujų kūrybinių premjerų ruošimo patirtį.

Partitūrą, solo partiją, anotaciją ir *midi* įrašą kompozitorė atsiuntė 2025 m. birželio 17 dieną. Laiške smuikininkei L. Narvilaitė paprašė peržiūrėti, „ar viskas aišku ir patogiu groti“, paaiškino kelias atlikimo nuorodas ir pažymėjo lauksianti pastabų, po

8 J. Andersson interviu su L. Narvilaitė (2025 05 09). J. Andersson asmeninis archyvas.

kurių parengsianti partijas orkestrui. Taip bendradarbiavimo etape prasidėjo *atlikėjo indėlio* dalis – partitūros, solo partijos studijos. J. Andersson tai buvo iššūkis – dar nebuvo tekę ruošti naujo, specialiai jai dedikuoto kūrinio su orkestru premjerai.

Didžiausias *atlikėjos indėlis* kūrybiniame procese buvo atlikimo nuorodų, štrichų koregavimas. Jos inicijuotos diskusijos dėl pirminiame variante nurodytų atlikimo niuansų lėmė kai kuriuos pakeitimus. Pavyzdžiui, 42–70 ir 168–205 taktuose rikošeto technika dėl pernelyg perkusyvaus skambesio ir smuiko garso balanso su orkestru iššūkių buvo pakeista į *spiccato*. 206–240 taktuose solo partijos *pizzicato* epizodas kartu su kompozitore buvo keičiamas kelis kartus: bandyta lėtinti tempą, atsisakyta šešioliktnių natų, kompozitorė net siūlė jo visai atsisakyti, bet galiausiai paliktas lėtesnis epizodas su aštuntinėmis natomis.

*Atlikėjo indėlio* etapas tęsėsi ir dviejų repeticijų su orkestru bei dirigentu metu. Prie kūrinio įgyvendinimo nemažai prisidėjo tiek dirigentas R. Šervenikas, tiek Lietuvos kamerinio orkestro muzikantai. Repeticijose kartu su dirigentu ir orkestru išgryninta, kokius charakterius norėta išreikšti, eksperimentuota su muzikine medžiaga ieškant muzikaliai labiausiai įtikinančių variantų. Viso šio proceso metu L. Narvilaitė aktyviai dalyvavo: klausėsi repeticijų, išreiškė savo nuomonę apie siūlomus pakeitimus ir pasiūlydavo problemų sprendimus. Repetuojuant su orkestru koreguotos tempo, atlikimo nuorodos, pritarė dirigento pasiūlytai alternatyviai kūrinio pabaigai.

### *Postbendradarbiavimas*

Partitūros ir solo partijos korekcijos vyko ir po kūrinio premjeros. Atlikėjos siūlymu aštuoniems iš devynių kontrastingiems kūrinio epizodams buvo pridėtos atlikimo nuorodos: 1) *penseroso, con speranza* (it. „mašliai, su viltimi“); 2) *agitato* („susijaudinusiai, neramiai, audringai“); 3) *giocoso* („žaismingai, linksmai, džiugiai“); 4) *leggero etereo* („švelniai, tvyrančiai ore, nežemiškai“); 5) dėl pasikartojančios teminės medžiagos vėl *agitato*; 7) kompozitorė šį epizodą pavadino „emocionalia rauda“, todėl atlikėja pasiūlė nuorodą *espressivo doloroso* („išraiškingai, skausmingai“); 8) *maestoso e goioso* („iškilmingai, džiugiai“); 9) *etereo* („nežemiškai“).

Pažymėtina, kad atlikėjos ir kompozitorės kūrybinis bendradarbiavimas nesibaigė vieša kūrinio premjera. Atsižvelgiant į atlikimo patirtį, korekcijos daromos ir po pirmojo atlikimo ruošiant kūrinį garso įrašui. Todėl vieša kūrinio premjera nelaikytina galutiniu rezultatu, kūrybinis bendradarbiavimas tęsiasi.

### **Kūrybinio bendradarbiavimo tipologija**

Daugelyje tyrimų, kuriuose gilinamasi į kompozitoriaus ir atlikėjo ryšį, koncentruojamasi į tarpusavio bendradarbiavimo įpročius. Apibendrinant esamus tyrimus galima teigti, kad esminiai veiksniai, nulemiantys bendradarbiavimo tipą, yra kūrinio

iniciacija, atlikėjo komunikacija su kompozitoriumi, dalyvavimas redagavimo ar kompozicijos procesuose. Atkreipiamas dėmesys ir į tai, ar kolegų vaidmenys yra aiškiai pasidalinti, ar egzistuoja kaita, taip pat svarbūs asmeniniai ryšiai ar jų nebuvimas.

Tyrimų praktikoje egzistuoja ne vienas bandymas nustatyti galimus (ir realiai funkcionuojančius) kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimo tipus<sup>9</sup>. Muzikologai Samas Haydenas ir Luke'as Windsoras išskyrė tris galimus kūrybinio bendradarbiavimo tipus:

- 1) direktyvų (*directive*) – kai atlikėjas visiškai paklūsta kompozitoriaus valiai ir nurodymams;
- 2) interaktyvų (*interactive*) – vyksta kompozitoriaus ir atlikėjo dialogas ir refleksijos, ir nors atlikėjo vaidmuo čia yra svarbesnis nei direktyvaus tipo atveju, galiausiai kompozitoriaus nuomonė yra svarbiausia, nes jis yra vienintelis kūrinio autorius;
- 3) kolaboracinių (*collaborative*) – muzikos kūrybos procesą lemia kolektyviniai sprendimai, nėra vieno asmens, kuriam priklauso autorystė<sup>10</sup>.

Netiesiogiai remdamasis S. Haydeno ir L. Windsoro modeliu lenkų menininkas M. Rosiakas pasiūlė savo bendradarbiavimo tipologiją: 1) tradiciškai nusistovėję hierarchiniai vaidmenys; 2) lygiavertis bendradarbiavimas, sąlygojantis bendrą autorystę; 3) individualus bendradarbiavimas, kai kompozitorius yra ir atlikėjas<sup>11</sup>. Panaši ir vengrų fleitininkės Izabellos Bernardetos Budai suformuota tipologija, išskirianti atlikėjo poveikį kūriniui. Kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimui taikoma šešių tipų tipologija – nuo jokio kontakto tarp kūrėjo nebuvimo (1) iki aktyvaus bendradarbiavimo ryškiai dalyvaujant atlikėjui kūrybiniame procese (5) ar sutapties, kai kūrėjas yra ir atlikėjas (6)<sup>12</sup>.

Apibendrinus nagrinėtas tipologijas, tyrimo metu pasiūlyta menininkės tyrėjos J. Andersson suformuota atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimo klasifikacija:

1. *Direktyvus bendradarbiavimas* – atlikėjas visiškai paklūsta kompozitoriaus valiai ir nurodymams bei neturi įtakos kūrybiniam procesui.
2. *Netiesioginis bendradarbiavimas* – esama bendravimo tarp kompozitoriaus ir atlikėjo, tačiau pastarasis neturi tiesioginės įtakos kūrybiniam procesui. Šiuo atveju atlikėjas palaiko ryšį su kompozitoriumi, kad išsiaiškintų kai kurias partitūros vietas. Nors užmezgamas ryšys tarp atlikėjo ir kūrėjo, kūrinio partitūra komunikacijos metu nėra keičiama. Kūrinys gali būti specialiai parašytas atlikėjui, tačiau jis neredaguoja partitūros.
3. *Tiesioginis bendradarbiavimas* – atlikėjas ne tik bendrauja su kompozitoriumi, bet ir redaguoja kūrinių kūrybiniame procese. Tokiu atveju dažnai kompozicija

9 Savitą bendradarbiavimo tipologiją dar 2000 m. pateikė psichologė Vera John-Steiner: 1) paskirstytas vaidmenimis grįstas bendradarbiavimas, 2) papildomas bendradarbiavimas, 3) šeiminiškas bendradarbiavimas ir 4) integracinis bendradarbiavimas (John-Steiner 2000: 64, 70, 77, 84). Šiuos tipus į lietuvių kalbą savo darbe išvertė ir analizavo menininkė tyrėja Lora Marija Kmieliauskaitė (Kmieliauskaitė 2025: 15–16).

10 Hayden, Windsor 2007: 33.

11 Rosiak 2018: 96.

12 Budai 2014: 67.

kuriama konkrečiam muzikui, siejama su unikaliais konkretaus instrumentinio sugebėjimais. Atlikėjo indėlis gali įvairuoti nuo smulkių notacijos korekcijų iki svarių pokyčių, galinčių formuoti kūrinio struktūrą, charakterį, harmoniją ir kitus aspektus.

4. *Simbiotinis bendradarbiavimas*<sup>13</sup> – atvejis, kai kompozitorius ir atlikėjas yra tas pats asmuo. Muzikui neretai tenka derinti dvi itin skirtingas kompetencijas, taigi vyksta savotiškas vidinis bendradarbiavimas. Svarbu paminėti, kad kompozitoriai atlikėjai neretai yra ir išskirtinai instrumentus įvaldę virtuozai.

Atveriant šios tipologijos taikymo tyrimuose perspektyvą, pasitelkti I. B. Budai pasiūlyti vertinimo kriterijai („atlikėjo įsitraukimas“, „tiesioginė įtaka“ ir „bendravimas“) ir sudaryta bendradarbiavimo tipų lentelė. Atsižvelgdama į simbiotinio bendradarbiavimo atvejus straipsnio autorė įtraukė ir ketvirtąjį vertinimo kriterijų – atlikėjo ir kompozitoriaus vienį.

Lentelė. Kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo tipai (J. Andersson)

Bendradarbiavimas	Atlikėjo dalyvavimas kūrybiniame procese	Tiesioginė atlikėjo įtaka kūriniumi	Komunikacija	Atlikėjas = kompozitorius
<i>Direktyvus</i>	Ne	Ne	Ne	Ne
<i>Netiesioginis</i>	Taip	Ne	Taip	Ne
<i>Tiesioginis</i>	Taip	Taip	Taip	Ne
<i>Simbiotinis</i>	Taip	Taip	Taip	Taip

Siekiant pagrįsti siūlomą tipologiją ir kiekvienam tipui pateikti konkrečius kūrėjo ir atlikėjo santykių iliustruojančius pavyzdžius, išanalizuoti kūrybinio bendradarbiavimo kuriant postminimalistinius koncertus smuikui pavyzdžiai.

*Direktyvus bendradarbiavimas*: A. Pärt. Koncertas dviem smuikams, styginių orkestrui ir paruoštam fortepijonui *Tabula rasa* (1977)

Koncertas dedikuotas smuikininkui Gidonui Kremeriui, kuris *Tabula rasa* atliko kartu su kolege Tatiana Grindenko bei Estijos valstybinio akademinio teatro kameriniu orkestru (dirigentas – Eri Klas). A. Pärtas su G. Kremeriu turėjo itin produktyvų kūrybinį santykį: kompozitorius jam dedikavo daugumą savo kūrinių smuikui<sup>14</sup>, o smuikininkas, intensyviai koncertuodamas visame pasaulyje, prisidėjo prie kompozitoriaus muzikos išpopuliarėjimo Vakaruose. Atlikėjo ir kompozitoriaus bendradarbiavimas skatino abipusį tobulėjimą: neretai susipažinęs su smuikininko

<sup>13</sup> Terminas pasiūlytas remiantis M. Rosiako teiginiu, kad idealų kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimą galima būtų pavadinti „simbioze“ (Rosiak 2018: 2).

<sup>14</sup> Smuikininkui dedikuoti A. Pärto kūriniai: *Fratres* (1977–1980), *Tabula rasa* (1977), *Passacaglia* (2003).

pasiūlyta savo muzikos koncepcija, kompozitorius pakeisdavo savo nuomonę apie kai kurias kūrybines idėjas<sup>15</sup>. Tačiau *Tabula rasa* atveju kūrybinio bendradarbiavimo nebuvė: G. Kremeris ir T. Grindenko nedalyvavo kūrybiniame procese – *atlikėjų indėlio* etapas buvo praleistas. A. Pärtas nesikonsultavo su solistais, kurie savo partijas gavo tik pradėję ruošti premjerai. Nors kūrinys buvo sudėtingas, smuikininkai nebandė redaguoti ar keisti *Tabula rasa* partijų. Taigi atlikėjai nedalyvavo kompozitoriaus kūrybiniame procese, nebendravo su kūrėju ir neturėjo įtakos kūrinio muzikiniam tekstui – kūrybinis bendradarbiavimas buvo direktyvus.

*Netiesioginis bendradarbiavimas*: G. Gelgotas. Koncertas smuikui ir orkestrui Nr. 1 (2018–2020)

Koncertas dedikuotas šveicarų smuikininkui Davidui Nebeliui. Prebendradarbiavimo etape *kūrybinio lauko žvalgymas* vyko 2016 m., kai G. Gelgotas Kopenhagoje vykusioje įrašų sesijoje išgirdo D. Nebelio atliekamą Igorio Stravinskio koncertą smuikui. Smuikininko profesionalumas ir ištvėrmė įrašų metu G. Gelgotui padarė didelį įspūdį<sup>16</sup>. Netrukus užsimezgė kūrybinis santykis – susipažinę menininkai pradėjo mąstyti apie bendrus projektus. G. Gelgotui užsiminus apie galimybę D. Nebeliui dedikuoti koncertą, susidomėjęs smuikininkas išsyk užsakė koncertą. Derybos dėl vizijos neužtruko: D. Nebelis teigė visiškai pasitikėjęs kompozitoriaus kūrybine vizija<sup>17</sup>.

Toliau sekė maždaug pusantų metų bendradarbiavimo procesas, prasidėjęs *kompozitoriaus kūrybos* etapu. Kompozitorius siūsdavo atlikėjui sukurtą muzikinę medžiagą, retkarčiais darbas vykdavo susitikus gyvai. Kūrėjui buvo svarbu išgirsti, kaip muzikinė medžiaga skamba atliekama smuikininko, susitikimai tapdavo tolesnio kūrybos proceso atspirties tašku<sup>18</sup>. Nepaisant nuolatinio kontakto ir kompozitoriaus atvirumo smuikininko idėjoms, D. Nebelis neredagavo koncerto partitūros – jis nenorėjo dalyvauti kūrybiniame procese. Smuikininko nuomone, kūrinys yra kompozitoriaus idėjų reprezentacija, tad joje neturėtų būti atlikėjo indėlio<sup>19</sup>. Po kūrinio premjeros (*rezultato*) sekė revizija, publikuota antroji gerokai pakitusi koncerto redakcija (2020, atsisakyta antrosios kūrinio dalies). Prie naujos smuiko koncerto redakcijos D. Nebelis taip pat neprisidėjo.

Apibendrinant G. Gelgoto ir D. Nebelio bendradarbiavimą pažymėtina, kad nors smuikininkas inicijavo koncerto sukūrimą, idėjiškai dalyvavo kūrybiniame procese ir nuolat bendravo su kompozitoriumi, nebuvo tiesioginio atlikėjo indėlio į partitūros redagavimą nei kūrybiniame, nei revizijos procesuose, todėl ši atvejį priskiriame netiesioginiam bendradarbiavimui.

15 Duffie, Bruce (1997, 2014). Violinist Gidon Kremer: A Conversation with Bruce Duffie. Prieiga per internetą: <http://www.bruceduffie.com/kremer.html> [žiūrėta 2023 06 07].

16 J. Andersson interviu su kompozitoriumi G. Gelgotu (2023 06 08). J. Andersson asmeninis archyvas.

17 J. Andersson interviu su smuikininku D. Nebeliu (2024 01 24). J. Andersson asmeninis archyvas.

18 Ten pat.

19 Ten pat.

*Tiesioginis bendradarbiavimas:* P. Vasks. Koncertas smuikui ir orkestrui Nr. 2 „Vakara gaismā“ („Vakaro šviesoje“, 2020)

*Kūrybinio lauko žvalgymo ir santykio formavimosi* etapai šio kūrinio prebendradarbiavimo etape vyko keletą metų. Pasak smuikininko H. Ticciati, prieš inicijuodamas Koncertą smuikui Nr. 2 P. Vaską jis pažinojo septynerius metus, o idėja užsakyti naują kūrinį atlikėjui kilo nuolat atliekant kitus kompozitoriaus opusus. Šiame bendradarbiavimo procese *derybos dėl vizijos, kompozitoriaus kūrybinis procesas, atlikėjo indėlis ir rezultatas* susiliejo į daugialypį vientisą etapą, trukusį maždaug devynis mėnesius iki pirmosios premjeros ir dar pusę metų iki trečiojo atlikimo. Pasak H. Ticciati, kompozitoriui sutikus bendradarbiauti, sekė užsakovų ieškojimo<sup>20</sup> ir formaliųjų derybų etapas, trukęs maždaug pusmetį.

Iki pirmosios premjeros H. Ticciati ir P. Vaskas nuolat aktyviai bendravo, dalydamiesi filosofinėmis kūrinio idėjomis. Kompozitoriui atsiuntus pirminį rankraštį, smuikininkas pateikė su instrumento technikos elementais susijusių pasiūlymų – atlikėjas siekė subtiliai patobulinti solisto partiją, kad ją būtų patogiau ir efektyviau atlikti. Pirminiame kūrybinio proceso etape H. Ticciati ne tik prisidėjo prie diskusijų, subtilaus partitūros redagavimo, bet ir įkvėpė P. Vaską savo atlikimo stiliumi.

Pasak atlikėjo, bendradarbiavimas redaguojant itin suintensyvėjo po pirmosios premjeros ir tęsėsi iki pat trečiojo kūrinio atlikimo, t. y. dar maždaug pusę metų. Šiame etape keletas epizodų buvo išbraukti, perrašyti, pridėta dinaminų, artikuliacijos ženklų. Nemažai pokyčių įvykdyta kadencijose: sumažinta apimtis, pridėta frazuotę patikslinusių artikuliacijos ir dinamikos ženklų. Atlikti pakeitimai ir orkestro partijoje: įvykdytos dinaminų ženklų korekcijos siekiant efektyvesnio solisto ir orkestro garsinio balanso, formos ir charakterio<sup>21</sup>.

H. Ticciati teigimu, kiekvienas atlikimas (jų buvo penki) prisidėjo prie kūrinio tobulėjimo. Kartu su P. Vasku atlikėjas aktyviai dalyvavo Koncerto smuikui Nr. 2 kūrybiniame procese – kūrinio redagavimas turėjo tiesioginės įtakos jo partitūrai, nuolat komunikavo su kompozitoriumi ir tai neabejotinai buvo tiesioginis kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimas.

*Tiesioginis bendradarbiavimas:* L. Narvilaitė. Koncertas smuikui ir kameriniam orkestrui „Anksti aukštai pakils garsai“ (2025)

Šis kūrybinio bendradarbiavimo tipas nustatytas ir atliekant meninį J. Andersson tyrimą. Nuo pat pradžių smuikininkė dalyvavo kūrybiniame procese kaip jo iniciatorė. Keletą metų vykdytas kūrybinio lauko žvalgymas, ieškota ne tik potencialaus kūrybinio partnerio – kompozitoriaus, bet ir galimybių užsakyti bei atlikti kūrinį:

20 Kūrinį užsakė O/MODĒRNT ansamblis ir Nina Balabina (Švedija), valstybinis kamerinis orkestras „Sinfonietta Riga“ (Latvija), Švedijos kamerinis orkestras, Nacionalinis Danijos jaunimo ansamblis, Ostrobotnijos kamerinis orkestras (Suomija) ir Overnės nacionalinis orkestras (Prancūzija).

21 J. Andersson interviu su smuikininku H. Ticciati (2025 01 04). J. Andersson asmeninis archyvas.

aplikuota į finansavimo programas, tartasi su orkestrais ir dirigentais. Galiausiai kūrinys įtrauktas į tyrėjos kuruojamo Alantos muzikos festivalio 2025 m. repertuarą.

Pirminiame kompozitorės kūrybinio proceso etape atlikėja nedalyvavo. Tiesioginė J. Andersson įtaka kūrinio tekstui pasireiškė jau gavus užbaigtas natas (rengiant smuiko partiją atlikimui). Kompozitorė inicijavo dalijimąsi kūrybos procesu, siūsdama vizualesius kūrinio proceso fragmentus. Tokia iniciatyva atitinka šiuolaikinėje kūryboje vis dažniau pasitaikančius bendradarbiavimo modelius, kai kompozitorius palaipsniui įtraukia atlikėją ar užsakovą į kūrinio raidos stebėseną, tačiau vis dar išlaiko autonomiją kūrybos etape.

Kūrybiniame procese atlikėja siekė kiek įmanoma raiškiau perteikti ne savo asmenines, bet kompozitorės L. Narvilaitės idėjas. Repeticijų ir bendravimo metu stengtasi įsigilinti į kūrėjos muzikinę viziją ir vėliau tiek atliekant, tiek redaguojant partitūrą kuo aiškiau ją perteikti. Savo ruožtu L. Narvilaitė buvo atvira išgirsti savo kūrinį naujai, iš atlikėjo perspektyvos. Pagal kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo tipologiją bei empirinio tyrimo metu pastebėtas įžvalgas daroma išvada, kad šis kūrybinis procesas taip pat identifikuojamas kaip tiesioginis bendradarbiavimas.

## Išvados

Kompozitoriaus ir atlikėjo kūrybinio bendradarbiavimo analizė – aktuali meninių tyrimų tema, sąlygota aktyvaus bendradarbiavimo pavyzdžių ir augančios atlikėjų įtakos. Atlikėjas tampa kūrinio iniciatoriumi, užsakovu, įkvėpėju, redaktoriumi, idėjų bendraautoriumi. Kompozitorius renkasi, ką ir kaip rašyti, kiek į kūrybinį procesą įsileisti atlikėją.

Išnagrinėjus mokslininkų ir menininkų tyrėjų paskelbtas teorines koncepcijas ir atlikus meninį tyrimą, pagrįstą empiriniais duomenimis, išgrynintas kūrybinio bendradarbiavimo modelis įvardijant proceso etapus ir poetapius: prebendradarbiavimas (*kūrybinio lauko žvalgymas* ir *santykio formavimasis*), bendradarbiavimas (*derybos dėl vizijos*, *kompozitoriaus kūrybinė veikla* ir *atlikėjo indėlis*) ir postbendradarbiavimas (*rezultatas*). Šio straipsnio bendraautorės smuikininkės J. Andersson patirtis – kūrybinis bendradarbiavimas su kompozitore L. Narvilaite – suteikia straipsniui autentiškų empirinių duomenų. Pastaruosius dar papildė menininkės tyrėjos atliktų interviu, detaliau atskleidžiančių nepublikuotas kūrybinio bendradarbiavimo detales, medžiaga.

Siekiant nustatyti kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo santykio tipą, pasiremta teorinėmis koncepcijomis (Hayden ir Windsor 2007; Budai 2014; Rosiak 2018) ir tyrimo metu pasiūlyta kūrybinio bendradarbiavimo tipologija. Išskirti keturi bendradarbiavimo tipai: 1) direktyvus, 2) netiesioginis, 3) tiesioginis ir 4) simbiotinis. Atlikus postminimalistinių smuiko koncertų kūrybinių procesų peržvalgą bei apklausus kompozitorius ir atlikėjus, kiekvienam tipui parinktas atitinkamas pavyzdys. Tiesa, postminimalizmo kompozitorių kūryboje nerasta *simbiotinio bendradarbiavimo*

pavyzdžių tikriausiai todėl, jog šiuo metu nesama arba esama labai mažai smuikininkų – aktyvių kompozitorių, galinčių kurti koncertus smuikui ir orkestrui. Išanalizavus kompozitorės L. Narvilaitės ir smuikininkės J. Andersson bendradarbiavimo santykį nustatytas *tiesioginio bendradarbiavimo* tipas.

Gauta 2026 03 10

Priimta 2026 04 03

## Literatūra

1. Budai, I. B. *The Flutist as Co-creator: Composer-Performer Collaboration in the Flute Music of Hungary*. University of Toronto, 2014.
2. Duffie, B. *Violinist Gidon Kremer: A Conversation with Bruce Duffie*. 1997, 2014 [žiūrėta 2023 06 07]. Prieiga per internetą: <http://www.bruceduffie.com/kremer.html>
3. Farrell, M. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. University of Chicago Press, 2003.
4. Hayden, S.; Windsor, L. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo*. 2007. 61 (240): 28–39.
5. John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. Oxford University Press, 2000.
6. Kmieliauskaitė, L. M. *Ieškant grupės genijaus: naujosios muzikos atlikėjas bendradarbiavimo situacijose*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2025.
7. Navickaitė-Martinelli, L. *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010.
8. Roche, H. *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*. University of Huddersfield, 2011.
9. Rosiak, M. *Mapping a Creative Symbiosis Between the Composer and the Performer*. Queensland Conservatorium Griffith University, 2018.

*Julija Andersson, Judita Žukienė*

## Collaboration Between Performer and Composer:

### The Case of Loreta Narvilaitė's Violin Concerto

#### *Early Will the Sounds Rise High*

##### Summary

The article examines the collaboration between composer and performer (creative collaboration) within the process of musical creation. In recent decades, composers in the field of academic music have increasingly tended to engage performers in the creative process, taking their observations and recommendations into account. For composers and performers who lack such experience, it is important to learn from the practice of others, while for researchers it is essential to gain a deeper understanding of the process itself.

After examining the theoretical concepts published by the researchers Farell and Rosiak and conducting an artistic study based on empirical data, a model of the creative collaboration process was distilled. This model identifies the stages and sub-stages of the process: pre-collaboration (consisting of exploration of the creative field and the formation of a relationship), collaboration (including negotiation of the vision, the composer's creative activity, and the performer's contribution), and post-collaboration (the result). The experience of an experimental creative collaboration of the violinist and co-author of this article, Julija Andersson, with the composer Loreta Narvilaitė provided the article with authentic empirical data.

In order to determine the type of collaborative relationship between composer and performer, after reviewing similar theoretical concepts (Hayden and Windsor 2007; Budai 2014; Rosiak 2018), the study proposes a typology of creative collaboration that reveals the nature of this relationship. Four types of collaboration are identified: (1) directive, (2) indirect, (3) direct, and (4) symbiotic. Following a review of the creative processes behind post-minimalist violin concertos and a survey of composers and performers involved in these processes, appropriate examples were selected for each type. An analysis of the collaborative relationship between the composer Loreta Narvilaitė and the violinist Julija Andersson during the preparation of the premiere of the Concerto for Violin and Chamber Orchestra *Early Will the Sounds Rise High* (2025) identified their interaction as an example of direct collaboration.

**KEYWORDS:** creative collaboration, stages of creative collaboration, typology of creative collaboration, composer, performer, violin concerto, Loreta Narvilaitė