

Muzikos kritika ir publicistika Lietuvoje XIX a. antrojoje pusėje

Vida Bakutyte

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: v.bakutyte@gmail.com

Tyrimo objektas – muzikos kritika ir publicistika Lietuvoje XIX a. II pusėje. Straipsnyje tęsiama anksčiau autorės pradėta analizuoti tema¹. Nesant specialiai muzikos problemoms skirto leidinio Lietuvoje muzikos kritikos raida buvo susijusi su bendrosios periodinės spaudos leidinių plėtra. Juose muzikos problemos gvildentos įvairių raškos pobūdį įgavusių formų rašiniuose – koncertų ir muzikinių spektaklių recenzijose, feljetonuose, apžvalgose, laiškuose redakcijai ir pan. Muzikos renginių recenzavimas įgavo didesnio sistemiškumo, periodikoje atsiradus rubrikoms „Muzika ir teatras“, „Teatras ir menas“. Straipsnyje atskleidžiamos kritinės minties tendencijos ir pokyčiai, išryškėjantys palyginus XIX a. II pusės ir šio amžiaus I pusės koncertų bei muzikinių spektaklių recenzavimo pobūdį, pateikiami nauji duomenys apie recenzijas bei publicistinius straipsnius rašiusius autorius, identifikuojama reikšmingesnių publikacijų autorystė. Nagrinėjant temą remtasi lyginamuoju, indukcinės hipotezės, istoriniu analitiniu metodais, kultūrologinėmis metodologinėmis priemonėmis.

RAKTAŽODŽIAI: Lietuva, Vilnius, XIX a., muzikos kritika ir publicistika

XIX a. viduryje (apie 6 dešimtmetį) Lietuvoje žymėjo muzikos kritinės minties pakilimą². Tai buvo susiję su tam tikru liberalesniu visuomeninio gyvenimo laikotarpiu, nutolimu nuo „represinės kultūros sistemos“³ Rusijos imperijoje. Lietuvos kultūrinėje sferoje radosi galimybės gimi iniciatyvoms, kurios galėjo tikėtis realizavimo. Leidžiami leidiniai, kuriuose atsiranda vietos mokslinei minčiai – *Pamiętnik naukowo-literacki* („Mokslo ir literatūros dienoraštis“), *Teka Wileńska* („Vilniaus užrašai“), *Kurier Wileński / Виленский вестник* („Vilniaus kurjeris“ / „Vilniaus žinianešys“; nuo 1864 m. tik rusų kalba). Amžiaus viduryje aplink pastarąjį grupavosi intelektualus būrys inteligentijos – istorikai, literatoriai, teatro atstovai – Michałs Balińskis, Ignacy Chodźko, Antonis Edwardas Odyniec, Władysławas Syrokomla, Karolis Szajnocha, Kazimierz Szlagieris (teatro direktorius ir aktyvus *Teka Wileńska* bendradarbis), Jadwiga Łuszczewska-Deotyma, grafas Eustachijus Tiškevičius ir kt. Šiuose leidiniuose siekta publikuoti straipsnius grožinės literatūros, meno, mokslo klausimais, talpinti teatro ir muzikos renginių recenzijas. Kūrėsi Senienų muziejus ir Vilniaus archeologinė komisija, gyvavo Vilniaus universiteto atkūrimo idėja. XIX a. vid. gausėjo Lietuvos dvarininkijos atstovų, dalyvaujančių viešojoje kultūros veikloje – ši tendencija buvo svarbi miesto ir periferijų kultūros plėtrai.

Netrukus Lietuvoje pasireiškė atoslūgis, kurį lėmė žinomi istoriniai 7 deš. visuomeninio gyvenimo įvykiai: sukilimo slopinimas, represijos brėžė ribą, kuri žen-

1 Žr. Bakutyte 2001. 2: 91–102.

2 Ten pat.

3 Smykowski 2000: 3. Prieiga per internetą: <http://www.ksiaznicapodlaska.pl/site/bibliotekarz/bp1.pdf>

lino įvairiai pasireiškusių visuomeninio gyvenimo destrukciją, bet nereiškę šiame straipsnyje nagrinėjamo reiškinių etapinės pabaigos. Čia aptariamą muzikos kritikos raidos laikotarpį analogiškai vertina ir Lenkijos, turėjusios tą pačią nelengvą patirtį, muzikos istorikai. Rašydami apie 1860–1870 m. lenkų mokslininkai teigia, kad šis dešimtmetis padalintas žinoma istorine data, kuri „muzikos kritikos atveju reiškė laikiną sustojimą, ne lūžį“⁴.

Tęsiant paralelę su Lenkija tenka pažymėti, kad XIX a. vid. joje būta žymiai palankesnės dirvos muzikos kritikai plėtotis nei Lietuvoje. XIX a. būdingas kontroversiškas visuomeniniame ir politiniame gyvenime Lenkijoje pasireiškė dar stipriau nei Lietuvoje: viena vertus, visuomenę ir kultūrą kaustė Rusijos carinės valdžios diktutuota cenzūra bei nacionalinių apraiškų gniaužimas, kita vertus, buvo akivaizdi su kapitalistinių principų įsitvirtinimu ekonomikoje ir socialinėje plotmėje susijusi miestų infrastruktūros plėtra, ryškūs globalizacijos požymiai, spartesnė žinių sklaida, institucijų (tarp jų ir kultūros) gausėjimas ir pan. Visuomeninio gyvenimo tempo augimas lėmė geresnę nei Lietuvoje muzikos kultūros padėtį. Muzikos sąjūdžio centre – dvi svarbiausios institucijos, reikšmingos ir daugelio Lietuvos inteligentijos biografijose: Varšuvos muzikos institutas (1861–1919), kuris, be edukacinės, atliko svarbią švietėjišką veiklą – organizavo koncertus sostinėje ir provincijose, ir Varšuvos muzikos draugija (nuo 1871) bei muzikos mokykla prie jos (nuo 1883). Leisti muzikos reikalams skirti leidiniai *Ruch muzyczny* („Muzikos sąjūdis“); jo tąsa nuo 1862 m. – *Pamiętnik muzyczny i teatralny* („Muzikos ir teatro dienoraštis“), *Echo muzyczne* („Muzikos aidas“), *Echo muzyczne, teatralne* („Muzikos ir teatro aidas“); jo tąsa nuo 1885 m. – *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne* („Muzikos, teatro ir meno aidas“).

XIX a. II pusėje Rusijoje itin suaktyvėjo muzikinė kritinė mintis. Tai buvo susiję su aktyvia Rusų muzikos draugijos veikla (įk. 1859 m. Sankt Peterburge ir 1869 m. Maskvoje; nuo 1868 m. – Imperatoriškoji rusų muzikos draugija), muzikos edukacijos pakilimu (konservatorijos Sankt Peterburge 1862 m. ir Maskvoje 1866 m., kuriose mokėsi nemažai Lietuvos muzikų) bei poleminių minčių įkarščiu aplink įgaunančią svarbos taip vadinamąją „Naujosios rusų muzikos mokyklos“ temą, „Galingojo sam-būrio“ atstovų kūrybinę platformą. Daugybėje periodinių leidinių rašyta apie muziką. Vien tik Sankt Peterburge daugiau nei šimtas leidinių spausdino vienokio ar kitokio pobūdžio straipsnius apie muziką⁵. Kai kurie autoriai, publikavę savo straipsnius sostinėse, rašydavo ir į kitų miestų periodiką, tarp jų – ir į Vilniaus.

XIX a. Lietuvoje nebuvo aukštosios muzikos mokyklos, veikė Rusijos imperatoriškosios muzikos draugijos Vilniaus skyriaus (įk. 1873) muzikos mokykla (1874–1884, 1898–1915). Daugėjo privačių muzikos mokyklų Vilniuje, Kaune ir kt., taip pat dvarų valdose provincijoje (Rietave, 1872–1909; Plungėje, 1873–1902;

4 Szczepańska-Malinowska 1980: 326.

5 Петровская 1983: 169.

Rokiškyje, 1873–1904; maždaug iki 1884 m. veikė pastarosios mokyklos filialas Obelių dvare)⁶.

XIX a. II pusėje muzikos kritikos raiškos formos periodikoje daugeliu atvejų buvo tokios pačios kaip ankstesniais metais, bet jų turinys kito. Koncerto ar muzikinio spektaklio recenzijose (tai ne visuomet buvo išsamus muzikos kūrinio ar jo atlikimo vertinimas) neretai galime aptikti ir publicistikos elementų (keltos muzikos edukacijos problemos, aiškintasi muzikinio gyvenimo nesėkmių priežastys ir pan.), jos inspiravo polemiką. Kritikos ir publicistikos sritis taip pat buvo populiarišios žurnalistikos formos – feljetonai, kultūrinio (tarp jų ir muzikinio) gyvenimo apžvalgos, laišakai redakcijai ir kt. Pasirodydavo gana rimti straipsniai muzikos estetikos, istorijos temomis, stiprėjant edukacinei kritikos pakraipai buvo spausdinama nemažai kompozitorių biografijų, pateikiamos žinios apie tam tikro žanro istorinę raidą.

XIX a. vid. į svarbesnius muzikos gyvenimo įvykius spaudoje atsiliepėdavo iki 1857 m. Vilniuje gyvenęs Stanisławas Moniuszko, kėlęs muzikos kritikos profesionalumo problemą ir nurodęs, kokią žalą daro nemokšiškas muzikos renginių recenzavimas. Muzikas prieštaravo pasisakymams, kuriuose buvo kvestionuojama būtinybė turėti muzikinį išsilavinimą tiems, kas sprendžia apie muziką ir jos atlikėjus, pasikliaudami vien užsienio atsiliepimais. Moniuszko kvietė muzikos kritikus atsisakyti išankstinės nuomonės formavimo, kuris, jo įsitikinimu, neprisideda prie koncertų auditorijos meninio skonio ugdymo, ir spręsti apie atlikimą patiems, bet savo nuomonę reikšti atsakingai⁷. Tuo metu šios mintys buvo labai aktualios. Moniuszkai išvažiautus, tarsi šio priesako tąsa tapo muzikos kritikos pakilimo laikotarpis 1857–1860 m.⁸

XIX a. II pusėje rašančiųjų apie kultūros renginius Lietuvoje esminis dėmesys išliko teatrui. Turėjo reikšmės ne tik svarbūs šios meno srities pokyčiai, bet ir tai, kad teatras, ypač taip vadintose Rusijos imperijos provincijose, buvo bene vienintelė kultūros įstaiga, svarbi rekreaciniu ir edukaciniu požiūriu. Būtent teatro veikloje atsispindėjo meninio ir visuomeninio gyvenimo aktualijos. Todėl ir įvairiomis formomis besireiškusios muzikos kritikos žvilgsnis dažniausiai kryo į sceninius žanrus. Tačiau muzikinių sceninių kūrinių recepcija ir recenzavimas Lietuvoje buvo labai netolygus: pakilimų ir nuopolių epizodus lėmė politiniai bei visuomeniniai virsmai. Nuo jų priklausė teatro gyvavimas, tad ir jo renginius nušviečianti spauda. Periodikoje atsiradusi rubrika „Kritika“ natūraliai atspindėjo ambicingus 1860–1861 m. teatrinės recenzijos užmojus, pasižymėjo spektaklio (dažniausiai dramos) analizės kokybe. Keletą metų iki drastiškų 7 deš. pervartų Vilniaus miesto teatro gyvenime (priverstinės sceninės kalbos kaitos rezultatas) išsamių muzikinių spektaklių recenzijų nebuvo daug: jų sulaukė dvi ištisios reikšmingos premjeros – keturių veiksmy Moniuszkos „Halka“ ir Vincenzo Bellini „Norma“.

6 Stankevičienė 2002: 157–185; *Muzikos enciklopedija* 2007: 235; Bakutytė 1983.

7 Moniuszko 1853. 47.

8 Žr. Bakutytė 2001. 2: 91–102.

Keturių veiksmų „Halkos“ versijos premjera įvyko 1860 m. lapkričio 26 d. Vilniaus miesto teatre itin sunkiomis aplinkybėmis – bręstant orkestro problemai: ilgoką laiką nebuvo natūralios muzikų kaitos, orkestro dalyvių profesinis pajėgumas labai skyrėsi, dėl nepakankamo finansavimo stigo kai kurių instrumentų. Tai buvo viena problemų, brandinusių kritinę 7 deš. pr. Vilniaus teatro būklę. Ją pastebėjo ir recenzentas, parašęs kritines pastabas į Varšuvos *Ruch muzyczny*. Aštrokai atsiliepęs apie „Halkos“ atlikimą (neaišku, ar premjerinį) Vilniuje, jis teigė, kad viską gadino orkestras; ne itin geros nuomonės nepasirašęs korespondentas buvo ir apie dainininkus bei chorą⁹.

Didesnio dėmesio verta pakankamai objektyvi, išsami, per keletą Adamo Honory Kirkoro redaguoto laikraščio *Kurier Wileński* puslapių, deja, pasirašyta „X.“, operos „Halka“ recenzija. Slapyvardis „X.“ galėjo būti pasirinktas pabrėžiant muzikinio gyvenimo įvykio ir paties muzikos kritiko pasisakymo išskirtinumą: XIX a. pr. „iksais“ save vadino pirmosios teatro kritikų draugijos Lenkijoje nariai (jų pasekėjų buvo ir Lietuvoje). Akivaizdu, kad straipsnio autoriui buvo žinomos visos Vilniaus miesto teatro ir apskritai Lietuvos muzikinio gyvenimo problemos. Atsižvelgdamas į jas, „X.“ vertina spektaklį – iškelia šios premjeros reikšmingumą: pirma, nurodo, kad tai buvo galimybė čionykštei publikai pažinti kūrinį, kuris yra „mūsų muzikos istorijos epochinis“ įvykis, antra, tai „mūsų parodytas reikiamas dėmesys Meistrui, kuris savo kūrybos pirmuosius žingsnius žengė gyvendamas tarp mūsų, jautęs mūsų paramą, supratimą ir sulaukęs pripažinimo bei pagarbos“¹⁰. Būtina pažymėti, kad autorius įvertina Vilniaus svarbą šios Moniuszkos operos ir kitų jo kūrinių atlikimo istorijoje. Čia primenama, kad būtent Vilniuje atliktos Moniuszkos kantatos „Milda“ ir „Kruminė“, taip pat ir ankstesnioji dviveiksmės „Halkos“ versija – „pagal turimus išteklius ir galimybes, bet visuomet rūpestingai ir atsakingai“.

Iškart pažymėjęs šios operos originalumą, pasireiškiantį visų pirma tuo, kad kompozitorius nesilaikė visuotinai priimtų konvencionalių formų (nė viena arija neparašyta pagal įprastą modelį, tačiau muzika pasižymi dramine tiesa, išreiškia kūrinio esmę), recenzentas akcentuoja muzikos kalbos savitumą, pagrįstą liaudies muzikos išmanymu ir tautine mąstysena. Išties reikšmingu reikia laikyti straipsnio autoriaus vertinimą tų scenų, kuriose, jo manymu, „Meistras išsiduoda, kad jo ausis daugiau prisiklausiusi graudžių dainų, ilgesingai ir liūdnei traukiamų lietuviškuose laukuose, nei kalniečių kolomijkų, šokinių mazurkų ar linksmų krakoviakų“.

Recenzija rodo rašančiojo gebėjimą vertinti operos muzikinę dramaturgiją, pasiremti būdingu to laikotarpio Europoje operinės kūrybos estetikos bruožu – dramatinės tiesos reikalavimu operoje. Šiuo aspektu recenzentas žvelgia ir į dainininkų sukurtus vaidmenis, kaip pavyzdį išskirdamas baigiamąją Halkos sceną, kurioje jos (atl. Waleria Rostkowska) ištarti dramatiški žodžiai prie bažnyčios durų „Ar girdi mane!“ ir visas

⁹ *Korespondencya* 1861. V(5).

¹⁰ X. 1860. 101.

šis „rečitatyvas Rostkowskos atliktas *tutto voce*, įgauna didžiulio dramatismo, kurio jėga sukrečia klausytoją“.

Dramaturgiškai pavykusiui, talentingui ir novatoriškui libretisto bei kompozitoriaus sprendimu, suteikiančiu itin ryškią dramatismo spalvą, recenzentas laiko operos finalą, sukurtą kontrasto principu: vestuviniškai kviečiami linksmintis, kai Halka jau žuvusi. Tačiau „visumai kenkia ir muzikos charakterio neatitinka“ šokio scena, kurioje mazurką turėtų atlikti visi svečiai, o šoko tik viena pora [atl. Maria Dąbrowska ir Borawskis – *V. B.*]¹¹.

Svarbu pažymėti, kad „X.“ pasirašęs straipsnio autorius yra vietinis (ne iš kitur atvykęs) – tai rodo jo žinios apie Lietuvos kultūrinį ir teatrinį gyvenimą. Todėl galime teigti, kad jo pasisakymai atspindi Lietuvos inteligentijos erudiciją ir gebėjimą vertinti operas, kaip teatro ir muzikos, žanrą: toks vertinimas skyrėsi nuo XIX a. I pusės recenzijų, kuriose operos spektaklis buvo labiau teatro ir literatūros objektas.

Tikėtina, jog to paties muzikos kritiko recenzija, taip pat pasirašyta „X.“, buvo skirta kitai svarbiai premjerai Vilniuje – 1861 m. balandžio 29 d. atliktai Bellini operai „Norma“ (lenkų kalba). Recenzijoje išsamiai analizuojama dainininkų atlikimas, kompozitoriaus ir libretisto darbas, vertinama scenografija. Pažymėtina, jog autorius, pritardamas daugumos savo amžininkų nuomonei, teigė, kad „Bellini minties gilumu neprilygo Rossini“, bet „dramatismo ir stiprių jausmų požiūriu buvo lygus su didžiais operos meistras“¹². Neatsiedamas dainavimo mene vokalinio meistriškumo nuo aktorinio, „X.“ kritiškiau šiuo požiūriu įvertino Magdalinos Domher-Leśniewskos sukurtą Adalgisos vaidmenį; dainininkės vokalas nekėlė abejonių, bet šiek tiek pritrūka aktorinių duomenų, o Rostkowska (Norma) ir vėl nustebinusi savo vaidyba – „tiek joje tiesos, stiprybės ir jausmo“.

Recenzento nuomone, ypatingo dėmesio vertos dekoracijos, kaip ir kiti Alberto Žametto darbai, liudijančios dailininko meistriškumą: „idealus peizažų reljefas, efektingas atskirų dalių grupavimas, <...> tobula išplanavimo sistema“¹³.

Tenka konstatuoti, kad analitinių operos spektaklių recenzavimas neturėjo tšos beveik du dešimtmečius. Tai buvo susiję su 7 deš. politinių pervartų sąmyšiu. Teatrui teko persitvarkyti iš lenkakalbio į rusakalbį. Ir tai užtruko ilgiau nei planavo imperinės Rusijos valdžia. Nors VMT trupėje dar kurį laiką po 1864 m. dainavo ir Piotras Selingeris, ir Rostkowska, ir nauja dainininkė lietuviška pavarde Vinkšna, tačiau rusų kalba dainuojančių solistų vis tiek nepakako. Dėl tos pačios priežasties retėjo ir choristų gretos. Tokia vilniečių padėtis sutapo su operetės įsigalėjimu visos Rusijos imperijos teatrų scenose. 1868 m. Sankt Peterburgo Aleksandros teatre parodyta Jacques'o (Jacob) Offenbacho „Puikioji Elena“, sąlyginai laikoma operetės repertuaro Rusijoje pradžia. Būtent šio žanro žaibiškas populiarėjimas

11 Ten pat.

12 X. 1861. 37.

13 Ten pat.

įplieskė tikrą recenzentų mūsų muzikos kritikos ir publicistikos srityje, aprimusį tik XIX a. pab. ir XX a. pr.¹⁴

Teatro kritika užsipovalė iš Prancūzijos atkeliavusį žanrą, „kovos pradžioje“ vadindama jį pavojingu dorovei užkratu. Ankstyvuojau operetės raidos Rusijoje laikotarpiu tai nebuvo vien puritoniška pozicija: atliekant operetes išties egzistavo pavojus peržengti ribą, už kurios buvo linkstama į trivialumą. Operėčių pastatymų kokybę pagerino ilgainiui jose ėmę dainuoti operos artistai, be to, kito ir pats žanras – jis įgavo daugiau lyriškumo (Alexandre'o Charles'io Lecocq'o, Roberto Jeano Julieno Planquette'o, Achille'io Edmondo Audrano operetės). Būtent tokiais kūriniais plėtėsi Vilniaus miesto ir Vasaros (Botanikos sode) teatrų repertuaras. Atitinkamai švelnėjo muzikos kritikų pozicija šio žanro atžvilgiu. Ilgainiui vertindami operos dainininkus, pavyzdžiui, puikios Vilniaus miesto teatro vokalistės, Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinės (Vasilijaus Samusio ir Camille'o Everardi mokinė) soprano Serafimos Tamarovos pasirodymus operose, pažymėdavo, kad ankstesnis jos dainavimas operetėse galėjo būti ir naudingas – išlavino būtinus aktorinius įgūdžius¹⁵.

Paskutiniaisiais XIX a. dešimtmečiais muzikos kritikos raidai turėjo reikšmės palyginti neblogas bendras muzikos edukacinis lygis Lietuvoje. Recenzijas skelbė muzikos kritikai kėlė muzikos, anot rašiusiųjų, „dievų kalbos“, auklėjamąją reikšmę, primindami, kad tai suprato jau senovės Graikijoje¹⁶. Tokiuose straipsniuose apeliuota į sektinus pavyzdžius Vakarų Europos kraštuose, kur viduriniojo lygmens valstybinėse mokyklose mokyta solfedžio ir kurio nors instrumento, taip naujai kartai suteikiant elementarių muzikos žinių. Lietuvoje, kaip visoje Rusijos imperijoje, mokyklose iš pradžių buvo įvedamas chorinis giedojimas. Vėliau pridėtos instrumento, orkestro sandaros, elementariosios muzikos teorijos, rusų ir užsienio muzikos pamokos. Mokyklos įsigijo instrumentų, gausėjo profesionalių mokytojų. Dažniau vyko Vilniaus vidurinių mokslo įstaigų rengti koncertai, spaudoje sulaukdamę neblogų atsiliepimų. Tai liudija, kad muzikos dalykų buvo neblogai mokoma Marijos ir realinėje aukštesniosiose mokyklose, I-ojoje ir II-ojoje gimnazijose, Vilniaus mokytojų ir Vilniaus žydų mokytojų institutuose, Lietuvos dvasinėje seminarijoje.

Lietuvoje, kaip ir kituose kraštuose, XIX a. nebuvo specialiai rengiamų muzikos kritikų. Tarp rašančiųjų muzikos klausimais buvo ir diletantų, ir muzikos žinovų. Be žinomų muzikų, literatų, dramaturgų, apie muzikos renginius savo nuomonę periodikos puslapiuose išsakydavo muzikos mokytojai ar muzikinį išsilavinimą turėję kilmingi asmenys. Muzikos recenzijų paskelbė poetas, muzikas, leidėjas Izaokas Pirožnikovas, studijavęs Varšuvos konservatorijoje, vadovavęs Vilniaus žydų muzikos instituto Muzikos skyriui, atidaręs Vilniuje spaustuvę (beje, į jidiš vertė Antoną Čechovą ir Leonidą Andrejevą). Apie koncertų vakarus rašė Semionas Kostiaminas,

14 Plačiau žr. Bakutytė 2011: 255–270.

15 *Виленский вестник* 1888. 52.

16 Гр. Р-го 1892. 67.

Sankt Peterburgo dvasinės akademijos kandidatas, dėstęs Vilniaus žydų mokytojų institute rusų kalbą ir Vilniaus mokytojų institute dainavimą. Koncertų recenzijas rašė poetė ir dramaturgė, vertėja (tarp kitų kalbų, ir iš lenkų) Izabella Grinevskaja (pseudonimas „Grin“ / *Грин*). Aktyvi koncertinio sąjūdžio dalyvė ir recenzentė buvo baronienė Jekaterina Osten-Saken, Vilniaus dramos ir muzikos būrelio (įsteigtas 1885) pirmininko Alfonso Ernsto von Osten-Sakeno žmona, rašytoja ir poetė, muzikaliai išprususi (skambino fortepijonu, dainavo; jų namuose Pskovo gubernijoje lankėsi pats Ferencas Lisztas).

XIX a. gyventojams periodika buvo vienintelis žinių šaltinis apie muzikinio gyvenimo įvykius, aktualijas. Galima prisiminti, jog periodinių leidinių (ne vien tik specializuotų) nevengė ir muzikos kritikos korifėjai Vakarų Europoje. Iškart reikia pastebėti, jog fragmentiško pobūdžio polemika Lietuvoje neprilygo muzikos kritinės minties pakilimui Vakarų Europoje, paženklinant Roberto Schumanno ar Eduardo Hanslicko publikuotai minčiai. Tačiau iš muzikos problematikos recepcijos ženklų Lietuvoje galime spręsti, kad šių ir kitų Europos muzikų kritinė mintis recenzentams buvo gerai žinoma. Daug kartų cituota ar remtasi straipsniais iš *Allgemeine Musikalische Zeitung* („Visuotinis muzikos laikraštis“), apeliuota į „Johanneso Brahms – Richardo Wagnerio“ polemikos teiginius, Vladimiro Odojevskio, Vladimiro Stasovo, Germano Larošo pasisakymus.

Nors Lietuvoje neįsiplieskė ginčas tarp „vagneristų“ ir „antivagneristų“, jo kontekstas buvo gerai žinomas: tai galima išvelgti rašiusiųjų apie muziką straipsniuose. Anksčiau minėtoje keturveiksmei „Halkos“ premjerai Vilniuje skirtoje recenzijoje Richardas Wagneris minimas rašant apie Moniuszkos operos novatoriškumą ir lyginant jį su Wagnerio siekiu kurti „vokalinę dramą *Musik der Zukunft*“, išvelgiant kai kurių Jonteko ir Tannhäuserio muzikinės charakteristikos panašumų¹⁷.

Sunku įsivaizduoti, kad tuo metu Vilniuje būtų pakakę atlikėjų galimybių statyti Wagnerio operas. Jų pažinimas taip pat buvo ribotas: galimybę išgirsti turėjo tik vyksiantys į kitus kraštus. Iš Wagnerio operinės kūrybos skambėjo tik operų fortepijoninės transkripcijos (dažniausiai Liszto) ir kai kurių operų uvertiūros. 8–9 deš. Wagnerio operos „Lohengrinas“ introdukcija ir finalas (dirig. W. Ebannas) bei „Tannhäuserio“ uvertiūra (dirig. V. Zelionys) buvo Vilniaus miesto teatro orkestro repertuare¹⁸. Apie Wagnerį Lietuvoje daug žinota. Nemažai kraštiečių matė Wagnerio operas užsienyje. XIX a. Karaliaučiuje rodytos „Rienzi“ (1845), „Tannhäuseris“ (1853), „Lohengrinas“ (1859), Varšuvos didžiąjame teatre – „Tannhäuseris“ (1879) ir „Lohengrinas“ (1883). Tai, kad „vagnerizmo“ tema buvo aktuali Lietuvoje, rodo keletas ryškesnių čia pateikiamų pavyzdžių.

Subartontietis kalbotyrininkas ir muzikas Janas Karłowiczius, iki 1882 m. gyvenęs

¹⁷ X. 1860. 101.

¹⁸ Spektaklių ir koncertų afišos, 1878–1888. *Valstybės istorijos archyvas*. F. 1135; *Lietuvos muzikos, teatro ir kino muziejus; Виленский вестник* 1888. 44, 50.

Lietuvoje, 1883 m. Varšuvos spaudoje (*Prawda*) paskelbė didelį (per du numerius) straipsnį, skirtą Wagneriui (netrukus po Wagnerio mirties; 1883 m. vasario 13 d.). Šią publikaciją Karłowiczius parengė pagal vokiečių muzikos kritiko Ludwigo Nohlio (1831–1885) straipsnį apie Wagnerį, publikuotą *Musiker-Biographien* (t. 5, Leipzig, 1883). Straipsnio pabaigoje Karłowiczius pateikia savo komentarus ir apie Wagnerio kūrybą, ir apie Nohlį, pastarąjį apibūdinamas kaip „beatodairišką Wagnerio garbintoją“, kuris primena „fetišistą, reiškiantį begalinį susižavėjimą savo dievaičiu“, ir perspėja skaitytoją atsargiai vertinti Nohlio pasisakymus apie Wagnerį, kaip apie „dvasinį savo tautos ir savo epochos gelbėtoją“. Karłowiczius rašo, kad jam Wagnerio kūryba palieka prieštarigus įspūdžius, kaip ir pats Wagneris, kurį jis regėjo Briuselyje 1860 m. Karłowiczius pripažįsta Wagnerio talentą, bet genijumi nelaiko. Wagnerio „Achilo kulnu“ jis vadina majestotinės vienovės ir minties tęstinumo trūkumą. Jam užkliūva, pavyzdžiui, „Valkirijos“ II v. pradžios psalminis rečitatyvas, „trunkantis apie pusę valandos ir galintis išvesti patį kantriausią klausytoją ne tik iš kantrybės, bet ir iš salės“¹⁹. Autorius pripažįsta, kad Wagneris kaip niekas kitas, gal dar tik Hectoras Berliozas, mokėjo išgauti tokius orkestro efektus, apie kokius anksčiau nė nesvajota; gebėjo suteikti žmogaus balsui ypatingų spalvų, sklindančių iš pačių žmogaus sielos gelmių. Publikacijos pabaigoje konstatuojama, kad vien jau kiek prirašyta „už“ ir „prieš“ Wagnerį, sukelta ginčų ir konfrontacijos, rodo buvus jį neeiliniu žmogumi ir kūrėju.

Lietuvos „wagneristikos“ kontekste ne ką mažiau įdomi Karłowicziaus priminta istorija apie tai, kaip Lietuvoje gyvenęs Ignacy Zaleskis, Adomo Mickevičiaus ir Konstanto Tiškevičiaus leidinių iliustratoriaus Antonio Zaleskio brolis, turėjęs aukštąjį išsilavinimą, muzikaliai išprusęs (neblogas baritonas), 1861 m. pabuvojo Paryžiuje ir susižavėjo Wagnerio „Tannhäuseriu“, išmoko šią Wagnerio operą atmintinai. Maža to, nuvyko pas patį operos kompozitorių. Tuo, kad nepažįstamasis jo operą tikrai išmokęs, Wagneris patikėjęs tik tuomet, kai pats sėdo prie fortepijono ir kelias valandas akompanavo visą operą sudainavusiam lietuviui, nuo tos dienos tapusiam pageidaujamu svečiu garsaus kompozitoriaus namuose²⁰.

Dar anksčiau nei Karłowiczius savo mintis apie Wagnerį dėstė Lietuvoje gimęs ir dirbęs muzikas Wiktoras Kažyńskis, Wagnerio bendraamžis (Kažyńskis gimė 1812, Wagneris – 1813). Drezdene išgirdęs ir pamatęs Wagnerio „Rienzi“, jis taip pat atsargiai vertino vokiečio muziką. Pažymėjęs, jog opera turi daug neginčijamų privalumų, dramatiškų ir efektingų scenų, vilnietis muzikas pareiškė, kad jam ne visai priimtinas pasirodė orkestro „panaudojimas“, nemalonų įspūdį paliko „beprotiškas piktnaudžiavimas variniais instrumentais“²¹. Penktojo veiksmo Kažyńskis nebegirdėjęs, nes „buvo neįmanoma iki galo išsėdėti dėl nepalaujamo trimitų ir kitų varinių, kuriais papildytas orkestras, triukšmo. Grįžau namo skaudančia galva, kaip, beje, ir

¹⁹ Karłowicz 1883. 11: 126.

²⁰ Ten pat: 127.

²¹ *Notatki z podróży...* 1845: 137; plačiau žr. Bakutyte 2001. 3: 33–41.

šalia sėdėjęs Spontini.“ Kitas, anot Każyńskio, trūkumas, kuris, atrodo, ir po kelių dešimtmečių daugelio įžvelgtas „vagneristų“ ir „antivagneristų“ polemikoje, buvo nesuprantama muzikinių minčių dėstymo logika tiems, kurių operos įsivaizdavimas rėmėsi bethoveniško orkestro ir itališkos melodikos sąjunga. „Mano atmintis neišsinešė nė vienos muzikinės frazės. Ir kas man iš tokios muzikos, kurios su didžiausiu dėmesiu klausant neįmanoma suvokti ir suprasti? <...> Aiškiai ir riškiai dėstyti savo mintis, regis, kompozitoriams yra sudėtingiausias dalykas.“²² Reikia atkreipti dėmesį, kad tai rašyta išklausus tik vieną Wagnerio operą. Nežinoma, ar Każyńskis (mirė 1867) buvo girdėjęs kitas Wagnerio operas.

Lietuvoje atsiliepta į Europoje vykusią polemiką, kurioje aiškintasi senosios italų operinės ir naujosios muzikos mokyklų požymiai. Šiame kontekste vertintas Giacomo Meyerbeerio operos „Hugenotai“ pastatymas Vilniuje (1888), sakant, kad naująją mokyklą „pradėjo Meyerbeeris ir vėliau išplėtojo Wagneris. Šią pradžią rodo „Hugenotai“, nes visa, ką Meyerbeeris sukūrė iki jų, yra senoji italų mokykla.“²³

Kitame publicistinio pobūdžio rašinyje „Nuove musiche „Italijoje“ buvo klausama – „Ar žinote, skaitytojai, ką reiškia italų kalba *Nuove musiche*?“ Ir atsakoma: tai – Wagnerio „naujojo stiliaus susijungimas su italų melodijos klasikiniu skambesiu, grakštumu ir jausmingumu“²⁴. „Paskutinės minutės naujiena“ rašantysis vadina italų horizonte kylančio Rugierro Leoncavallo operą „Pajacai“, laikydamas šį kompozitorių filosofu ir originaliu talentu, ir viliasi, kad „Pajacai“ „greitai pasieks Rusiją, nes kol kas ji rodoma tik Italijoje“²⁵.

Verta pažymėti, kad Vilniaus miesto teatre „Pajacai“ parodyti 1893 m., t. y. praėjus vos metams nuo jos premjeros Milane (1892). Operos atlikimas inspiravo nedidelę polemiką. Pasirodė kelios recenzijos, kuriose konstatuota, kad italų kompozitoriai, „iki šiol pirmavę visose operų scenose, paskutiniaisiais dešimtmečiais smarkiai atsiliko nuo kitų tautų kompozitorių muzikinės dramos ir muzikinės minties plėtotės (tema ir temų perdirbimas), muzikos technikos (harmonija ir orkestruotė) požiūriu“. Rašyta, jog pats „senukas Verdi“ paskutinėse operose („Aida“, ypač „Otello“) atsisakė savo ankstesnio stiliaus, „kuris jam suteikė tiek šlovės, o naujieji italų kompozitoriai – Boito, Mascagni, Leoncavallo – eina jau prancūzų, vokiečių ir rusų kompozitorių pramintu keliu. Opera „Pajacai“ artima jų muzikinėms pažiūroms ir parašyta jų stiliumi.“²⁶

Muzikinio spektaklio kritika Lietuvoje suaktyvėdavo akivaizdžiai pagerėjus operos reikalams Vilniuje. Tuomet būdavo iškart pareiškiami – turime „tikrą operą, ne kas pakliūva, su tokia negėda pasirodyti bet kuriame mieste, net ir garsėjančiame

22 Ten pat.

23 Бемоль 1888. 270.

24 Бейтгисаль 1892. 228. Šio straipsnio autorius galbūt Davidas Beitgilelis (1861–1895), *Виленский вестник* bendradarbis.

25 Ten pat.

26 Петербуржець 1892. 258. Straipsnio autorius galbūt Vladimiras Lialinas (1854–1909), Sankt Peterburgo laikraščio *Новое время* (Naujasis laikas) feljetonistas.

didesniu muzikalumu nei Vilnius²⁷. Atskiro ir didesnio nei anksčiau dėmesio sulaukdavo bendras pastatymo vaizdas, atidžiau vertintos dekoracijos ir kostiumai. Negailėta kritikos aplaidumui, bet pažymimos ir sėkmės. Apie Georges Bizet „Carmen“ (1888) rašyta: „Grenados apylinkių vaizdas, kalnai, uolos <...>, cirko aikštė, visos perspektyvos žavingos, kostiumai nauji ir visiškai atitinkantys veiksmo vietą bei charakterį. Toreadoro, Carmen ir kitų veikėjų kostiumai prabangūs ir dailūs.“²⁸ Tinkamomis laikytos Verdi „Aidos“ (1889) dekoracijos ir butaforija sakant, jog tai „ne šiaip piešiniai; akivaizdus meninis skonis ir dekoratoriaus-dailininko meistro ranka“²⁹. Už dekoracijas Aleksandro Dargomyžskio operai „Undinė“ dėkojo ne tik recenzentai, bet ir vakaro publika, plodama dekoratoriui Betelevui³⁰.

Dažniausiai į apipavidalinimą žvelgta palyginti objektyviai ir profesionaliai, suprantant galimybes – specifinę teatrui pritaikytą Rotušės erdvę. Pavyzdžiui, šiaip neblogai vertintoje Verdi „Kaukių baliaus“ scenografijoje (1893) kritikas pastebėjo, kad nepasiteisino sceną perskirianči arka, kuri trukdė dainininkams judėti³¹. Vis dažniau vertinant sceninio veiksmo visumą pastebimi režisūros momentai. Recenzuojantis Pietro Mascagni operą „Cavalleria rusticana“ (1893) pastebi, kad scena, kurioje Turiddu atlieka „Sicilianą“, dainuota ne prie nuleistos uždangos, kaip buvo anksčiau daroma, o prie pakeltos, bet už kulisų. „Nesiimu spręsti, – rašo recenzentas, – kiek šis pasikeitimas pasiteisino turint galvoje teatro akustines savybes; tokio [šios scenos atlikimo – *V. B.*] varianto miesto teatro patalpoje [Rotušėje – *V. B.*] dar neturėjome; anksčiau opera statyta tik Vasaros teatre, kuris buvo didesnis ir turėjo daugiau galimybių.“³²

Šiuo laikotarpiu individualia pozicija, tam tikra vertinimo drąsa ir erudicija išsiskyrė recenzijos, pasirašomos „Bemolio“ (*Бемоль*) pseudonimu³³. Vertindamas operos spektaklį – šis recenzentas kreipė dėmesį į visumą; kalbėdamas apie dainininko atlikimą – pažymėdavo skirtingas vokalines manieras (atviras krūtininis garsas ar suspaustas gerklinis ir pan.), gebėjimą tinkamai pereiti iš vieno registro į kitą, balso diapazoną, ar dainininkas išlaiko vaidmens dramaturginę liniją, ar jam pakanka aktorinių gebėjimų; teikė pirmenybę lygiam (be *tremolo*) balsui, minkštam aksominiam tembrui. Tuo laikotarpiu muzikos kritikai pasisakydavo prieš vokalistų balso vibravimą, kuris neretai pasigirdavo finalinėse frazėse. Netoleruojamos buvo ne tik atliekamose arijose

27 *Виленский вестник* 1888. 33.

28 *Теп пат.* 4.

29 Театр и искусство. *Виленский вестник* 1889. 16.

30 *Виленский вестник* 1888. 47. Kažkuris Betelevas buvo Sankt Peterburgo Michailo teatro dailininkas-dekoratorius.

31 Театр и искусство. *Виленский вестник.* 1893. 203.

32 *Теп пат.* 209.

33 Negalime tvirtinti, kas Vilniuje rašė, naudodamas šį pseudonimą. Tuo laikotarpiu „Бемоль“ pseudonimu muzikos recenzijas pasirašydavo filologas Darijus Nagujevskis Rygos laikraštyje *Рижский вестник*; RIMD Odesos skyriaus muzikos mokyklos mokytojas (muzikos teorija) I. M. Kuzminskis – Odesos periodiniuose leidiniuose.

daromos kupiūros, neigiamai atsiliepiama apie pasitaikančius atvejus, kai buvo praleidžiami atskiri veiksmai. Nors reikia pažymėti, kad tokia tendencija dar buvo plačiai paplitusi ir pagrindinėse Rusijos didžiųjų miestų scenose. Pavyzdžiui, Imperatoriškuose teatruose Meyerbeerio opera „Hugenotai“ dažnai buvo rodoma be penktojo veiksmo.

„Bemolis“ gvildeno temą apie muzikos kritikos paskirtį, klausdamas – nuolaidžiauti „gatvei“, t. y. plačiajai auditorijai, ar ne? Kita vertus, skatino galvoti apie kritiko žodžio objektyvumą, primindamas, pavyzdžiui, ypatingas muzikinio spektaklio rengimo aplinkybes Vilniuje – milžiniškų pastangų reikalaujantys operų pastatymai „teatre-dėžutėje“ (taip vadintos Rotušėje teatrui pritaikytos patalpos) kainavo brangiai ir neatsipirkdavo. „Tai ar galime būti labai reiklūs? – klausia straipsnio autorius ir pats atsako. – Ne. Bet mūsų nuolaidumas pakenkė ir mūsų artistams, ir visuomenės skoniui, leido įsiveržti „gatvei“ į kritikos sferą; „gatvė“ sukūrė numylėtinius, talentus.“³⁴ „Bemolis“ apgailėstavo, kad beatodairišku dainininkų bei šokėjų garbinimu pasižymėjo ir didieji Rusijos imperijos centrai – Maskva, Sankt Peterburgas, Kijevas.

Publicistinio pobūdžio rašiniuose buvo ginami vietos kritikai, sulaukiantys kaltinimų „iš centro“ dėl to, kad „provincijos spauda neobjektyvi, kad nėra cenzūros, kad publika laisvai gali manipuliuoti spauda“³⁵. Neigiant šiuos kaltinimus teigta, kad tendencija yra kitokia: kaip tik „pas mus kritiškumas pasiekė aukščiausią lygmenį“; šioje nedidelėje polemikoje išsakytas svarbus priekaištas rašantiems į spaudą apie operos spektaklius – „niekas nesigilina į vietos teatro egzistavimo sąlygas“³⁶.

„Teatro ir muzikos“ skiltyje svarstytos muzikos kritikos diletantiškumo apraiškos, kelta periodikos puslapiuose pasisakančiųjų kompetencijos problema. Šiuo požiūriu itin netolygi buvo baleto meno recepcijos raida. Nors Lietuva jau XIX a. I pusėje ir amžiaus viduryje buvo regėjusi puikių šokėjų ir gebėjo tinkamai vertinti jų meną, amžiaus II pusėje vis dar pasitaikydavo diletantiškų svarstymų apie tai, kad baleto mene „nieko daugiau kaip gimnastika nėra“, abejota, „ar baletas apskritai yra menas?“³⁷ Bet tuo pačiu metu spausdinti ir kitokie, labiau profesionalūs vertinimai. Pavyzdžiui, 1889 m. viešint italų balerinai Virginijai Zucchi, apie ją Vilniuje rašyta kaip apie puikią ne tik šokėją, bet ir aktorę, įvaldžiusią mimiką taip, kad „veide galima perskaityti libretą“³⁸. Taip pat kritikai sveikino XIX a. pab. Vilniaus miesto teatre dirbusius Varšuvos teatro baleto artistus – baletmeisterį E. Galeckį ir primabaleriną Marią Lenczewską, parengusius baleto pasirodymus ir Vasaros teatre (šioje scenoje „dideliame fantastiniame balete“ „Fata morgana“ dalyvavo apie 50 jų paruoštų šokėjų).

Rubrikos „Teatras ir muzika“ ir „Teatras ir menas“ Lietuvos periodikoje atsirado greičiausiai sekant Rusijos leidinių pavyzdžiu: XIX a. vid. Rusijoje leistas „Muzika

34 Бемоль 1888. 52.

35 3-ий 1893. 203.

36 Теп рат.

37 Знакомец 1889. 93.

38 Театр и искусство. Виленский вестник. 1889. 90.

ir teatras“, 1897 m. Sankt Peterburge įkurtas savaitinis žurnalas „Teatras ir menas“, kurio redaktorius buvo rusų teatro kritikas Aleksandras Kugelis (1864–1928). Šie skyreliai Lietuvos laikraštyje iš esmės vertinimo kriterijų nekeitė, bet sudarė galimybę sukcentruoti kritines mintis konkrečią paskirtį turinčiame periodinio leidinio puslapyje.

Įdomių vertinimų rubrikoje „Teatras ir menas“ pateikė Vilniaus žurnalistas, dramaturgas Mironas Maizelis (1861–1899, Vilnius), *Виленский вестник* bendradarbis, rašęs dramos ir muzikinių spektaklių, koncertų recenzijas ir pasirašydamas pseudonimais „M.“ arba „M. Mironov“³⁹. Rašydamas apie operų pastatymus Vilniuje savo straipsniuose jis daug vietos skyrė operos, kurią recenzavo, sukūrimo istorijai, kompozitoriaus braižo apibūdinimui bendros operinės kūrybos kontekste, nevengė vaidmenų sukūrimo bei sceninio vaizdo vertinimo.

Maizelis spausdino išsamias analizes vilnietišκών operos spektaklių – Jacques'o Fromentalio Halévy „Žyde“, A. Rubinsteino „Makabėjus“, Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, Meyerbeerio „Afrikietė“ ir „Hugenotai“, Verdi „Kaukių balius“ ir „Aida“. Pastarąją jis vadino „italų scenos puošmena <...>, kurios muzikoje girdime nuostabią švelnią melodiją ir stebuklingą orkestruotę, kupiną dramatiško muzikos turinio <...>. Ir visa tai – iki tol neregėtame Vilniaus scenos pompastiškame apipavidalinime. II veiksmo dekoracijos – šventyklos Memfyje vidus, III veiksmo – įvažiavimas į Tėbus; granito uolų su puikiu tolimu landšaftu vaizdas, apšviestas mėnulio pilnatis, ir didinga Izidės šventykla, – visa tai meniškas, suteikiantis prabangią iliuziją, <...> nemenkai padirbėjusio jauno dailininko Ignatjevo [Michailas Ignatjevas (1870–1934) – *V. B.*] darbo rezultatas.“⁴⁰

Minint Moniuszkos mirties 25-ąsias metines (1897) Maizelis paskyrė straipsnį iškiliam Vilniuje neblėstančios šlovės lenkų kompozitoriui, priminė jo biografiją ir kūrybą. Ta proga Vasaros teatre, Botanikos sode, buvo parodyta „Halka“. Pažymėtina, kad vilnietis kritikas šioje publikacijoje rėmėsi garsiųjų Vakarų Europos muzikų, pavyzdžiui, vokiečių muzikos kritiko ir teoretiko Adolfo Bernhardo Marxo (1795–1866), idėjomis⁴¹.

Profesionalumu išsiskyrė raide „F“ (Ф.) pasirašydamusio recenzento straipsniai. Ši pseudonimą naudojo žinomas rusų muzikologas, muzikos kritikas, žurnalistas, leidėjas Nikolajus Findeizenas (1868–1928)⁴². Yra pagrindo teigti, jog jis galėjo rašyti ir Vilniaus spaudoje. Nuo 1894 m. Findeizenas leido ir buvo Sankt Peterburgo žurnalo *Русская музыкальная газета* („Rusų muzikinis laikraštis“) vyriausiasis redaktorius (leidinyje buvo nuolatinė rubrika „Muzika provincijose“). Findeizenas pasisakė už muzikos kritiko profesijos autonomiją, apeliavo į kritiko sąžiningumą. Tai buvo

39 Масанов 1960: 295.

40 M. 1893. 226.

41 Теп рат: 1898. 127.

42 Масанов 1958: 189.

naujos ir aktualios mintys, nes XIX a. II pusėje klostėsi tradicija, kai muzikos kritikas labiau skleidė tam tikros muzikos mokyklos ar kūrybinės krypties idealus, nei savo individualų požiūrį. Tam tikrą laiką „F.“ recenzavo visus reikšmingesnius koncertus ir operos spektaklius Vilniuje.

„F.“ muzikinio spektaklio recenzijose juntamas objektyvus požiūris. Pavyzdžiui, rašydamas apie Meyerbeerio „Hugenotų“ pastatymą (bendrą italų dainininkų, miesto teatro orkestro ir choro), recenzentas teigė, kad šios „labiausiai persmelktos kompozitoriaus individualybe operos pastatymą reikia vertinti taip [t. y. galvojant apie tai – *V. B.*], kaip galima tai atlikti, deja, neturint tinkamos technikos, sceninės įrangos, didžiulio orkestro ir choro“⁴³. Bendrame recenzijų kontekste „F.“ straipsniai išsiskyrė tuo, kad šis autorius matė ne tik muzikos spektaklio, bet ir koncerto visumą, atkreipdavo dėmesį į jo programos sudarymą. Rašydamas apie jau nebe pirmą puikaus čekų smuikininko Františko Ondříčko (1857–1922) koncertą Vilniuje (1899) pastebi, kad atlikėjo programa atspindėjo esminius smuiko literatūros kūrinius, tarp kurių „retai atliekama labai įdomi Raffo Siuita [g-moll, op. 180 smuikui ir orkestrui – *V. B.*], Dvořáko Romansas [„Romance“ f-moll, op. 11 smuikui ir orkestrui – *V. B.*], savo aranžuotą Wehle „Le papillon“ [Ondříčko aranžuota čekų pianisto ir kompozitoriaus Karlo (Charles) Wehle (1825–1883) pjesė „Le papillon“ – *V. B.*] ir kt.“⁴⁴

„F.“ teigiamai vertino Vilniaus muzikos ir dramos būrelio veiklą, ypač organizuojant žymių atlikėjų koncertus, daugumą jų recenzavo: vokiečių trio (1897), čekų styginio kvarteto (pabrėžė, kad „kolektyvas itin vertinamas Vienos konservatorijos profesoriaus, muzikos kritiko Hanslicko“⁴⁵), Mecklenburgo–Strelitzo hercogo George'o Alexanderio styginių kvarteto (1898). Pastarąjį kolektyvą „F.“ taip pat gyrė už sėkmingą programos sudėtį, chronologiškai atspindėjusią kamerinės (kvartetų) muzikos raidą: muzikai atliko Josepho Haydno Kvartetą G-dur, op. 77 (Nr. 1), straipsnio autoriaus nuomone, „patį geriausią iš 83 Haydno styginių kvartetų“⁴⁶, Ludwigo van Beethoveno Kvartetą Nr. 8 e-moll, op. 59 (Nr. 2, „Razumovskio“) („F.“ įvardija Beethovoną gigantu muzikos kūryboje). Šiame straipsnyje daug vietos užima istorinis rakursas – primenama Beethoveno ir jo mokytojo Haydno, dviejų genijų, kūrybos bruožus.

„F.“ straipsniai novatoriški, nes jo vertinimų kriterijus – atlikėjų muzikos stiliaus pojūtis. Pavyzdžiui, rašydamas apie vokiečių smuikininko Willy Burmesterio (1869–1933) koncertą Vilniuje, jis pastebi, kad atlikėjas labai gerai jaučia ir atlieka klasiką, kad tai įrodė atlikdamas Wolfgango Amadeus Mozarto Sonatą F-dur (K. 30, Nr. 15), Antonio Francesco Tenaglia (1612–1672) Ariją⁴⁷.

43 *Ф.* 1897. 68.

44 *Ф.* 1899. 284.

45 *Ф.* 1895. 14.

46 Ten pat: 1898. 38.

47 *Ф.* 1899. 278.

Įdomi ir istoriniu požiūriu vertinga „F.“ nuomonė apie Vilniaus geležinkeliečių būrelio salę (dabar A. Jakšto g. 9). Ji patikusi ir jam, ir Ondříčekui: pakankamai patogi atlikėjams, gera akustika, puikus apšvietimas, visur vienoda temperatūra – net vestibulyje ir laiptinėse, puiki ventiliacija, grakšti salės apdaila, prabangūs baldai kambariuose damoms ir fojė. Tai labai palankiai nuteikdavę atlikėjus⁴⁸.

Periodiniai leidiniai buvo ta vieta, kurioje brendo muzikos kritika, formavosi publicistiniai žanrai. Lietuvoje muzikos kritikos raida nebuvo sisteminga ir nuosekli, tačiau galima pripažinti, jog XIX a. II pusės pasisakymai apie muzikinio gyvenimo reiškinius buvo akivaizdžiai profesionalesni ir labiau atliepiantys europinius standartus, nei šio amžiaus I pusėje: muzikos recenzavimas įgavo savitumo, tapo profesionalesnis, ryškėjo siekis pabrėžti muzikos meno specifiką.

Išvados

1. Lietuvoje muzikos kritikos ir publicistikos raida XIX a. II pusėje buvo susijusi su bendrosios periodinės spaudos leidinių plėtra. Atsiradus juose rubrikoms „Muzika ir teatras“, „Teatras ir menas“, muzikos renginių recenzavimas įgavo didesnio sistemiškumo.

2. Koncerto ar muzikinio spektaklio recenzija dažnai turėjo publicistikos elementų, inspiravo polemiką. Kritikos bei publicistikos sritis – buvo ir populiarišios žurnalistikos formos: feljetonai, kultūrinio (tarp jų ir muzikinio) gyvenimo apžvalgos, laiškai redakcijai ir kiti muzikos žurnalistikos žanrai. Sureikšminus edukacinę recenzavimo paskirtį, ši veikla įgavo švietėjiškų bruožų.

3. Tarp rašančiųjų muzikos ir muzikinio teatro klausimais buvo ir diletantų, ir muzikos žinovų. Į svarbesnius muzikos gyvenimo įvykius spaudoje atsiliepėdavo Moniuszko, Karłowiczius, žurnalistas ir dramaturgas Maizelis. Yra pagrindo teigti, kad savo straipsnių Vilniuje galėjo paskelbti žinomas rusų muzikologas, muzikos kritikas, žurnalistas Findeizenas, pasirašydavęs pseudonimu „F.“ (Ф.). Nuomonę apie muzikos renginius periodikos puslapiuose taip pat išsakydavo muzikos mokytojai ir muzikinį išsilavinimą turėję kilmingi asmenys.

4. Nors Lietuvoje neįsiplieskė ginčas tarp „vagneristų“ ir „antivagneristų“, bet jo kontekstas buvo gerai žinomas: tai galima įžvelgti rašiusiųjų apie muziką straipsniuose. Muzikos kritika aktualizavo recenzentų profesionalumo ir atsakingumo problemą, kėlė klausimus apie kritikos paskirtį ir vertinimo kriterijus. XIX a. pab. muzikos renginių recenzavimas įgavo savitumo, tapo profesionalesnis, ryškėjo siekis pabrėžti muzikos meno specifiką.

Gauta 2014 05 30

Priimta 2014 06 18

⁴⁸ Ф. 1899. 284.

Literatūra ir šaltiniai

1. Bakutytė, V. Muzikos kritika XIX a. Lietuvoje (iki 7-ojo dešimtmečio). *Lietuvos muzikologija*. 2001. 2: 91–102.
2. Bakutytė, V. Senasis muzikos židinyš Rokiškyje. *Literatūra ir menas*. 1983 gruodžio 17 d.
3. Bakutytė, V. Viešnia iš Prancūzijos. Operetė: argumentai „už“ ir „prieš“. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011: 255–270.
4. Bakutytė, V. Viktoro Kažinskio literatūrinis palikimas ir muzikos publicistika. *Menotyra*. 2001. 3: 33–41.
5. Karłowicz, J. Ryszard Wagner. *Prawda*. 1883. 11: 126.
6. Koncertų afišos 1878–1888 m. *Valstybės istorijos archyvas*. F. 1135.
7. Koncertų ir spektaklių afišos, 1878–1888 m. *Lietuvos muzikos, teatro ir kino muziejus*.
8. Korespondencya. Wilno. *Ruch muzyczny*. 1861. V(5).
9. Moniuszko, S. Czarty koncert Pana Kellermana. *Kurier Wileński*. 1853. 47.
10. *Muzikos enciklopedija*. T. 3. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007: 235.
11. *Notatki z podróży muzycznej po niemieczach, odbytej w roku 1844 przez Wiktora Każyńskiego*. Petersburg, 1845.
12. Smykowski, J. Biblioteka ziemiańska na Litwie w polowie XIX w. jako świadectwo kulturalnych aspiracji środowiska. Biblioteka Edwarda Romera. *Bibliotekarz Podlaski*. 2000. 1: 3. Prieiga per internetą: <http://www.ksiaznicapodlaska.pl/site/bibliotekarz/bp1.pdf>
13. Stankevičienė, J. Muzikos mokymo įstaigos Lietuvoje. *Lietuvos muzikos istorija*. Kn. 1: *Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Sud. D. Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija, 2002: 157–185.
14. Szczepańska-Malinowska, E. Krytyka i publicystyka muzyczna w Warszawie w Latach sześćdziesiątych XIX w. *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980: 326–327.
15. X. *Kurier Wileński*. 1860. 101; 1861. 3.
16. Бейтгилель, Д. [Daidavas Beigtgelis (1861–1895), *Виленский вестник* bendradarbis?] “Nuovo musiche” в Италии (Музыкальные наброски туриста). *Виленский вестник*. 1892. 228.
17. Бемоль. Фельетон. Музыкальные наброски. *Виленский вестник*. 1888. 270.
18. Бемоль. Городской театр. Фельетон. *Виленский вестник*. 1888. 52.
19. *Виленский вестник*. 1888. 4, 33, 44, 47, 50, 52.
20. Гр. Р-то. Воспитательное значение музыки и пения. В зале виленского дворца. *Виленский вестник*. 1892. 67.
21. З-ий, Отголоски. Театр и искусство. *Виленский вестник*. 1893. 203.
22. Знакомец. Фельетон. Мысли вслух. *Виленский вестник*. 1889. 93.
23. Масанов И. Ф. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т.* Москва: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1960.
24. М. Театр и искусство. *Виленский вестник*. 1893. 226.
25. М. Театр и музыка. *Виленский вестник*. 1898. 127.
26. Петербуржець [Vladimiras Lialinas (1854–1909), Sankt Peterburgo laikraščio „Naujasis laikas“ (Новое время) feljetonistas?], „Паяцы“ опера Леонкавалло, Театр и искусство. *Виленский вестник*. 1892. 258.
27. Петровская, И. *Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века*. Москва: Музыка, 1983.
28. Театр и искусство. *Виленский вестник*. 1889. 16, 90; 1893. 203, 209.
29. Ф. [Findeizenas Nikolajus?] Театр и музыка. *Виленский вестник*. 1895. 14; 1897. 68; 1898. 38.
30. Ф. Театр и музыка. Концерт Виали Бурместер и пианиста Дютша. *Виленский вестник*. 1899. 278.
31. Ф. Театр и музыка. Концерт Ф. Ондричка и В. Клазена. *Виленский вестник*. 1899. 284.

Vida Bakutytė

Musical criticism and publicistic writing in Lithuania in the 2nd half of the 19th century

Summary

The research object is musical criticism and publicistic writing in Lithuania in the 2nd half of the 19th century. The article is a continuation of the topic previously undertaken by the author (see Vida Bakutytė, *Muzikos kritika XIX a. Lietuvoje (iki 7-ojo dešimtmečio)* / *The 19th-Century Musical Criticism in Lithuania (before the 1860s)*, *Lietuvos muzikologija / Lithuanian Musicology*, vol. II, 2001, p. 91–102). In the absence of a special publication dedicated to music related problems, the evolution of musical criticism in Lithuania was associated with the development of periodicals of general interest. Once they were supplemented by such columns as *Music and Theatre*, *Theatre and Art*, the reviewing of music events gained a more systematic character. Musical problems were addressed in the writings of different forms of expression: reviews of concerts and musical performances, feuilletons, overviews of cultural (including musical) life, letters to the editor and other genres of journalism of that time. As soon as greater importance was placed on the educational purpose of reviewing, such activities acquired educational characteristics. Musical criticism brought forward the problem of professionalism and responsibility of reviewers; it posed questions on the purpose and evaluation criteria of criticism. As the 19th century was nearing its end, the reviewing of music events gained peculiar features, it became more professional, and an attempt could be seen to highlight the specificity of the art of music. The article reveals the tendencies and changes of critical thought, the type of reviewing of concerts and musical performances, the shift of evaluation criteria and the aspects of top priority. The publication introduces new data on the authors of reviews and publicistic articles; the authorship of more prominent publications is identified.

KEYWORDS: Lithuania, Vilnius, 19th century, musical criticism and publicistic writing