
Mykolas Bukša – dirigentas ir kompozitorius

Laura Sarpalytė

Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
2001 Vilnius, Lietuva

Straipsnyje nagrinėjamos dvi svarbiausios M. Bukšos veiklos sritys: dirigavimas ir kompozicija. Pateikiami reikšmingiausi jo gyvenimo faktai, atskirai apibūdinama dirigento veikla, repertuaro bei atlikėjų pasirinkimas, darbas ruošiant partitūras dirigavimo maniera. Antroje straipsnio dalyje analizuojami M. Bukšos kūriniai: pirmoji Sonatos fortepijonui dalis, kantata „Rojus ir Peri“ bei romanai. Atskleidžiamos kompozitoriaus muzikos stiliaus ypatybės, pateikiami kūrybos pavyzdžiai.

Raktažodžiai: Lietuva, Sankt Peterburgas, Kaunas, Valstybės operos teatras, dirigentas, kūryba, kompozitorius

2000-aisiais Lietuvos Opera pažymėjo savo 80-ąjį jubiliejų. Tiek metų praėjo nuo pirmojo Valstybės teatro pastatymo – Giuseppe's Verdi operos „Traviata“. Nors šios sukakties dar negalime pavadinti skambiu šimtmečio vardu, ji leidžia iš mūsų dienų perspektyvos pažvelgti į neilgą, tačiau spartų Operos teatro raidos kelią, prisiminti, pagerbti, naujai įvertinti jį kūrusius žmones. Deja, dar negalime pasigirti išsamiais Lietuvos Operos dirigentų veiklos tyrinėjimais. Iki šiol šiai temai turime skirtą tik vieną studiją – Rimo Geniušo knygą „Dirigavimas ir Lietuvos dirigentai“ (Vilnius, 1973), kurioje nemažas dėmesys skiriamas ir M. Bukšai. Plačiau šio dirigento darbas aptariamas taip pat keliuose Lietuvos periodikoje paskelbtuose straipsniuose¹.

Mykolas Bukša (1869–1953) – viena iškiliausių Lietuvos teatro asmenybių. Su jo veikla susijęs brandžiausias Valstybės operos teatro laikotarpis Kaune bei pirmasis Operos ir baleto teatro Vilniuje dešimtmetis. Dirigento nuopelnai itin dideli: jis išplėtė Operos teatro repertuarą, jam vadovaujant augo ir brendo jaunesnioji dainininkų, orkestro atlikėjų bei dirigentų karta. Subtilus meninis skonis, disciplina, neišsenkanti energija, reiklumas sau ir kitiems yra būdingi šio dirigento, per 53 kūrybinės veiklos metus įvairiuose Rusijos teatruose ir Lietuvoje pastatiusio per 100 operų ir baletų, broožai. M. Bukšos pavardę galima dažnai išvysti tiek Nepriklausomos Lietuvos, tiek ir tarybinių metų spaudoje. Šios recenzijos, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus medžiaga bei amžininkų prisiminimai tapo išsamios (kol kas dar neišleistos) M. Bukšos gyvenimo bei kūrybos studijos pagrindu.

Straipsnyje apsiribojama dirigento kūrybinės veiklos tyrinėjimu nesigilinant į biografines smulkmenas, asmenybės bei charakterio broožus. Analizės ob-

jektas – dvilypė M. Bukšos, dirigento ir kompozitoriaus, veikla. Norėta atskleisti jo įtaką Lietuvos Operos raidai, supažindinti su šio dirigento darbo metodika, dirigavimo ypatumais. Pirmą kartą pristatomas M. Bukšos kompozitoriaus amplua. Pastaroji dirigento veiklos sritis iki šiol nebuvo tyrinėta ir publikuota.

Lietuvos Valstybės operos teatro dirigentu M. Bukša tapo 1927 m., grįžęs į tėvynę po ilgus metus trukusio darbo svetur su gausiu operų repertuaru ir dideliu praktinės veiklos stažu. Lietuvos Operai tai buvo lūžio metai. Vos tik susikūręs teatras tapo muzikinio gyvenimo centru, tačiau nuolat stokojo profesionalių, savo amatą gerai išmanančių dirigentų ir režisierių. Iki M. Bukšos atvykimo teatrui vadovavo specializuotų studijų nebaigę dirigentai: Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949), kurį retkarčiais pavaduodavo Juozas Žilevičius (1891–1985), bei Juozas Gruodis (1884–1948), išbuvęs teatre vos trejus metus. Su M. Bukšos atėjimu Valstybės operos teatre prasidėjo naujas etapas. Jo asmenybė ir neabejotinas autoritetas, pagrįstas aukščiausio lygio muzikine erudicija, darė teigiamą įtaką bręstančiam Lietuvos teatrui. Vos pasirašęs sutartį su teatro vadovybe ir profesionalia akimi nustatęs atlikėjų trūkumą orkestre (tuo metu jų buvo vos 45), M. Bukša tuoj pat ėmė rūpintis operos orkestro pastiprinimu bei naujų, Lietuvoje dar nestatytų operų partitūromis. Kai kuriuos atlikėjus dirigentas pasikvietė iš Rusijos, o repertuarą rinko iš įvairių šalių teatrų – Latvijos, Rusijos. M. Bukšos užmojai buvo dideli: svarbiausiu uždaviniu jis laikė klasikinių, visame pasaulyje statomų operų propagavimą. Ypač mėgo rusų kompozitorių operas. Per trumpą laiką Valstybės teatro repertuaras gerokai išaugo, o kolektyvas pasiekė didelį meistriskumą, tapo žinomas Europoje, bendradarbiavo su Čekoslovakijos, Latvijos, Estijos, Rusijos, Vokietijos teatrais, keitėsi artistų bei kolektyvų gastrolėmis.

M. Bukša gimė Vilniuje 1869 m. balandžio 16 d. Bukšos – sena sulenkėjusių lietuvių bajorų šeima. Dirigento senelis buvo garsus gydytojas, aktyviai dalyvavęs visuomeniniame gyvenime. Tėvas Mykolas Bukša taip pat buvo išsilavinęs, Charkovo universitetą baigęs telegrafistas. Gabumus muzikai M. Bukša greičiausiai paveldėjo iš motinos – profesionalios pianistės Erminijos Gellert, kilusios iš žymaus XIX a. poeto, pasakėčių rašytojo Christiano Furchtegoto Gellerto (1715–1769) šeimos. Motina inspiravo ir būsimą dirigento studijas Sankt Peterburgo konservatorijoje. 1888 m. čia jį egzaminavo pats konservatorijos direktorius Antonas Rubinšteinas (1829–1894).

Pradžioje mokėsis fortepijono prof. Karlo Fankarke klasėje, trečiaisiais studijų metais M. Bukša susižavėjo rusų dirigentu Eduardu Napravniku ir nusprendė tapti dirigentu. Specializuotų dirigavimo studijų tuo metu dar nebuvo. Šios specialybės buvo mokoma neseniai įsteigtame muzikos teorijos ir kompozicijos skyriuje. Studijų metais M. Bukšą supo garsios asmenybės: pas Anatolijų Liadovą (1855–1914) jis mokėsi muzikos teorijos, pas Nikolajų Rimskį-Korsakovą (1844–1908) – instrumentuotės, pas Aleksandrą Glazunovą (1865–1936) – partitūrų skaitymo, pas Nikolajų Solovjovą (1846–1916) – kompozicijos, o Nikolajų Galkiną (1856–1906) – dirigavimo.

1900 m. M. Bukša baigė konservatoriją ir gavo laisvojo menininko diplomą. Baigimo išskilmėse skambėjo ištraukos iš jo diplominio darbo – kantatos „Rojus ir Peri“ keturiems solistams, mišriam chorui ir simfoniniam orkestrui. Tenoro partiją atliko Česlovas Sasnauskas, dirigavo pats autorius.

Po studijų prasidėjo ilgus metus trukęs dirigento darbas įvairiuose Rusijos teatruose. XIX–XX a. sandūra Rusijoje – didžiausio operos suklestėjimo metas. Reikšmingą impulsą tam suteikė Imperatoriškųjų teatrų monopolijos anuliavimas 1882 m., atvėręs kelius privačių teatrų formavimuisi sostinėje bei stimuliavęs jų augimą įvairiuose Rusijos miestuose.

M. Bukšos dirigento debiutas įvyko 1899 m. rugpjūčio 15 d. Liubino ir Saltykovo operos trupėje, tuo metu vaidinusioje Nižnij Novgorode, dar jam tebestudijuojant Sankt Peterburgo konservatorijoje. Jaunas dirigentas sėkmingai susidorėjo su nelengvu Antono Rubinšteino operos „Demonas“ muzikiniu tekstu ir jau po dvejų metų buvo pakviestas antruoju dirigentu į kunigaikščio Cereteli antreprizę Maskvos Vasaros teatre. Pirmieji nuolatinio darbo metai M. Bukšai buvo ypač sunkūs. Tačiau milžiniškas darbo krūvis ne tik nepakenkė, bet subrandino daugelį profesionaliam dirigentui būtinų savybių: gebėjimą maksimaliai išnaudoti repetacijų laiką, susikaupti, žaibiškai suvokti dalyko esmę ir išsaugoti vidinę ramybę net sudėtingiausioje situacijoje.

1903 m. M. Bukša pradėjo dirbti Savos Mamontovo antreprizėje Maskvoje. Šis privatus rusų operos

teatras, įkurtas 1885 m. garsaus menų žinovo ir mecenato S. Mamontovo lėšomis, garsėjo visoje Rusijoje. Didžiąją repertuaro dalį sudarė rusų bei klasikinės užsienio kompozitorių operos. Trupei iširus, 1904 m. M. Bukša išvyko į Kislovodską, o vėliau į Samarą, Vladikaukazą, Permę. Ilgiausiai dirigentas dirbo Liaudies namų operos trupėje Maskvoje (1913–1918). 1923 m. M. Bukša dar kartą sugrįžo prie operos dirigento pulsto Maskvoje, šį kartą Kalajjevo teatre. Čia jam atiteko ir operos režisieriaus pareigos. 1927 m. Lietuvos Valstybės operos teatro direktorius Antanas Sutkus, ieškojęs savo teatrui profesionalių dirigentų ir režisierių, rado M. Bukšą jau Maskvos Didžiojo teatro operos studijoje ir prisikalbino grįžti į Lietuvą.

Tuo metu Rusijoje artėjo grėsmė visoms kiek šviesesnėms mintims ir idėjoms. Daugelis kūrėbingų Rusijos žmonių, iki tol dar mėginusių dirbti tėvynėje, ėmė ieškoti būdų pritaikyti savo talentą svetur. Kauno Valstybės operos teatro direktoriaus pasiūlymas buvo puiki galimybė M. Bukšai grįžti į Lietuvą, į tuo metu jau gana pajėgią teatro trupę. Pirmu savarankišku dirigento pastatymu tapo G. Verdi „Aida“, pelniusi didelį pasisekimą. Ilgainiui M. Bukša dirigavo beveik visus teatre statomus veikalus, tarp jų ir pirmąsias lietuvių kompozitorių operas. 1928 m. susikūrus Lietuvos Filharmonijos draugijai, ėmė diriguoti ir simfoniniams koncertams. Net ir vokiečių okupacijos metais bei pokariu, kai dauguma muzikų, ypač garsiųjų solistų, pasitraukė į Vakarų, M. Bukša liko teatre ir energingai ėmėsi atstatyti karo audros išardytą teatrą bei jo repertuarą. Jo dėka per gana trumpą laiką iš jaunų, nepatyrusių dainininkų ir instrumentalistų buvo sukomplektuota pilna trupė.

1942 m. M. Bukša pradėjo dėstyti Kauno konservatorijoje dirigavimo, orkestro ir operos ansamblio katedrose. Tačiau pedagoginis darbas truko neilgai. Šią veiklos sritį, kaip ir kompoziciją, ištiko tas pats likimas – jai paprasčiausiai neliko laiko. 1948 m. Valstybės operos teatrui persikėlus į Vilnių, M. Bukša dar kurį laiką dėstė Vilniaus Valstybinėje konservatorijoje (1947 m. jam suteiktas profesoriaus vardas), tačiau netrukus atsisakė pedagoginio darbo, visas likusias jėgas nutaręs atiduoti teatrui.

Prie dirigento pulsto M. Bukša išbuvo iki paskutiniosios savo repetacijos 1952 m. rugpjūčio 1-ąją. Tą vakarą scenoje skambėjo Charles'o Gounod „Romeo ir Džiuljeta“, tačiau iki tol nei vieno spektaklio nepraleisdavusio maestro salėje nebuvo – prie lovos jį prikaustė senatvinė kojos gangrena. Ligai progresuojant M. Bukšai buvo iki kelio amputuota koja. 1953 m. kovo 7 d., visiems „sutartinai“ teatre gedint dėl Stalino mirties, buvo pranešta, kad mirė M. Bukša.

M. Bukšai pradėjus dirbti Valstybės operos teatre, repertuare jau buvo keletas reikšmingų operų:

G. Verdi „Traviata“, Ch. Gounod „Faustas“, Georges'o Bizet „Carmen“, Giacomo Puccini „Tosca“. Dirigentas jį gerokai praplėtė, pastatydamas Modesto Musorgskio „Borisą Godunovą“ (1929), Eduardo Napravniko „Dubrovskį“ (1929), Giacomo Meyerbeerio „Hugenotus“ (1932), N. Rimskio-Korsakovo „Carą Saltaną“ (1932), Bedricho Smetanos „Parduotąją nuotaką“ (1934), Aleksandro Borodino „Kunigaikštį Igorį“ (1935), Eugene d'Alberto „Mirusias akis“ (1940), Aleksandro Dargomyžskio „Undinę“ (1949), Stanisława Moniuszko „Halką“ (1951) ir kt. M. Bukša taip pat parengė 8 baletų premjeras: Igorio Stravinskio „Ugnies paukštę“ (1929), Aleksandro Glazunovo „Raimondą“ (1951) ir kt. bei pastatė keturias lietuvių kompozitorių operas: Antano Račiūno „Tris talismanus“ (1936), Jurgio Karnavičiaus „Gražiną“ (1933), „Radvilą Perkūną“ (1937) ir Stasio Šimkaus „Pagirėnus“ (1942).

Pasak dirigento R. Geniušo, ypač meistriškai M. Bukša interpretavo Piotrą Čaikovskį: „Jo (Bukšos – L.S.) diriguojamose operose ir baletuose nerastum nė šešėlio sentimentalumo ar miesčioniškumo, jose pilnai atsiskleidavo šio kompozitoriaus muzikos taurumas“². M. Bukša, kuriam nusišypsojo laimė asmeniškai bendrauti su P. Čaikovskiu, labai mėgo ir vertino jo muziką. Valstybės operos teatro repertuare nestigo šio kompozitoriaus kūrinį. Be dviejų baletų („Spragtuko“ ir „Gulbių ežero“), jis dirigavo P. Čaikovskio operas „Pikų dama“, „Mazepa“ ir „Eugenijus Oneginas“. Beje, pastaroji Kaune jau buvo rodoma – M. Bukšai liko šią operą tik atnaujinti. Po „Eugenijaus Onegino“ premjeros 1929 m. spalio 6 d. spaudoje buvo atkreiptas dėmesys į ansambliškesnes scenas bei įdomesnę, įvairesnę operos režisūrą (rež. Teofanas Pavlovskis). Ypač dirigentas mėgo P. Čaikovskio operą „Mazepa“. Anot R. Geniušo, gal dėl to, kad pats savo charakteriu ir išvaizda priminė Mazepą.

M. Bukša stengėsi į Valstybės operos teatro repertuarą įtraukti kuo daugiau rusų kompozitorių operų. Viena pirmųjų buvo M. Musorgskio „Borisas Godunovas“ (1929), kurios partitūrą dirigentas atsisiuntė iš Maskvos (beje, operos premjera parengta per tris mėnesius). Šiai operai buvo papildomai pasamdytas choras.

1929 m. buvo pastatyta dar viena rusų opera – E. Napravniko, kurį M. Bukša laikė dirigento idealu ir iš kurio mokėsi, „Dubrovskis“. Deja, nepaisant puikių atlikėjų (Antanas Sodeika – Trojekurovas, Aleksandras Kutkus – Dubrovskis, Vladislava Grigaitienė – Maša), ji repertuare neprigijo ir buvo parodyta vos devynis kartus.

Šiek tiek ilgiau išsilaiškė M. Bukšos parengta Ermanno Wolf-Ferrari opera „Madonos brangenybės“ (1928). Šiuo veristinės krypties kūrinio lietuvių operos teatro scenoje debiutavo režisierius T. Pavlov-

skis. Anot to meto kritikos, „muzikinę operos interpretaciją sunkino labai sudėtinga orkestruotė. Tai vertė dirigentą, orkestro artistus ir dainininkus akylai sekti vienas kitą. Tačiau jokių nesupratimų šiuo atveju neįvyko“³. Kita veristinė opera – Eugene d'Alberto „Pakalnė“ (1928) – susilaukė griežtesnio įvertinimo: „[...] M. Bukšos vadovavimas plačiomis linijomis buvo įtikinamas, tačiau daugelyje atskirų vietų trūko niuansų – orkestras kiek spaudė dainininkus. Ypač tai buvo pastebima ne „forte“ vietose (kas dėl E. d'Albert'o orkestro savybių neišvengiama), bet kaip tik „piano“ vietose; šio paskutinio niuanso kažkaip vengė mediniai pučiamieji“⁴.

Nors M. Bukša sulaukdavo ir kritikos, tačiau jis neabejotinai buvo Valstybės operos teatro pažiba. Visų recenzentų, bandžusių jį lyginti su kitais lietuvių dirigentais, išvada buvo viena – M. Bukša yra geriausias. Spaudoje nevengta ir konkrečių užuominų. Štai tais pačiais 1937 m. laikraštyje „XX amžius“ pasirodė S. A. inicialais pasirašytas straipsnis, kuriame M. Bukša lyginamas su J. Tallat-Kelpša ir anaiptol ne pastarojo naudai: „Praeitą šeštadienį Valstybės teatre buvo vaidinama Puccinio „Madame Butterfly“. Netikėtai prie dirigento pulsto vietoj J. Tallat-Kelpšos pamatėme M. Bukšą. Jo rankose „Butterfly“ skambėjo gyviau, nuoširdžiau ir spalvingiau. Puccinio tempai išryškėjo, dinamiški pakilimai pasidarė prasmingi, melodika skaidresnė ir išdainuota. Ypač gražiai ir spalvingai skambėjo orkestras. Tačiau ir orkestro saitai su scena buvo tampresni ir tikslesni. Tai rodo, kad teatro direkcija neturėtų atiduoti operų tik vienam dirigentui, ypač nepajėgiančiam visų grožybių atrasti ir iškelti“. M. Bukšos talentą pripažino ir lietuvių kompozitoriai, patikėdami jam savo kūrinį premjeras. 1933 m. statant J. Karnavičiaus operą „Gražina“, pats autorius beveik visada dalyvaudavo repeticijose ir, anot Antano Sodeikos, „kai ką dar prirašydavo, kai ką, pasitaręs su dirigentu M. Bukša, išbraukdavo“⁵. Taip atsirado ir įžymioji jauno bajoro daina: „Kartą M. Bukša, žiūrėdamas į mane, kompozitoriui pasakė, jog reiktų leisti ir man daugiau padainuoti. Po kelių dienų kompozitorius atnešė jauno bajoro dainą „Tankumyne skardi ragas“. Ją auditorija visada su džiaugsmu primdavo, dažnai tekdavo bisuoti. Šią ariją mėgdavau dainuoti ir koncertuose“⁶.

M. Bukša kasmet parengdavo po keletą naujų operų ir baletų. Valstybės teatro vadovybė ne kartą siuntė dirigentą į užsienį (Prancūziją, Vokietiją, Belgiją) pasižiūrėti naujausių Vakarų Europos operų premjerų, studijuoti įvairių teatrų repertuaro.

Muzikos kritikų atsiliepimai apie dirigento darbą mažai skiriasi: tiek 1901 m. laikraštyje „Петербургский листок“, tiek 1904 m. Charkovo spaudoje, 1924 m. laikraštyje „Известия“ ar pagaliau Lietuvos spaudoje šis dirigentas apibūdinamas panašiai – reik-

lus, kruopštus, griežtas, teisingas, talentingas. M. Bukša nepakęsdavo diletantiško požiūrio į muziką. Todėl tie, kas susipažindavo su griežta maestro mokykla, mielai būdavo priimami į bet kurią antreprizę. M. Bukšai teko dirbti su daugeliu dainininkų, jau vėliau tapusių įžymybėmis. Jis dirigavo nemažai spektaklių, kuriuose dainavo Fiodoras Šaliapinas, Leonidas Sobinovas, Joachimas Tartakovas, Mattia Battistini, Titta Ruffo, Antonio Cotogni ir kt.

Kiekvienam naujam pastatymui M. Bukša ruošdavosi labai atsakingai: kruopščiai analizuodavo partitūrą, pastebėdamas net smulkiausias korektūros klaidas, išsamiai studijuodavo su operos siužetu susijusią istorinę medžiagą. (Yra žinoma, kad dar karjeros pradžioje, norėdamas geriau pasiruošti dirigento debiutui, jis iš atskirų orkestro partijų perrašė visą Antonio Rubinšteino operos „Demonas“ partitūrą.)

Naują kūrinį su orkestru M. Bukša repetuodavo daugiausia tris–penkis kartus. Jis nemėgo daug repetuoti, šlifuoti kiekvienos smulkmenos. Jei skamba gerai, tai nėra reikalo dar sykį kartoti, buvo įsitikinęs dirigentas. Tačiau šitaip dirbant iškyla pavojus praleisti daugelį reikšmingų interpretacijos niuansų, atskirų detalių, dėl ko M. Bukšai ne kartą yra priekaištavę muzikos kritikai. Tai buvo bene vienintelis dirigento trūkumas. Ilgametė veikla periferiniuose Rusijos teatruose, išvykos su įvairiomis antreprizėmis į Pavolgės miestus, kur kiekvieną dieną tekdavo rodyti vis kitą spektaklį, uždėjo antspaudą visam tolimesniai dirigento darbui. Metodas „minimum repetacijų – maximum rezultatas“, leidęs M. Bukšai labai produktyviai dirbti klajojančiose trupėse ir per trumpą laiką pasiekti kuo geriausią rezultatą, pastoviai veikiančiame Valstybės teatre nepasiteisino.

Šį trūkumą iš dalies kompensavo ypatingas kūrinio visumos pojūtis, kurio negalėjo nepastebėti net aršiausi kritikai. Kiekvienas dirigento spektaklis buvo vientiso stiliaus, turėjo aiškią formą, ryškią dramaturginę liniją. Tai buvo vienas vertingiausių M. Bukšos broožų. Juk galima iš anksto apgalvoti ir nustatyti tempą, detales, kulminacijas, bet kartu spektaklį dirbtinai suskaityti. Pajusti didelės, monumentalios formos, kokia yra opera, visumą – nelengva, ir to sunkiai išmokstama. Ypač dirigentui rūpėjo agogika – viską lemdavo tie nežymūs sulėtinimai ir pagreitinimai, kurių, beje, partitūrose ir nebuvo. Tiesa, kartais kritikai M. Bukšai priekaištaudavo dėl pernelyg lėto tempo, aiškindami tai senatve ar temperamento stoka. Tačiau maestro parinkdavo patogų tempą, atsižvelgdamas į dainininkų sugebėjimus. Jis puikiai išmanė vokalo specifiką (studijuodamas Sankt Peterburgo konservatorijoje kurį laiką dirbo akompaniatoriumi garsaus italų baritono Antonio Cotogni klasėje). Spektaklio dieną repetacijų nebūdavo: dirigento nuomone, balsui reikalingas poilsis.

M. Bukša vertino jaunimą, pasitikėjo dar nepatyrusiais solistais, nors daugelis jų atėjo į teatrą dar būdami studentai. Maestro turėjo „uoslę“ talentingiems muzikams. Kai kurie dainininkai, net atėję į operą iš dramos teatro, jo dėka tapo lietuvių operos pažibomis. Vienas jų – Rimantas Siparis, pradėjęs dainuoti scenoje 21-erių. Solistų rezervo maestro mėgo ieškoti savame kolektyve, ypač tarp choristų. Taip iškilo Juozas Mažeika, Pranė Radzevičiūtė, Romanas Marijošius, Vladas Puškorius ir kt.

Skirstydamas vaidmenis, M. Bukša vengė abejotinių eksperimentų: neduodavo lyriniam balsui dramatinio vaidmens arba dar jaunam solistui partijos, reikalaujančios virtuozinės dainavimo technikos ir pan. Maestro sakydavo, kad kiekvienas vokalistas pats susikuria sau vietą repertuare ir nei vienas dirigentas neturi teisės skatinti jauno dainininko forsuoti balsą.

M. Bukša buvo vienodai reiklus tiek pradedančiajam dainininkui, tiek ir pasaulinio garso įžymybei. Teatre pasakodavo istoriją su Fiodoru Šaliapinu, bandžiusiu M. Bukšai nurodyti kai kurias interpretavimo detales. Repetuoju Kauno teatre M. Musorgskio „Borisą Godunovą“, F. Šaliapinas paprašė vieną epizodą groti greičiau. „Čia nereikia greičiau, Fiodorai Ivanovičiaus“, – atsakė M. Bukša. „Reikia, Michailai Michailovičiaus“, – tvirtino nepratęs nusileisti solistas. „Nereikia, Fiodorai Ivanovičiaus“, – laikosi savo M. Bukša. „Aš sakau, kad reikia, Michailai Michailovičiaus“, – spaudžia F. Šaliapinas. „Na, jeigu Jūs neišgalite reikiamu tempu, Fiodorai Ivanovičiaus, tai pagrosiu greičiau...“, – užbaigė ginčą maestro⁷. Pasakojama, kad ir Kipras Petrauskas, pratęs kitiems diktuoti savo nuomonę, pakludavo M. Bukšai.

Maestro buvo principingas, griežtas ir kategoriškas orkestro vadovas, netgi diktatorius. Jis mėgo kartoti: „Dirigentai negali sirgti – gali tik mirti“ ir niekada nepaisė apeliavimo į sveikatą. Iš atlikėjų reikalavo kruopštaus individualaus pasiruošimo namuose ir kūrybinio savarankiškumo. Mėgo sakyti: „Čia ne konservatorija, o teatras – ne mokyti, o dirbti atėjote. Mokyti reikia namie!“ Jei kas nors klydo dėl nerūpestingumo, apsileidimo, maestro griežtai, be ceremonijų apibardavo, o kartais ir šiurkščiai apšaukdavo. Bet jei matydavo, kad žmogus stengiasi, tik jam nesiseka, trumpai paaiškino, ko reikalauja.

M. Bukša turėjo gana retą dirigento savybę – prie pulsto buvo kuklus; nemėgo švaistymosi, plačių mostų, afektacijos. Visi maestro rankų judesiai dažniausiai apsiribodavo riešu, kiek atviresnis mostas jau reikšė griausmingą fortissimo: „To, ką Bukša sugebėdavo išraišyti riešu, daugelis dirigentų nebūtų galėję ir trim rankom padiriguoti“, – teigia R. Geniušas⁸. (Beje, gyvenimo pabaigoje M. Bukša dirigavo sėdėdamas.) Net sutelkdamas dėmesį ties vienu kuriuo objektu, jis nė akimirsnį nepamiršdavo visumos. Sugebėjimą vienu metu stebėti visus atlikė-

jus – solistus, chorą, orkestrą, budriai sekti jų darbą mini visi kartu su maestro dirbę žmonės. Jis atrodė visa povyza suaugęs su orkestru, scena, muzika.

Statant spektaklį, kūrybinis dirigento vaidmuo glaudžiai persipina su režisieriaus darbu. Ir tik glaudus abiejų bendravimas bei suderinta muzikinė ir sceninė koncepcija laiduoja sėkmę. M. Bukša visą ilgą kūrybinį gyvenimą laikėsi šio principo. Skirtingai nei kai kurie kiti dirigentai, kurie savo šventa pareiga laiko kovoti su režisieriais, juos moko ir mano turį tam pakankamai kompetencijos, maestro niekuomet tiesiogiai nesikišdavo į režisieriaus darbą (išskyrus tuos kelis atvejus, kai jis pats režisavo spektaklius: P. Čaikovskio „Eugenijų Oneginą“, „Pikų damą“, A. Rubinšteino „Demoną“, N. Rimskio-Korsakovo „Snieguolę“ ir kt.). Jau pati M. Bukšos muzikinė kūrinio interpretacija buvo tam tikra prasme režisūra. Net labai patyrę režisieriai turėdavo su ja sutikti, kadangi neretai dirigento pateikta koncepcija ne tik nevaržė jų darbo, bet padėdavo giliau suvokti spektaklio esmę. Ji visuomet būdavo natūrali, be kaprizingų manierų, sentimentalumo, tiesmuko emocionalumo ar paviršutiniško lyrizmo, tarsi išplaukianti iš pačios muzikos. Ypač M. Bukša buvo vertinamas kaip rusų klasikinės muzikos žinovas ir interpretatorius.

Tiek didelių, tiek mažų vaidmenų atlikėjams jis negailėjo patarimų kuriant kurio nors veikėjo charakterį. M. Musorgskio operoje „Borisas Godunovas“ vienuolį Misailą dainavęs Stasys Dautartas prisimena: „Tik prasidėjus repeticijoms, Bukšai tuoj užkliuvo mano dainavimas „pastatytu“ balsu [...]. Nors dainuotum kaip Karuzo“, – pareiškė maestro, – „vaidmens vis tiek nesukursi. Čia reikalingas atviras, „baltas“ balsas...“⁹.

Chaimą Potašinską, dirbusį M. Bukšos asistentu, stebino dirigento mokėjimas sukurti ypatingą kulminacinę atmosferą Radameso sugrįžimo scenoje (G. Verdi operoje „Aida“), šurpą keldavusią dramaturginę įtampą finaliniame Carmen ir Don Chose duete (G. Bizet operoje „Carmen“), o „Pikų damos“ senosios grafienės scenoje, prisimena Ch. Potašinskas, „jis taip priversdavo prabilti altus, kad nuo jų griežimo net sėdint teatre darydavosi baugu“¹⁰.

Dirigavimas buvo pagrindinis M. Bukšos amatas. Šiam darbui maestro paskyrė daugiau nei pusę amžiaus ir tai yra pati svarbiausia jo gyvenimo bei veiklos dalis. Pats M. Bukša save taip pat vadino dirigentu, o ne kompozitoriumi. Ir tik nedaugelis žinojo, kad jis ir pats jaunystėje yra komponavęs, kad kai kurie jo kūriniai buvo išspausdinti.

Apie ankstyvuosius M. Bukšos kompozicijos bandymus žinių nėra. Greičiausiai tai buvo studijų darbai, kuriuos privalėjo rašyti visi Sankt Peterburgo konservatorijoje kompozici-

ciją studijavę studentai. Lietuvos Teatro, muzikos ir kino muziejuje saugomi dokumentai, kurie liudija, jog specialybės egzaminui M. Bukša turėjo parašyti fugą. Dirigentas šių pratyboms skirtų kūrinių nevertino ir neišsaugojo.

Didžioji M. Bukšos kūrinių dalis, išskyrus du romansus, išleistus Sankt Peterburge 1901 m., tebėra rankraščiuose. Pasak R. Geniušo, M. Bukša yra parašęs Styginių kvartetą bei dainų chorui, tačiau kol kas nei viename archyve nepavyko šių kūrinių aptikti. Galbūt jie yra dingę M. Bukšai jaunystėje klajojant iš vieno Rusijos teatro į kitą.

Vienas ankstyvųjų M. Bukšos kompozicijos darbų – **Sonatos smuikui ir fortepijonui pirmoji dalis** yra saugoma Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus archyve, M. Bukšos fonde¹¹. Sukūrimo data partitūroje nenurodyta, tačiau iš nesudėtingo stiliaus galima spręsti, kad tai būsimojo dirigento studijų darbas. Matyt, užduotį parašyti kūrinių sonatos forma jis bus gavęs iš kompozicijos dėstytojo Nikolajaus Solovjovo. Šį kūrinių kartu su kitais M. Bukša atsivežė iš Sankt Peterburgo, tikėdamasis jo atlikimo Lietuvoje, arba tiesiog kaip vieną reikšmingesnių užbaigtų savo kūrinių.

Klasikinė sonatos forma su įprasta ekspozicijos struktūra, nedideliu temų perdirbimu ir tradicine repozicija nesuponuoja jokių individualesnių formos traktavimo bruožų. Fortepijono partija nesudėtinga, mažai išplėtotą, traktuojama kaip pritarimas soluojančiam instrumentui – smuikui. Nors M. Bukša buvo neblogas pianistas (tai prisimena Lietuvoje jį skambinant girdėję amžininkai), šiame kūrinyje to nematome. Su nedidelėmis išimtimis fortepijono partijos faktūra – akordinė. Akivaizdu, kad M. Bukša nebuvo stiprus polifonistas. Galbūt, jei jis būtų studijavęs ne Sankt Peterburgo, o Maskvos konservatorijoje, kur tuo metu (1881–1905 m.) kompoziciją dėstė Sergejus Tanejevas, jo kūriniuose būtų daugiau kontrapunktinių linijų, polifoniškumo.

Fortepijono partijos elementarumą, monotoniškumą M. Bukša stengiasi kompensuoti daugiagarse vertikale, oktavų dubliavimais, epizodinėmis smuiko partijos intonacijų imitacijomis (1 pvz.). Kiek aktyvesnė fortepijono partija temų perdirbimo dalyje. Tačiau ji vis vien stokoja išraiškingumo. Tai lemia ir harmonija: pagrindinių funkcijų akordai, vyraujanti diato-



1. M. Bukša. Sonata smuikui ir fortepijonui, I d.

nika. Alteracijų pasitaiko tik kadencijose. M. Bukša ypač mėgsta vargonų punktą. Naudoja jį visuose baigiamuosiuose formos epizoduose bei prektuose (ekspozicijoje ir reprizoje prieš šalutinę partiją, jos pabaigoje, kūrinio kodoje).

Smuiko partija – labiau išplėtotą, melodingą, tačiau taip pat nevirtuozinę. Patogus registras, gana nuosekli melodinė linija, nesudėtingas ritmas nesukelia atlikėjui techninių sunkumų. Čia plėtojamos visos pagrindinės sonatos temos.

Lyginant su ekspozicija bei repriza, temų perdirbimas nėra didelis: nėra intensyvių temų plėtros, jų transformavimo. Galbūt to iš studentų ir nebuvo reikalaujama. Muzikinė medžiaga plėtojama skaidant pagrindines temas į atskirus motyvus, kurie kilnojami iš smuiko partijos į fortepijono ir atvirkščiai. Tačiau harmonija išlieka pirmojo giminingumo laipsnio tonacijų ribose. Įdomu, jog temų perdirbimo pabaigoje autorius panaudojo tariamą reprizą (pagrindinė partija pasirodo d-moll tonacijoje). Galima tik spėlioti, ar toks buvo kompozicijos dėstytojo nurodymas, ar tai paties studento sugalvotas efektas.

Reprizą, kaip būdingą M. Bukšai, rengia dominantės vargonų punktas. Čia tiksliai kartojama (netgi nevarijuojant) ekspozicijos medžiaga bei pagrindinių temų blokai. Pirmoji Sonatos smuikui ir fortepijonui dalis baigiasi koda, kurioje paskutinį kartą nuskauba abi pagrindinės temos, sekvenčiškai vystomos tonikos vargonų punkto fone.

Šį kūrinį galima vertinti kaip kompozicijos studijų pratimą, skirtą sonatos formai įsisavinti. Tačiau atidžiau pažiūrėjus, jau ryškėja M. Bukšos stiliaus bruožai, atsispindi jį sukūrusio studento natūra: darni, logiška forma (kūrinio įrėminimas pagrindinės temos medžiaga), aiškūs, užbaigti muzikiniai dariniai (pilnųjų kadencijų gausa), homofoninė faktūra, nesudėtinga harmonija, vengiant elipsių, alteruotų akordų, staigių moduliacijų į tolimes tonacijas. Gal ir nėra M. Bukša šiame kūrinyje išradingas, tačiau – nuoseklus, logiškas, viską apmąstantis ir pasveriantis, harmoningas. Šie bruožai atsispindi tiek jo kompozicijos bandymuose, tiek ir dirigento darbe, atskleiddami stabilumą, santūrią, „tvirtai ant žemės stovinčią“ asmenybę.

Pirmuoju reikšmingu savo kūriniumi M. Bukša laikė **Kantatą „Rojus ir Peri“**¹². Šią partitūrą jis labai brangino, švariai perrašė ir po ilgų klajonių atsigaubeno į Lietuvą. Tai vienintelis kūrinys, prie kurio autorius ir vėliau vis sugrįždavo: partitūroje žymu pieštuku M. Bukšos ranka padaryti pataisymai, pastabos, daugiausia susijusios su orkestruote, faktūra. Tačiau iš jų sunku ką nors spręsti. Mat, šios pastabos tokios pat lakoniškos, kaip ir pats maestro, dažnai apsiribojančios tik klausukais ties viena ar kita partija.

Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus archyve, kuriame saugoma kantatos partitūra, galima pamatyti ir M. Bukšos padarytas jos atskirų dalių transkripcijas: Nr. 1 – „Nilo dvasių chorą“, pritaikytą dviem fortepijonams, o Nr. 8 – balsui su fortepijonu. Susipažinus su kantatos partitūra nėra kiek nestebina, kodėl buvo pasirinkti būtent šie fragmentai. Tai bene ryškiausi kantatos numeriai, ypač paskutinytis, Nr. 8, kurį išskyrė ir rusų kritikai. Gal tai ir paskatino M. Bukšą pavadinti šį numerį „Peri romansu“ (kantatos partitūroje tokios nuorodos nėra) ir pritaikyti balsui su fortepijonu. Deja, transkripcijos jį neužbaigė.

Kantatos „Rojus ir Peri“ partitūra daug pasako ne tik apie M. Bukšos stilių, kompozicijos ar orkestruotės išmanymą, bet ir apie jo asmenybę. Kaligrafiškai ranka užpildyti 164 partitūros puslapiai galėjo tik labai kruopštus, pedantiškai tikslus žmogus. Nėra nei vieno braukymo (išskyrus vėliau maestro padarytas pastabas pieštuku), nei vienos dėmelės. Instrumentų ir atlikėjų partijos tvarkingai surašytos, pažymint tiek atlikimo štrichus, tiek įvairius dinamikos niuansus. Neužfiksuotos tik pauzės ten, kur instrumentas, baigęs savo partiją, ilgą laiką tyli. Gal M. Bukšai tam pritrūko laiko, bet greičiausiai jis manė, kad tai nebūtina.

Kantatos tekstas pagrįstas ištrauka iš airių poeto romantiko Thomo Moore (1779–1852) romano „Lala Ruk“, kuris XIX a. pradžioje buvo ypač populiarus tiek poeto gimtinėje, tiek ir kitose šalyse, ypač Rusijoje. T. Moore kūriniais žavėjosi rusų poetai: Kondratijus Rylejevas, Aleksandras Odojevskis, Nikolajus Bestuževs, o Visarionas Belinskis lygino „Lalą Ruk“ su Johanno Wolfgango Goethe's „Faustu“ ir George'o Byrono „Manfredu“. Poetiškam romanui neliko abejingi ir muzikai: pagal jo siužetą operą parašė italas Gaspare Spontini, prancūzų kompozitorius Felicienas Davidas, A. Rubiņšteinai, o Robertas Schumannas sukūrė vieną geriausių savo vokalių-simfoninių kūrinų – oratoriją „Rojus ir Peri“.

M. Bukša savo kantatai panaudojo antrosios poemos „Rojus ir Peri“ tekstą, verstą Žukovskio. Joje pasakojama apie tris Peri* bandymus patekti į rojų. Kompozitorius apsiribojo antruoju poemos epizodu, kuriame Peri atvyksta į maro apimtą Egiptą ieškoti didžiausių žmogiškų vertybių. Romantizmo muzikai būdinga egzotiška veiksmo aplinka traktuojama tik kaip dekoracija, kurios fone rutuliojasi bendražmogišką prasmę turintis pasakos siužetas. M. Bukša nesistengia išryškinti rytietiškos pasakos atmosferos. Jam kur kas labiau rūpi jausmų ir emocijų gama, suteikianti kūriniumi ypatingo išraiškimumo.

* Persų mitologijoje peri – iš rojaus išvytos puolusios sielos, tapusios sparnuotomis fejomis.

Įdomu palyginti M. Bukšos kantatą ir R. Schumanno oratoriją, sukurtą pagal tą patį siužetą. Jei vokiečių kompozitoriaus kūrinyje muzika liejasi natūraliai, neskildama į atskirus izoliuotus numerius (epizodų numeracija yra tik formali), tai M. Bukša kantatą formuoja kaip atskirų užbaigtų darinių visumą. Kūrinyje yra aštuoni uždaros struktūros numeriai: vienas duetas (Nr. 6), vienas kvartetą (Nr. 7), dviejuose numeriuose dalyvauja choras (Nr. 1 ir Nr. 2), o visi likusieji yra soliniai. Kai kurie numeriai (Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3) yra „sudėtiniai“, sudaryti iš kelių smulkesnių epizodų. Vieną nuo kito juos skiria metro, dermės, tonacijų kontrastas.

Bendras abiejų kompozitorių bruožas – partitūros „mozaikiškumas“, tematizmo įvairovė, kurią diktuoja siužetas. Nei M. Bukšos, nei R. Schumanno kūrinyje nėra nuoseklaus vienos muzikinės medžiagos eksploatavimo. Intonacinis muzikinės medžiagos giminingumas taip pat neryškus. Atskirų numerių muzika, kurioje pasakojimas derinamas su veiksmu, vystoma natūraliai ir pabaigoje įsilieja į finalą – Peri lopšinę.

Pirmaujantis vaidmuo kantatoje tenka vokalui: chorui, solistams, ansambliams. Orkestras jų neužgožia, atvirksčiai, palaiko bei išryškina. Visos kantatos vokalinės partijos – nesudėtingos, diatoninės, dainingos. Daugiausia kūrinyje yra solinių epizodų, kurių daugumą sudaro rečitatyvai. Juose M. Bukša stengiasi išryškinti kalbos intonacijas bei ritmą. Dažniausiai jie nedidelės apimties, įvedantys į bendrą kūrinio atmosferą, paaiškinantys siužetą.

Kūrinio harmonija nėra išradinga. Vyrauja pagrindinės funkcijos. Alteracijos naudojamos retai, dažniausiai dramatiškuose epizoduose. Apskritai harmonijoje M. Bukša neieško naujų įdomių spalvų nei akordų sandaroje, nei jų sekoje, atsisako raiškesnių moduliacijų ir nukrypimų.

Kantatos orkestras yra porinės sudėties: 2 fleitos (ir fleita piccolo), 2 obojai, 2 klarnetai in A, 2 fagotai, 4 valtornos in F, 2 trimitai in B, 2 trombonai ir tūba. Styginių grupėje – pirmieji ir antrieji smuikai, altai, violončelės, kontrabosai. Be to, M. Bukša į orkestrą įtraukė arfą, kurios skambėjimas labai derėjo prie kantatos siužeto. Mušamųjų instrumentų nedaug: timpanai, didysis būgnas ir lėkštės.

Nors M. Bukšos orkestruotė įdomesnė nei harmonija, tačiau ji taip pat nepasižymi nei ypatingomis tembrinių mikstų spalvomis, nei virtuozinėmis instrumentų partijomis, nei techniniu sudėtingumu. Ir tai nenuostabu, turint galvoje, kad kompozitorius orientavosi į Sankt Peterburgo konservatorijos studentų orkestrą. Be to, greičiausiai tai buvo pirmas didelis M. Bukšos kūrinys simfoniniam orkestrui, ir autoriui dar trūko žinių bei patirties.

Kantatos partitūroje akivaizdus grupinis instrumentų traktavimas: tematinė medžiaga koncentruo-

jama vienoje kurioje nors instrumentų grupėje (dažniausiai styginiuose), o likęs orkestras atlieka harmoninio pritarimo funkciją. Tembrų derinimas taip pat klasikinis: styginiai instrumentai jungiami su mediniais pučiamaisiais (smuikai su fleitomis, klarnetais, obojais; violončelės su fagotais), o variniai taupomi kulminacijoms, crescendo bei ypatingai dramatiškiems epizodams. Juos neretai lydi mušamieji instrumentai.

Patys aktyviausi orkestro instrumentai kantatoje yra aukšti styginiai (pirmieji, antrieji smuikai, altai), nors kartais išvystytos melodinės linijos suskamba ir medinių pučiamųjų grupėje. Tembrinių efektų M. Bukša naudoja labai nedaug ir pačius paprasčiausius: styginius su surdinomis, pizzicato, styginių (ne tik smuikų, bet ir altų, violončelių) skaidymą divisi. Epizodiškai iš bendros orkestro masės išskiriami soluojantys instrumentai: valtorna, smuikas, fleita, fagotas. Tačiau jų partijos ne tik nevirtuozinės, bet ir mažai išplėtos, pagrįstos trumpais charakteringais motyvais, dažniausiai imituojančiais vokalinės partijos intonacijas.

Kūrinio faktūra dar kartą patvirtina, kad M. Bukša nebuvo polifonistas. Kantatai „Rojus ir Peri“, kaip ir kitiems tiek vokaliniais, tiek instrumentiniais jo kūriniais, būdinga homofoninė faktūra. Harmoninis-akordinis mąstymas atitinka tembrinį mąstymą spalvų blokais. Net tuomet, kai groja visas orkestras, faktūra išlieka skaidri, kadangi instrumentų grupių viduje partijos gausiai dubliuojamos.

Bene labiausiai M. Bukša, ir kaip kompozitorius, ir kaip žmogus, atsiskleidžia **romansuose**. Tuo metu, kai jis mokėsi Sankt Peterburgo konservatorijoje, šis žanras gal ir nebebuvo toks populiarus kaip anksčiau, romantizmo klestėjimo metais, tačiau būsimam dirigentui, asmeniškai pažin jusiam N. Rimskį-Korsakovą, P. Čaikovskį, konservatorijoje gavusiam tvirtus klasikinės rusų muzikos pagrindus, romansas neatrodė nei menkavertis, nei pasenęs. Šiuose M. Bukšos kūrinuose nesunkiai galima pamatyti ilgų metų, praleistų Rusijoje, pėdsaką – glaudų jo vokalinės muzikos ryšį su rusiškuoju klasikiniu romansu. Jis pasireiškia ne tik tekstuose, kurie parašyti rusų kalba, bet ir stiliaus ypatybėse. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus archyve, kur saugomi aštuonių M. Bukšos romansų rankraščiai¹³, yra ir keli lietuviški romansų vertimai. Galbūt M. Bukša planavo koncertinį jų atlikimą Lietuvoje.

M. Bukšos romansai – tipiška romantinė muzika, pasak kompozitoriaus Jono Nabažo, dvelkianti „rafinuotu saikingumu“. Jiems svetima hipertrofuota pateitika, atviras dramatiškas ar per kraštus trykstančios emocijos. Tai puikus jų kūrėjo būdo bruožų atspindys.

Autorius nebuvo išrankus poetiniam tekstui. Visi jo romansai parašyti tuo metu populiarių poetų žodžiais: Michailo Lermontovo, Semiono Nadsono, Iljos Goleniščevo-Kutuzovo, Heinricho Heinės. Pastarojo

autorius eiles M. Bukša panaudojo net keturiems romansams. Su poetiniu tekstu kompozitorius elgėsi pagarbiai: nekeitė žodžių, jo neardė ir netrumpino. Galbūt jis neįjautė tam poreikio, o gal stokojo poetinių gabumų.

Daugumai M. Bukšos pasirinktų eilėraščių būdinga svajinga, lyriška nuotaika, nepretenduojanti į gilesnį psychologizmą. Ji atsispindi ir muzikoje: romansų melodika daininga, arijozinė, formuojama ir vystoma bangos principu. Tuo kompozitorius artimas P. Čaikovskiui. Rečitatyvą, kalbos intonacijas, kurios ypač buvo svarbios M. Musorgskiui bei A. Dargomyžskiui, M. Bukša naudoja saikingai, tik pačiuose dramatiškiausiuose epizoduose, jas taip pat siedamas su poetiniu tekstu.

Konstruodamas romansų formą, M. Bukša remiasi poetinio teksto struktūra. Dažnai naudojama muzikos praktikoje gana reta nereprizinė dviejų dalių forma („Aš vėl vienas...“, „Mergelė lūpom purpurinėm...“). Tokiais atvejais jis paprastai suformuoja dvi dinamines bangas, užsibaigiančias aukščiausia kulminacija. Yra ir paprastesnės struktūros romansų, parašytų reprizine trijų dalių forma („Nenutilk, kalbėk...“, „Prie kojų kitų...“, „Gulėdamas nemigo naktį...“).

Nors romansuose didžiausias dėmesys skiriamas bendros eilėraščių nuotaikos perteikimui, tačiau šiame žanre kartu atsiveria plati erdvė poetinio teksto iliustravimui. Ši tendencija, užsimezgusi dar kantatoje „Rojus ir Peri“, M. Bukšos romansuose ypač suvešėjo. Čia mes susiduriame su pačiais įvairiausiais tembriniais, faktūriniais, intonaciniais efektais. Romanse „Išsiskyrėm mes...“ krintančia melodine linija ir foršlagais aukštame fortepijono partijos registre imituojamas skambus merginos juokas (2 pvz.), o romanse „Mergelė lūpom purpurinėm...“, kuriame ypač daug iliustratyvumo, ašarų motyvą poetiniame tekste palydi chromatiniais pustoniais krintančių garsų motyvas akompanimente (3 pvz.).

Romansų harmonija įvairesnė nei kitų M. Bukšos kūrinių, tačiau ir čia kompozitorius daugiausia



3. M. Bukša. Romansas „Mergelė lūpom purpurinėm...“

tenkinasi nesudėtingais akordais, homofonine faktūra. Įdomesni, alteruoti akordai, nukrypimai daugiau būdingi vidurinėms romansų dalims bei kulminaciniams epizodams. Ypač daug jo romansuose plaganinės harmonijos. Tai tampa būdingu kompozitoriaus stiliaus bruožu („Aš vėl vienas...“). M. Bukša išliko dar vieną būdingą savo stiliaus ypatybę – vargonų punktą. Tonikos vargonų punktas naudojamas ne tik romansų pabaigose, bet kartais ir pradžiose („Mergelė lūpom purpurinėm...“, „Aš vėl vienas...“, „Sapnavos man aistrų džiaugsmam...“).

Vienas didžiausių M. Bukšos romansų trūkumų – gana elementari fortepijono partija, dažniausiai apsiribojanti akompanimento funkcija. Tai suteikia kūriniam buitiskumo bruožų, kuriuos sustiprina nedidelė jų apimtis bei pasirinktas tekstas. Tačiau nors ir nesudėtinga, fortepijono partija greta vokalo dalyvauja poetinio turinio sklaidoje, ją iliustruodama ir paryškindama. Ypač svarbi jos funkcija instrumentinėse įžangose bei pabaigose. Čia koncentruojama pagrindinė intonacinė romano medžiaga: vienas ar keli motyvai, kurie vėliau plėtojami, transformuojami persmelkia visą romano muzikinį audinį ir tampa savotiškais kūrinio „leitmotyvais“.

M. Bukšos romansai, kuriais autorius nepretenduoja nei į gilų psychologizmą, nei į išplėtotą formą, žavi nuoširdumu. Nors jų istorinė reikšmė ir nėra didelė, tačiau meniniu požiūriu šie kūrinėliai nenusileidžia pirmiesiems romano žanro pavyzdžiams lietuvių muzikoje. Deja, Lietuvoje šie romansai nepriėjo: gal ir skambėjo, bet išspausdinti nebuvo.

Visi aptarti M. Bukšos kūriniai buvo parašyti Rusijoje. Jie susiję su ankstyvuojančiu dirigento gyvenimo tarpsniu. Muzikos stilius artimas ankstyvajam romantizmui ir atrodo šiek tiek naivokas, pernelyg paprastas bendrame XIX a. pabaigos – XX a. pradžios muzikos kontekste. Tačiau nereikia pamiršti, kad tiek Sonatos smuikui ir fortepijonui I d., tiek kantata „Rojus ir Peri“ – būsimąjo dirigento studijų darbai.

Tarp dviejų M. Bukšos kūrybinės veiklos sričių – dirigavimo ir kompozicijos – galima išvelti nemažai bendrų bruožų: klasikinių tradicijų puo-



2. M. Bukša. Romansas „Išsiskyrėm mes...“

selėjimą, nuosaikumą, santūrumą, paviršutiniškų efektų vengimą. Darnioje, lakoniškoje kūrybių formoje, santūrioje melodikoje mes matome vis tą patį griežtąjį maestro, skiepijusį profesionalaus meno tradicijas tuo metu pirmuosius žingsnius žengusiame Valstybės operos teatre. M. Bukša nelaiškė savęs kompozitoriumi kaip, beje, ir daugelis komponuoti bandžusių dirigentų. Šiam pomėgiui atsiduoti neleido sunkus, daug laiko atimdavęs darbas Operos teatre. Parašęs vos kelis opusus, M. Bukša pasinėrė į dirigento veiklą, tapdamas neužmirštamam Valstybės operos teatro klestėjimo laikų simboliu – pirmuoju profesionaliu lietuvių dirigentu.

Gauta
2000 01 20

Nuorodos

- ¹ D. Budraitytė, Skleidžiantis nenugalimą meną, *7 meno dienos*, 1994, balandžio 22; D. Budraitytė, Teatras – gyvenimas – teatras, *Krantai*, 1995, Nr. 1/3; M. Dvarionaitė, Žymusis lietuvių dirigentas, *Pergalė*, 1959, Nr. 4; R. Geniušas, Mykolas Bukša, *Teatras*, 1969, Nr. 3.
- ² R. Geniušas, ten pat, p. 12.
- ³ *Lietuvių teatras 1918–1929*, V., 1981, p. 253.
- ⁴ V. Jakubėnas, *Straipsniai ir recenzijos*, V., 1994, p. 114.
- ⁵ O. Narbutienė, *Muzikinis Kaunas 1920–1940*, K., 1992, p. 30.
- ⁶ Ten pat.
- ⁷ Reiklusis maestro, *Kultūros barai*, 1969, Nr. 4, p. 29.
- ⁸ Iš pokalbio su Rimu Geniušu 1999 02 10.
- ⁹ Reiklusis maestro, ten pat, p. 27.
- ¹⁰ Šis tas naujo apie dirigentą Mykolą Bukšą, *Kultūros barai*, 1994, Nr. 5, p. 64.
- ¹¹ *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus* (toliau – *LTMKM*), M. Bukšos f-das, aps. Nr. 962, inv. Nr. 3079.

¹² *LTMKM*, M. Bukšos f-das, aps. Nr. 963, inv. Nr. 3080, 3081.

¹³ *LTMKM*, M. Bukšos f-das, aps. Nr. 959, inv. Nr. 3062–3069.

Laura Sarpalytė

MYKOLAS BUKŠA – CONDUCTOR AND COMPOSER

S u m m a r y

The article is aiming to outline the personality and the creative work of the conductor Mykolas Bukša (1869–1953) whose endowments solidly contributed to the most prolific period of the Kaunas State Opera and the first decade of the enterprise of the Vilnius Opera and Ballet Theatre. On commencing his initiatives in the Lithuanian opera of 1927, the year of the turning point, Bukša not only consolidated a professional staff, but also expanded the theatre repertoire, trained and fostered a new generation of singers, orchestral musicians and conductors. Consequently, his efforts earned him an exceptional place in the music history. Moreover, Bukša is the first professional Lithuanian conductor. Like most of Lithuanian musicians of the time, he graduated from the St. Petersburg Conservatoire and in the fifty-three-year creative work put on over one hundred opera and ballet performances on the stage of both Russian and Lithuanian theatres. It was his repertoire, which encompassed the first national Lithuanian operas.

The creative work of Mykolas Bukša as a composer is related to his early adulthood. All his works discussed in the article were composed in Russia and their music style is close to that of early romanticism. They seem rather simplistic if examined in the general context of music creation of the turn of the previous century. Conducting having always been his main profession, Mykolas Bukša took a critical attitude towards his personal compositions and rejected the proposals for their publication. The major part of his works is still in manuscript to date and interests us, in the first place, as a perfect reflection of the personality of the meticulous maestro.