

Interpretuoti negalima atkurti: autentiškumo teorija atlikimo praktikoje

Lina Navickaitė-Martinelli

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas lina.martinelli@lmta.lt

Viena reikšmingiausių ideologinių XX a. muzikos atlikimo meno srovių – istoriškai informuotas, arba „autentiškas“, atlikimas, paremtas istoriniais traktatais ir išlikusiais rankraščiais, naudojantis istorinio laikotarpio instrumentus ir siekiantis atkurti originalius pirmųjų atlikimų kontekstus bei potyrius. Istorikai informuoto atlikimo praktika suponuoja ir dažnai vartojamą „autentiškumo“ konceptą, kuris pasirinktas pamatiniu šio straipsnio analizės objektu. Autentiškumo sąvoka čia nagrinėjama remiantis tiek muzikologų ir muzikos filosofų, tiek semiotikų darbais, taip pasiūlant naujas perspektyvas šiai idėjai akademinės muzikos atlikimo mene nagrinėti.

RAKTAŽODŽIAI: autentiškumas, muzikos atlikimas, interpretacija, istoriškai informuotas atlikimas, semiotika

Įvadas

Viena dažniausiai išnyrančių sąvokų XX a. muzikos atlikimo meno diskursuose – „autentiškas atlikimas“. Ši sąvoka ir ją gaubianti ideologija neabejotinai laikytina viena įtakingiausių tendencijų, besibaigiant XX amžiui turėjusių didžiulę įtaką visai akademinės muzikos industrijai. Senosios muzikos atgaivinimo, arba vadinamasis autentiškumo, judėjimas¹ pagreitį įgijo dar amžiaus pradžioje, tačiau apoteozę pasiekė bei kontroversiškiausius debatus sukėlė praėjusio šimtmečio antroje pusėje. Karščiausias diskusijos jau prieš keletą dešimtmečių virto produktyvesniu moksliniu ir meniniu dialogu, tad šio straipsnio tikslas nėra naujai perpasakoti istoriškai informuoto atlikimo istoriją ar nusakyti tokios interpretacijos motyvus bei būdinguosius bruožus (juoba kad jis aprašytas daugybėje darbų – nuo šį judėjimą pagrindusių ar aiškinusių Dolmetsch 1915, Dart 1954, Donington 1963, Kerman 1985, Kenyon 1988, Haskell 1988, Sherman 1997, Haynes 2007, Davidson 2008, Kelly 2011 iki kritinę ir / ar filosofinę

1 Paraleliai yra vartojama keletas šios ideologinės ir kultūrinės srovės pavadinimų: senosios muzikos atgaivinimas (*early music revival*), autentiškumo judėjimas (*authenticity movement*), istoriškai informuota praktika (*historically informed practice*) ir pan., o šiai srovei atstovaujantys atlikimai įvardijami kaip istoriškai informuotas atlikimas (HIP, *historically informed performance*), istorinio laikotarpio atlikimas (*period performance*), autentiškas atlikimas (*authentic performance*) ir t. t.

distanciją formulavusių Taruskin 1995, Kivy 1995, Rosen 1995 ar Leech-Wilkinson 2002). Čia dėmesys sutelkiamas ties „autentiškumo“ sąvoka kaip centrine ir tuo pat metu problemiškausia šio muzikos atlikimo tipo reprezentuojama idėja: šiuo tekstu siekiama teoriškai apmąstyti autentiškumo muzikoje problemą, persvarstyti su autentišku atlikimu susijusius diskursus ir pateikti koncentruotą semiotinę šios sampratos analizę. Straipsnyje remiamasi dviem muzikos semiotikų darbais, kuriuose randamas įžvalgas autentiškumo klausimu siekiama perkelti į akademinės muzikos atlikimo sritį. Itin stingant muzikos atlikimo meno tyrimų lietuvių kalba apskritai, šios idėjos teorinio išdiskutavimo taip pat kol kas nebūta, nors patys menininkai ligi šiol įsitraukia į „autentiškumo“ debatus², liudijančius neblėstantį šios filosofinės, estetinės ir muzikologinės problemos aktualumą.

1. „Autentiškumas“: sąvoka ir jos vartojimas

Muzikiniuose kontekstuose funkcionuojanti keletu tarpusavyje susijusių reikšmių „autentiškumo“ sąvoka dažniausiai vis dėlto nusako tokį muzikavimo tipą, kuris laikomas „istoriškai informuotu“ arba „istoriškai sąmoningu“ – t. y. išlikusiomis partitūromis, traktatais bei kitomis istorinėmis žiniomis grindžiamą muzikavimą naudojant originalius, atliekamas muzikos istoriniam laikotarpiui priklausančius instrumentus bei atlikimo technikas³.

Kaip *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* straipsnyje apie autentiškumą apibendrina vienas įtakingiausių šios srities veikėjų – dirigentas, klavesinininkas, mokslininkas Johnas Buttas, „autentišku“ paprastai vadinamas toks atlikimas, kuriam būdinga vienas iš šių elementų (ar jų derinys):

- atliekamos muzikos autoriaus gyvenamojo laikotarpio instrumentų naudojimas;
- kompozitoriaus laikų atlikimo technikų taikymas;
- atlikimas grindžiamas originaliu tam tikro kūrinio rankraščiu;
- ištikimybė autoriaus paliktoms atlikimo nuorodoms, siekis atlikti muziką taip,

kaip to norėjo jos autorius;

- siekis atkurti originalaus to kūrinio atlikimo kontekstą;
- mėginimas atkurti pirmosios („originalios“) kūrinių klausiusios publikos muzikinį patyrimą (Butt 2001).

2 Bene ryškiausi tokios meninės diskusijos pavyzdžiai – senosios muzikos atlikime besispecializuojančios dainininkės Renatos Dubinskaitės koncertų recenzijos, estetinių nuostatų argumentavimo atžvilgiu peržengiančios įprastos muzikos kritikos žanro ribas ir kviečiančios atsilipti (neretai – aistringai su kritikės nuomone nesutinkant) kolegas muzikus.

3 Visam XX amžiui būdingo senosios muzikos atgimimo ištakos – XIX a. istorizmas ir domėjimasis istorinėmis atlikimo praktikomis. Jau tuomet buvo leidžiamos tam tikrų kūrinių kritinės bei *Urtextio* redakcijos, vis daugiau menininkų ėmė ieškoti tinkamo senosios muzikos skambesio. Vis dėlto net ir XX a. pradžioje senoji muzika buvo dar palyginti menkai atrasta. Naujų impulsų šios muzikos atgaivinimo sąjūdis įgavo XX a. 6 ir 7 dešimtmėčiais, tačiau ypač išpopuliarėjo 8 praėjusio amžiaus dešimtmėčiu, kai jį ėmė sėkmingai propaguoti daug atlikėjų bei kolektyvų, taip pat – tai itin svarbu – muzikos įrašų pramonė.

Tačiau net ir artėjant XXI a., t. y. istoriškai informuoto atlikimo judėjimui patyrus bent keletą skirtingų ideologinių etapų⁴, reikalas netapo toks paprastas ir aiškus, kaip tai nurodo jau cituotas enciklopedinis pasažas. Autentiško atlikimo judėjimo tikslus ir idealus yra kritikavę daugybė tyrėjų, o ypatingos kritikos yra sulaukęs pats „autentiškumo“ terminas. Antai vienas iš ryškiausių (ir sarkastiškiausių) anuomet šios ideologinės srovės kritikų Richardas Taruskinas pažymi, jog „autentiškumas“ suponuoja kultūrinio elitiškumo formą, kuri verčia manyti, esą bet koks kitas muzikavimo būdas yra „neautentiškas“, neteisingas, tartum apgaulė ar klastotė (Taruskin, cit. pagal Butt 2001). Anot šio autoriaus, žodis „autentiškumas“ ne tik nebegali atsikratyti moralinių ir etinių virštonių, bet ir visuomet implikuoja savo žeidžiantį antonimą, nes yra vartojamas norint vieną atlikimo filosofiją iškelti virš visų kitų (Taruskin 1995: 90). Pažymėdamas, kad „savo blogiausiaja prasme autentiškumas tėra kitas purizmo vardas“ (ibid: 76), Taruskinas taip pat rašo: „<...> nors aš suprantu (ir mėginu pademonstruoti), kad „atsakingi atlikėjai“⁵ pasižymi reikšmingomis dorybėmis (viena iš tokių – tai, kaip jie apmąsto ir sąmoningai akcentuoja ryškius mūsų šiuolaikinės kultūros aspektus), vis dėlto viliosi puoselėti alternatyvius autentiškumo modelius, kuriuos būčiau linkęs įvardyti ne kaip „neatsakingus“, bet postautoritarinius <...>“ (ibid.: 47).

Filosofas Peteris Kivy ironiškai pastebi, kad mūsų dienomis įtakinguose sluoksniuose didžiausias muzikos atlikimo pripažinimas yra pavadinti jį „autentišku“. „Autentiškas“, anot jo, dabar tapo „gero“ sinonimu – tartum šiuo bruožu pasižymintis atlikimas turėtų kažkokių magiškų savybių, kurių ligi tol jam trūko (Kivy 1995: 1).

Panašus ir muzikologo, semiotiko Dario Martinelli komentaras apie akivaizdžiai etinio atspalvio savybes, kurios paprastai siejamos su autentiškumu: „Autentiška muzika suvokiama kaip sąžininga, tikra, nesugadinta, netgi „lojali“ klausytojams. Didžiausią baimę kelia neautentiškumas: kičas, klastotė, pernelyg daiktiskas, perdėm komerciškas, per daug technologiškas“ (Martinelli 2010: 12). Tenka pripažinti, kad, netgi nesileidžiant į etinio pobūdžio svarstymus, termino „autentiškumas“ vartojimas nuolat kelia diskusijas.

Įdomu tai, kad netgi tie atlikėjai, kuriuos šiaip jau būtų įprasta laikyti „autentistais“ (ši etiketė pernelyg lengva ranka pritaikoma bet kuriems senosios muzikos adeptams), abejoja tiek šios sąvokos įmanomumu, tiek ir būtinybe ją taikyti savo pačių veikloje. Pasak violoninko Dariaus Stabinsko,

„Aš pats nemėgstu šio žodžio, man jis nieko nesakantis arba sakantis ne tai, apie ką šiuo atveju kalbame. Autentiškai atlikti senosios muzikos neįmanoma. „Autentiškais“

4 Netgi patys istoriškai informuoti atlikėjai pripažįsta, kad šioji praktika perėjo diletantizmo ir pedantiškumo etapus. Ypač pastarasis buvo kritikuojamas dėl tariamo siekio užgniaužti „natūralias“ atlikėjo emocijas. Suomų mecosopranas Monica Groop taip atsiliepia apie pradines autentiškumo judėjimo pakopas: „Vienu metu viskas tapo „vegetariška“ – perdėm lygu, neleistini jokie *crescendo*, atlikimas suvaržytas, kone šaltas. <...> Dabar Bacho interpretacijos pamažu vėl atkurtos, išlaisvintos, atlikėjai gali labiau atsipalaiduoti“ (Groop, iš Navickaitė-Martinelli 2010: 207).

5 Tai dar vienas paplitęs „istoriškai informuotų“ atlikėjų įvardijimas.

galbūt galime pavadinti folkloristus, kurie, pavyzdžiui, rengiasi išlikusiais XX a. pradžios drabužiais. Gyvas muzikos atlikimas nėra išlikęs, tiesiog taip jau istoriškai susiklostė. O ta pati istorinė informacija tik padeda priartėti prie rezultato, kuris galbūt *galėjo būti*. Arčiau autentikos priskirčiau tokią atlikimo praktiką, kai įvairių studijų ar festivalių metu susirinkę bendraminčiai vienas kitą praturtina savo žiniomis, kartu muzikuoja ir taip padeda vienas kitam išlaikyti gyvą muzikos atlikimą pagal visus to meto reikalavimus, įskaitant ir improvizaciją. Įsisąmoninęs tam tikrus dalykus, tokioje praktikoje jautiesi laisvai, it džiazmenas (tai tikrai labai panašu į džiaz standartų grojimą). Tačiau pačią pradžią, esminius dalykus turi pažinti labai giliai. Antraip, kaip ir bet kuris puikus orkestro muzikantas, pakliuvęs į džiaz grupę, neturėsi čia ką veikti“ (Stabinskas, cit. iš Navickaitė-Martinelli 2010: 178).

Kuriai nors sąvokai keliant pernelyg daug abejonių, pravartu žvilgtelėti į žodyną. Tokį požiūrį skatina ir Kivy, kurio paradigminiame veikalė „Autentiškumai: filosofiniai pasvarstymai apie muzikos atlikimą“ (1995) penkios „autentiškumo“ reikšmės išsamiai aiškinamos pasitelkiant Oksfordo anglų kalbos žodyną:

- 1) Autoritetingas, priklausantis autoritetui, turintis prigimtinių autoritetą.
- 2) Originalas, pirmasis egzempliorius, prototipas. (Kaip priešybė kopijai.)
- 3) Tikrai priklausantis nurodytam šaltiniui ar autoriui: nediskuotinos kilmės, tikras. (Kaip priešybė netikram, padirbtam.)
- 4) Priklausantis sau pačiam, savas, tikras.
- 5) Veikiantis pats iš savęs, automatiškas, savipakankamas (pvz., spontaniškas, autentiškas švytuoklės veikimas) (Kivy 1995: 3).

Čia jau būtų galima pasitelkti nedidelį semiotinį apibendrinimą. Jei II, IV ir V reikšmės aprėpia gana tiesiogines (ir, tam tikra prasme, tikėtinas) žodžio „autentiškas“ reikšmes, tai dvi likusios reikšmės svyruoja tarp denotacinio ir konotacinio lygmenų, apimančių ir moralinį atspalvį. Ypač pirmoji – „autoritetingas, priklausantis autoritetui, turintis prigimtinių autoritetą“ – suteikia šiai sąvokai svarbią savybę („autoritetą“), kuriuo pats žodis „autentiškumas“ savaime tartum nepasižymėtų (nors, kaip matėme anksčiau, autentiškumo judėjimo adeptai šią reikšmę reguliariai implikuoja). Pasak Kivy'o, kaip tik ši konkreti reikšmė suponuoja tris išskirtinius „istoriškai autentišku“ laikytino atlikimo tipus, nes jie „ištikimai [paklūsta] autoriaus intencijoms dėl jo muzikos atlikimo, atliepia autoriaus laikų atlikimo praktikas, siekia išgauti kompozitoriaus laikais skambėjusių interpretacijų skambesį. Kiekvienas iš šių „autentiškumų“ bent jau iš pirmo žvilgsnio pasižymi tam tikru autoritetu ir siekia originalų šaltinį“ (ibid.: 4).

Antroji sąrašo reikšmė susitelkia ties muzikinio autentiškumo strategija atitikti ar atkartoti „*būdą*“, kuriuo muzika buvo atliekama kompozitoriaus laikais, ar tai, kaip ji *skambėjo*“ (ibid.). Natūralu, jog tai kelia klausimą, *kiek* gali būti autentiškų atlikimų, jei konkretus opusas – ypač jei tuo laiku jis buvo itin populiarus – nuskambėjo tiek sykių, kad vargu ar būtų įmanoma identifikuoti vieną jų kaip „autentišką“ (taip iš

esmės prieštaraujant antrajai žodžio reikšmei – kaip apskritai dar galime kalbėti apie bet kokį prototipą?). Negana to, ši aplinkybė iškelia dar vieną problemą: *kaip* muzika iš tiesų skambėjo kompozitoriaus laikais. Vienas iš autentiškumo srovę dažniausiai kritikavusių autorių, amerikiečių pianistas ir muzikologas Charlesas Rosenas, yra pripažinęs šio judėjimo svarbą daugeliu aspektų, tačiau, jo žodžiais tariant, „didžiausia [šio judėjimo] klaida buvo įsitikinimas, jog kompozitoriaus laikais muzika skambėjo kažkaip *vienaip*. Paimkime paprastą pavyzdį: „Gera temperuotas klavyras“ buvo parašytas klavesinui, klavikordui, vargonams ar ankstyvajam fortepijonui. „Klavier“ indiferentiškai reiškia klaviatūrą, taigi tai galėjo būti bet kas. Čia ir glūdi „autentiško“ Bacho problema: daugelis jo kūrinių skirti namų atlikimui, taigi nebuvo jokios „kontrolės“, koks būtent instrumentas naudojamas jiems atlikti. Kiek aiškiau su „Goldbergo variacijomis“, nes jis jas iš tiesų parašė dviejų manualų klavikordui. Tačiau niekas nežino, ar, sakykime, Trio sonatos skirtos vargonams, ar klavesinui: jos parašytos dviem „klavyrams“ ir pedalui – tik tiek ir pažymėta“ (Rosen, cit. iš Navickaitė-Martinelli 2010: 320–321).

Trečiąją reikšmę turbūt lengviausia aiškiai susieti su kompozitoriaus intencijomis – tai tasai aspektas, kurio didžioji dalis klausytojų tikėtusi iš „muzikinio autentiškumo“ sąvokos ir atlikimo meno srovės. Originali partitūra kaip tekstas, „tikrai kilęs iš patikimo šaltinio ar autoriaus“, galėtų būti originaliu muzikinio autentiškumo pavyzdžiu. Įdomu tai, jog ne tik istorinio atlikimo praktika, tačiau ir pagrindinė nūdienos akademinės muzikos estetika pasižymi ištikimybės kūriniui, suvokiamam visų pirma kaip kūrinio tekstas, paieškomis. Centrinės šios koncepcijos sąvoka yra idealizuotas kūrinys – visiškai realizuotas jo kūrėjo, užfiksuotas raštu ir reikalingas apsaugos objektas. Tokią apsaugą suteikia ištikimybė: skrupulingas autoriaus sumanymų įvykdymas, pasiekiamas arba tiesiogiai atsižvelgiant į natų tekstą, arba netiesiogiai – studijuojant to meto sąlygas ir aplinkybes⁶. Tačiau, kaip pažymi Kivy, partitūrą fetišizuojantis atlikimo tipas „šiuo atžvilgiu taip pat gali būti tiek autentiškas, tiek neautentiškas. Muzikos kūrinio atlikimas pagrįstai vadinamas autentišku, jeigu jis seka tomis intencijomis, pageidavimais ir nurodymais dėl to kūrinio atlikimo, kuriuos kompozitorius yra išreiškęs, ir nėra autentiškas, jei jų neatliepia“ (Kivy 1995: 5).

Įdomu tai, kad dvi paskutinės Oksfordo žodyne pateiktos reikšmės nukreipia tiesiai į tokį atlikimo meno tipą, kurį kritikuotų bet kuris istorinio atlikimo judėjimo ortodoksas. Tai – XX–XXI a. *mainstream*, „pagrindinės srovės“ atlikimo praktika: visi tie atlikėjai nuo Vladimiro Horowitzo, Glenno Gouldo iki Nikolajaus Petrovo,

⁶ Pradžią ištikimybės kūriniui idėjai, vėliau įgavusiai *Werktreue* terminą, XIX a. pradžioje suteikė Ernstas Theodoras Amadeus Hoffmannas, teigęs, jog kompozicija, atlikimas, recepcija ir vertinimas nebeturėtų priklausyti nuo ligi tol vyravusių ekstramuzikinių religinio, mokslinio ar socialinio pobūdžio pasvarstymų – gairės šioms veiklos sritims turėtų būti muzikos kūriniai *per se*. Vokiečių muzikologinėje tradicijoje *Werktreue* terminas nurodo atlikėjo ištikimybę kompozitoriaus intencijoms, o jam artimas *Texttreue* reiškia atsidavimą kūrinio tekstui, t. y. partitūrai. Šie terminai paprastai neverčiami ir dažnai vartojami anglosaksų muzikologijos kontekstuose.

kurie, nuolat laužydami „istorinio autentiškumo“ taisykles, savo ruožtu kritikavo šį judėjimą dėl siekio užgniaužti „prigimtines atlikėjo teises“. Atsižvelgiant į ketvirtąją reikšmę, tarkime, Grigorijaus Sokolovo moderniu fortepijonu atliekamą Chopino preliudą ar Rameau siuitą galima laikyti tiek autentiškais, kiek tai yra unikali jo interpretacija.

Kiek panaši yra ir paskutinioji žodyne pateikta reikšmė, nors ji originalioje citatoje ir pailiustruota mechaniniu pavyzdžiu. Mąstant apie autentiškumą muzikoje, akcentu čia turėtų tapti *autonomija, sąžiningumas ir originalumas*, sukuriantys didžiulę prarają tarp tokio tariamai „neautentiško“ požiūrio ir to „autentiško“ atlikimo, kuris viso labo siekia „reprodukuoti“ originalą (taip prarasdamas savo originalumą).

Terminologinę premisą apibendrinsime Peterio Kivy'o žodžiais: „Esama bent keturių autentiškumo sąvokų, kurias galima prasmingai pritaikyti muzikos atlikimo praktikai. Tai yra tokios sampratos kaip 1) ištikimybė autoriaus intencijoms dėl jo muzikos atlikimo, 2) ištikimybė autoriaus laikų atlikimo praktikoms, 3) ištikimybė kompozitoriaus laikais skambėjusių interpretacijų skambesui ir 4) atlikėjo ištikimybė pačiam sau, originaliam savo atlikimo būdai – nekopijuojančiam kitų ir nuo nieko nepriklausomam“ (ibid.: 6–7).

Matyti, jog pirmosios trys iš jų yra akivaizdūs pavyzdžiai to, ką muzikinėje aplinkoje vadintume istoriniu autentiškumu. Vis dėlto antrosios šio straipsnio dalies tikslas yra aptarti autentiškumą peržengiant istorinės atlikimo praktikos ribas. Svarstymų centre atsiduria semiotikų indėlis į teorines diskusijas autentiškumo prasmės ir galimybės tema.

2. Semiotikų įžvalgos muzikos atlikimo autentiškumo klausimu

Muzikos atlikimo autentiškumo svarstymams semiotinė perspektyva paranki dvejopai. Visų pirma dėl to, kad kartu su tokiomis srovėmis kaip egzistencializmas, estetika ar psichologija, semiotika visuomet buvo pirmosiose teorinio „autentiškumo“ problematizavimo gretose (turiu galvoje klasikines analizes, kaip antai Greimas-Courtés 1979 ar Eco 1987); antra, dėl to, kad būtent semiotikai iš visų šios sąvokos taikymų muzikai analizuoti ypatingą dėmesį skyrė atlikimui. Šiame straipsnyje toliau bus remiamasi dviem studijomis – Eero Tarasti „Egzistencinė semiotika“ (2000) ir Dario Martinelli knyga „Autentiškumas, atlikimas ir kiti dviašmeniai žodžiai“ (2010). Šie du darbai vienu metu sudaro ir kontinuumą (Martinelli refleksijos kyla iš Tarasti, o abu jie remiasi Greimu ir Eco), ir suponuoja skirtingas išvadas (jau vien dėl to, kad Tarasti iš esmės gina autentiškumo konceptą, o Martinelli įžvalgose veikiausiai justis skepsis dėl tam tikro šios idėjos (iš)naudojimo).

2.1. Semiotinė Eero Tarasti muzikinio autentiškumo teorija

Tarasti analizė, skirta semiotinei muzikos autentiškumo teorijai suformuluoti, yra jo egzistencinės semiotikos paradigmos dalis. Autorius pažymi, jog, nepaisant bet

kokių mėginimų apriboti šią idėją konkrečios meno srities (šiuo atveju – muzikos) žiūros lauku, autentiškumo problema išlieka imanentiškai ir esmingai daugialypė dėl iš kitų menų ateinančio „užkrato“ (jo žodžiais tariant, „tam tikro infiltravimo“): „Autentiška muzikos interpretacija tarpsta intertekstinėje erdvėje; taigi, muzikos atlikėjas turėtų susipažinti su filosofija, daile, literatūra ir kitais to [atliekamo kūrinio] meto menais. Teigiama, jog tarpmeninės kompetencijos pagilina interpretacijos autentiškumą. Visgi kaip konkrečiai tokia kompetencija pajėgi tai padaryti, išlieka paslaptis“ (Tarasti 2000: 112).

Tarasti atskleidžia, kad daugeliu atvejų tai, kas yra pateikiama visuomenei (menai – itin svarbi šių atverčių manifestacija), yra galybė „klastočių“, šiek tiek primenančių „originalų“ objektą, tačiau visgi esančių kažkuo, kas tiesiog „atrodo“ ir neatliepančių autentiškos „buvimo“ sąlygos (ar veikiau „to, kas buvo“, nes neretai „autentiški“ objektai jau kadaį yra pakeisti neautentiškais). Būdama tipiška Greimo priešara (*atrodyti – būti*), ši dichotomija generuoja prototipinį tiesos, klaidingumo, paslapties ir melo kvadratą, kurį lietuvių semiotikas dažnai vartodavęs, kad iliustruotų savo žymiausiąjį modelį⁷. Tad Tarasti užima aiškią etinę poziciją: autentiškumo ir neautentiškumo klausimas jo darbuose yra iš esmės tiesos ir melo, tikrumo ir netikrumo konfrontacija. Autorius taip nurodo, jog „autentiškas“ yra kažkas, turintis reikšmę, turinį, signifikatą; ir, priešingai, „neautentiškas“ vien tik sklendžia tikrovės paviršiumi.

Tačiau laikiškumo parametras nėra vienintelis aktualus elementas mąstant apie objekto ar reiškinių autentiškumą. Kiek „objektyvesnis“ (nes pagrįstas laiku ir tam tikra empirine opozicija tarp „originalaus“ ir „suklastoto“ objektų) laikiškumas galėtų būti pakeistas Tarasti būdinga heidegeriška, subjektyvia kategorija: „Dar esama autentiško subjektyvumo ar subjektyvaus autentiškumo, kuris gali apibūdinti tam tikrą veiklą bet kuriuo metu ir bet kurioje vietoje. Kai veikiama, jaučiama ir mąstoma tam tikru būdu, asmens elgsena yra autentiška, tai yra ji atliepia to asmens esmę. Kitu atveju tas žmogus laikytinas susvetimėjusiu, atspindinčiu *falsches Bewusstsein* – netikrą sąmonę. Ar galima kurį nors gyvenimo būdą laikyti autentiškesniu už kitus? Šis klausimas rūpėjo Levui Tolstojui, Henry'ui Thoreau, Johnui Ruskinui ir kitiems mąstytojams, ir jis tebėra aktualus. Jis tebeskatina žmones ieškoti savo „šaknų“ – jų gimtosiose vietose, gamtoje ar kitur. Tiek, kiek toks „grįžimas prie autentikos“ vyksta memuarų, dienoraščių ar susirašinėjimo pavidalu, jis sudaro atskirą ir savitą diskursą“ (ibid.: 116).

Autorius teigia, kad šį procesą galima įvardyti „autentiška autokomunikacija“, priešpriešinant ją neautentiškai, kai komunikacija tampa išorine, veikiama kitų subjektų ar

7 Greimo semiotikos tiesosakos modalumų kvadrato tiesa (arba tikrumas) – viena iš keturių kanoninių pozicijų (tiesa, klaidingumas, paslaptis ir melas / iliuzija), kurią generuoja pamatiniai semiotinio kvadrato terminai *buvimas ir atrodymas*. Čia ir toliau aiškinant semiotines sąvokas, kaip jos vartojamos lietuvių k., remiamasi iš Vilniaus universiteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centro dėstytojų ir mokslo darbuotojų pateiktų aprašų sudarytu literatūros terminų žodynu „Avantekstas“ (<https://www.avantekstas.lff.vu.lt/>).

pačios visuomenės – kaip tokia ji skirtingais lygmenimis kuria atstūmimo, nutolimo nuo „pamatinio ego“ formas (ibid.: 117).

Šios refleksijos suponuoja modelį, kuris tampa pamatine Tarasti prielaida visai autentiškumo idėjai nusakyti: vienoje jo pusėje sąveikauja objektyvios (daugiausia laikinės) kategorijos, o kitoje – subjektyvios. Vėlgi panašus į greimišką, šis modelis reprezentuoja subjektyvų „atlikėjų“⁸ aspektą bei bendrą laiko ir erdvės kontekstą. Subjektas, laikas ir vieta savo ruožtu čia įveiklinami kaip opozicinės jėgos, dėl kurių tekstas tarpsta vidinėje arba išorinėje erdvėje: išcentrinėje (Greimo *débrayage*, arba atjungimas⁹) ir įcentrinėje (*embrayage*, įjungimas¹⁰).

Tobula autentiškumo būseną pasiekama, „kai visose trijose dimensijose dominuoja visiškas įsitraukimas: 1) laikinėje – „dabar“ (*nunc*), 2) erdvinėje – „čia“ (*hic*) ir 3) atlikėjų – „aš“ (*ego*). Tokia būseną dažnai laikyta idealia – tai filosofinė utopija“ (ibid.: 118).

Šiam tyrimui aktualu tai, jog pritaikydamas šį modelį muzikos autentiškumo atvejui Tarasti pademonstruoja ypatingą susidomėjimą muzikos atlikimu. Viena vertus, šiame procese jis išvelgia esant *buvimo* būseną, t. y. „vidines muzikos kūrinio ypatybes“ (ibid.: 125), kita vertus, tirdamas šį reiškinį jis pastebi ir *atrodyumą* – „interpretacijos ar atlikimo ypatumus“ (ibid.). Abu aspektai koegzistuoja simbiotiškai, tad jie visai nebūtinai (ar bent neakivaizdžiai) suponuoja etinę „tiesos – melo“ dichotomiją, kuri leistų (o tradicinėje muzikologijoje neretai ir leido) traktuoti atlikimus kaip „klastotes“.

„Muzikos autentiškumas yra specifiškai susijęs ir su atlikimu. Tam tikros interpretacijos mokyklos egzistuoja tik dėl tam tikro „autentiško“ sakinės tradicijos perteikimo iš menininko jo mokiniui, tuomet mokinio mokiniui ir t. t. Tai yra vienas iš paskutinių sakinės tradicijos pavidalų moderniojoje muzikos kultūroje, kuri yra visiškai užvaldyta elektroninės komunikacijos. Kadangi muzikos mokymas vis dar yra taktinė veikla, vykstanti pasitelkiant gyvą mokytojo ir mokinio kontaktą, čia išlikęs tam tikras „autentiškumo“ pojūtis. Aukštojoje Paryžiaus muzikos mokykloje (*École Normale de Musique*) profesorius Jules'is Gentilis teigė, kad jo fortepijono atlikimo mokymo metodas esąs tiesiogiai perimtas iš madam Boissier,

8 Turima galvoje semiotinė *atlikėjo* (Tarasti naudoja anglų k. terminą *actorial*) sąvoka. Kaip nurodoma jau minėtame semiotikos terminų žodyne, „Atlikėju semiotikoje vadinama naratyvinių struktūrų ir diskursinių struktūrų, sintaksinio ir semantinio komponentų susitikimo ir konjunkcijos vieta: atlikėjas tuo pat metu turi bent vieną aktantinį vaidmenį ir bent vieną teminį vaidmenį. Jis yra ne tik tų vaidmenų investavimo, bet ir jų transformavimo vieta, nes diskursą sudaro modalinių arba ideologinių verčių įgijimų ir praradimų žaismas. Atlikėjo raiška neapsiriboja sakiniu: pasitelkiant anaforas, jo tapatybė išsaugoma visame diskurse (ar bent tam tikroje diskurso atkarpoje)“. Plačiau žr. <https://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/atlik%C4%97jas>.

9 Plačiau apie semiotinį *atjungimo* terminą žr. <<https://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/atjungimas>>.

10 „Įjungimas yra procedūra, vedanti priešinga atjungimui kryptimi. Nuo pasakymo grįžtama prie sakymo. Pristabdomos asmens ir / arba erdvės ir / arba laiko kategorijų priešpriešos, paneigiama pasakymo pakopa. Bet koks įjungimas presupponuoja prieš tai buvusį atjungimą“ (*Avantekstas*, <https://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/%C4%AF-jungimas>).

kuri savo ruožtu vedė rankų pozicijos užrašus per Franzo Liszto fortepijono pamokas; *la main morte* (atpalaiduotos rankos) principas buvo vienas iš pavyzdžių jos užrašuose. Lenkas Janas Hoffmanas prie Paderewskio Chopino kūrinų redakcijų autentiškumo galėjo prisidėti tam tikra pirštuote, kuria naudojosi pats Chopinas <...>. Taigi suprantama, kodėl muzikai ar kitų sričių menininkai mano esant svarbu save pozicionuoti tam tikroje profesinėje genealogijoje: nuorodos į jų meninį paveldą garantuoja atlikėjams jų interpretacijų „autentiškumą“ (ibid.: 126).

Atsižvelgiant į visus šiuos kintamuosius, autentiškumo problema tampa dar labiau komplikuota ir sunkiai apčiuopiama. Galėtume pasitelkti konkretų muzikos atlikėjo pavyzdį – pianistą Ivo Pogorelichį, kuris ištisus dešimtmečius išlieka lojalus savo nepaprastai subjektyviam atliekamos muzikos suvokimui ir pajautai; negana to, šis atlikėjas priklauso itin „autentiškai“ muzikos pedagogikos gijai, besidriekiančiai nuo paties Ferenco Liszto; vis dėlto jo interpretacijos kur kas dažniau laikomos „dekonstruojančiomis“ ar net „griaunančiomis“, bet tikrai ne autentiškomis¹¹. Pirmoje šio straipsnio dalyje minėtą ketvirtą Oksfordo žodyno reikšmę atliepia nemaža dalis nūdienos menininkų. Galima prisiminti, kaip į klausimą apie autentiškumo judėjimą viename iš pokalbių yra atsakęs pianistas Andrius Žlabys: „Mane jaudina atlikimas, o ne instrumentai. Be abejo, yra tam tikros stiliaus ribos, iš kurių išeiti nevalia, bet susiaurinti jas dėl kokių nors istorinių ar etnografinių motyvų... Gouldo atlikimo jokiais parametrais nepavadinsi autentišku, bet jo autentiška atlikimo dvasia – jis autentiškai supranta muziką, tiesiog kitaip traktuoja autentiškumo sąvoką“ (Žlabys, iš Navickaitė-Martinelli 2010: 268).

Pats Tarasti taip pat labai aiškiai leidžia suprasti, kad autentiškumo (ypač – muzikos atlikime) siekis neturėtų reikšti vienos mitinės „teisingos interpretacijos“ siekio. Cituojant klavesinininkę Wandą Landowską, „interpretatorius turi įsigilinti į kompozitoriaus idėjas tam, kad pajustų ir galėtų perteikti išraiškos liepsną ir detalių išdailas. Esama tūkstančių skirtingų būdų interpretuoti kūrinį nenutolstant nuo jo charakterio“ (Tarasti 2000: 127). Kompozicinio stiliaus apibrėžimas, partitūros „įrodymai“ ir panašūs tariamai nekintami atspirties taškai bet kuriuo atveju turėtų būti atsveriami daugybės „signifikacijų, kurios įkūnijamos gyvu atlikimu per įvairias muzikos kūrinio modalizacijas“ (ibid.: 128). „Autentiško atlikimo“ siekis, ypač – susikoncentruojant ties tiesioginiu, partitūros suteikiamu kanalu, neabejotinai yra perdėm ribojantis tikslas. Siekiant tokio tikslo, ne tik tenka turėti omenyje gerokai daugiau veiksnių – instrumentą, kontekstą, koncertų salę, bet ir atsižvelgti į vieną svarbiausių dėmenų – pakitusį atlikėjo ar klausytojo suvokimą / įsivaizdavimą / išmanymą to, kas yra „autentiškumas“.

Būtent dėl to muzikinės komunikacijos ir signifikacijos situacijose neretai iškyla „nesusipratimo“ fenomenas (plačiai išdiskutuotas Tarasti 2002). Pasak autoriaus,

11 Plačiau apie originalias Pogorelichiaus interpretacijas skaityti autorės straipsnį žurnale *Music & Practice* (Navickaitė-Martinelli 2019).

nesusipratimas gali rasti interpretacijos ir raiškos (*Ausdruck*) lygmenimis. Kai Tokijo simfoninis orkestras atlieka Sibeliaus simfonijas, suomių klausytojas, Tarasti žodžiais tariant, gali patirti savotišką tarpkultūrinį konfliktą (Tarasti 2002: 18). Autorius priduria, jog toks konfliktas anaip tol nėra negatyvus reiškinys. Negana to, tokiu būdu gali rasti nauji interpretacijos tipai, ir jei jie bus meniškai įtikinantys, juo geriau. Vis dėlto būtent „autentiškumo“ elementas bus tas veiksnys, kuris suomių publiką (ar lietuvių, tarkime, Čiurlionio atveju) paakins patirti tą konfliktinę „nesusipratimo“ būseną, kurią kitaip galima įvardyti kaip intuityviai kylančią ar veikiau kultūriškai nulemtą prieštarą kitokiai, „neautentiškai“, interpretacijai.

2.2. Dario Martinelli „autentiškumo“ muzikoje kategorizavimas

2010 metų Martinelli darbas yra grindžiamas panašiomis prielaidomis, tačiau siekia skirtingų tikslų nei anksčiau cituotos Tarasti įžvalgos. Visų pirma šis autorius išskaido Tarasti nurodytą „objektyviąją dimensiją“ į atskiras kategorijas:

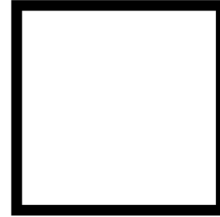
1. Geografija: „tam tikro tipo (formos, tradicijos, žanro, opuso, etc.) gimimo vieta; daugeliu atvejų – tai vieta, kurioje aptariamas elementas buvo pirmąsyk aptiktas“ (Martinelli 2010: 15).
2. Laiko dimensija visais įmanomais pavidalais: praeitis / dabartis, originalas / perdirbinys, prieš / po, ankstyvas / vėlyvas (ibid.: 15–16).
3. Stilius / žanras, vėlgi išreiškiamas įvairiomis opozicijomis: akustinis / elektroninis, istorinio laikotarpio / modernieji instrumentai, paprastas / išdailintas ir taip toliau iki lygmens, kai savotiškas imanentinis autentiškumas arba neautentiškumas yra suvokiamas kaip prigimtinis tam tikriems stiliams (pvz., paradigmiskai „autentiškas“ bliuzas versus maksimaliai „neautentiškas“ elektroninis synth-pop žanras (ibid.: 16–17)).
4. Visuomenė ir ekonomika, arba „muzikos kaip socialinio reiškinio ir (kai tai pritaikoma) finansinės veiklos įtaka žmonėms“ (ibid.: 18). Šios kategorijos pavyzdžiai aprėpia tokias opozicijas kaip alternatyvioji vs masinės produkcijos bei sklaidos muzika arba nepriklausomos įrašų kompanijos vs didieji industrijos rykliai (ibid.).

Prie šių kategorijų Martinelli prideda penktąją, norėdamas pailiustruoti jau minėtą Tarasti pasiūlytą subjektyviąją dimensiją, ir būtent šioji labiausiai susijusi su muzikos atlikimu: „Tam tikras būdas atlikti kūrinį gali būti laikomas autentiškesniu nei kiti (tam taikoma daugybė kriterijų: spontaniškumas, ištikimybė autoriaus intencijoms, tam tikra „neperspaudimo“ tendencija ir pan.). Populiariojoje muzikoje toks požiūris taikomas gyvam atlikimui kaip prieštarai studijiniams įrašams arba tiems muzikams, kurie traktuojami kaip ne visiškai „grojantys“ savo muziką, kaip antai didžėjai“ (ibid.).

Tuomet autorius palygina įvairias autentiškumo idealo populiariojoje muzikoje išraiškas su architektūros ir paveldosaugos terminais (ibid.: 21–25). Turint galvoje,

jog koncertų salėse dažniausiai skamba praeities muzika, kurią atlikėjai turi „prikelti iš numirusiųjų“, nesunkiai galima šį procesą prilyginti tiems, kurie vyksta su architektūriniu paveldu. Tarkime, jei mąstome apie laiko išbandymus patyrusią gotikinę bažnyčią, kokios yra dažniausiai taikomos strategijos? Pasitelkdamas Greimo kvadratą ir keturis Tarasti analizėje pasirodančius elementus (autentiškumas, neautentiškumas, įjungimas, atjungimas, žr. 1 pav.), Martinelli išplėtoja keturis atvejus:

autentiškumas įjungimas



neautentiškumas atjungimas

1 pav. Autentiškumo / neautentiškumo ir įjungimo / atjungimo dimensijos sekant Greimo kvadratu (pagal Martinelli 2010: 21)

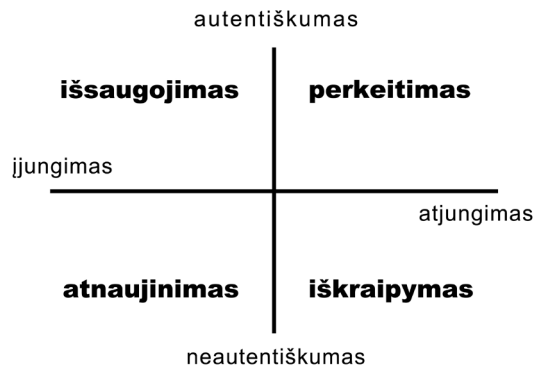
1. Visų pirma, tai **išsaugojimas**, kai sąmoningai siekiama išlaikyti originalaus paveldo integralumą, atsisakant bet kokių naujų intervencijų ir siekiant palaikyti jo gyvastį (pvz., pernelyg dažnai jo nenaudojant, o veikia palaikant kaip muziejinį objektą).

2. Visiškai priešinga strategija būtų **iškraipymas** procesas, kai, laikui bėgant, pridedami elementai / technikos / detalės, priklausantys šiuolaikybei (įprasta baroko epochos praktika arba, tarkime, šiais laikais madingas *fusion* interjero dizaino stilius).

3. Žinoma, galimas ir **atnaujinimas**: galima susitaikyti su praktine visiško išsaugojimo neįmanomybe ir vietoje to diskretiškai įsiterpti tokiu būdu, kad meno kūrinys išliktų kiek įmanoma pagarbus originaliam paveldui, tačiau pasitelkiant šiuolaikines medžiagas, technologijas ir pan. Taip atgaivinamos bažnyčių freskos: restauruojamas originalus portretas, tačiau vietoje senos kiaušinio temperos naudojami šiuolaikiniai dažai, ir pan.

4. Galiausiai, galima pasirinkti **perkeitimą**. Priimama esama paveldo būklė (pvz., pusiau sunaikintas vienuolynas), tačiau jis rekonceptualizuojamas taip, kad tampa kažkuo kitu (tarkime, muziejumi): taip tartum sukuriamas „naujasis“ autentiškumas, tik paveldas jau tampa savotišku metapaveldu.

Tokių architektūros ir muzikos sričių palyginimus (kurie apibendrinami 2 pav.) galima perkelti ir į akademinės muzikos atlikimo analizę – Martinelli savo darbe mini ir šio straipsnio autorės refleksijas



2 pav. Semantiniai autentiškumo / neautentiškumo ir įjungimo / atjungimo dimensijų ryšiai (pagal Martinelli 2010: 22)

šiuo klausimu (ibid.: 24). Toliau šiame tekste pateikiama išplėtota šių apmąstymų versija.

2.3. *Martinelli kategorijų plėtotė ir pritaikymas akademinės muzikos atlikimui*

Autentiškumo judėjimas ir „istoriškai informuotas“ atlikimo būdas – tai kvintesenacinis anksčiau aptartos „išsaugojimo“ strategijos kelias. Laikydami šio žiūros taško, atlikėjai pasitelkia visas įmanomas žinias, susijusias su atliekamo kūrinio sukūrimo laikotarpio formos, estetikos, technikos ir technologijos charakteristikomis. Ortodoksiškas šios ideologijos laikymasis suponuoja kiek įmanoma mažesnę kūrinio „adaptaciją“, o ryškiausi HIP aspektai kaip tik ir išryškėja kylant konfliktui tarp senų ir naujų kriterijų (kai klausytojus arba atlikėjus trikdė „netobulas“ garso aukštis, skirtingos derinimo sistemos, neįprasti instrumentai ir pan.). Tam tikru atžvilgiu klausytojai išgyvena visiškai naują kūrinio ir jo atlikimo garsinę (o neretai – ir vaizdinę) patirtį. Koncertuose jie mato neįprastus instrumentus, keistus jų laikymo būdus, girdi savotiškus garsus. Paradoksalu, tačiau, kad ir koks reikšmingas būtų šis atlikimo meno judėjimas, tokia patirtis tam tikrai daliai publikos gali pasirodyti netgi atstumianti. Neatsitiktinai senosios muzikos gerbėjų ir „pagrindinės srovės“ adeptų koncertiniai keliai ir potyriai retai persipina, pastariesiems teikiant neginčijamą pirmenybę toliau aptariamam atvejui.

Bemaž labiausiai paplitusi šiuolaikinėse muzikos atlikimo praktikose yra „atnaujinimo“ strategija, lygiai kaip ir kituose menuose, kai jiems tenka susidurti su praeitimi: kaip matėme praėjusiame poskyryje, kultūrinį paveldą galima prižiūrėti bent keletu skirtingų būdų, tačiau dažniausiai vis dėlto jis būna atnaujinamas, t. y. atkuriamas naudojantis moderniomis technikomis, tuo pat metu (vizualiai) daugiau ar mažiau prisilaikant originalo ar to, kas suvokiama kaip originalas. Akademinės muzikos atlikimo srityje taip pat – ypač klasicistinio ir romantinio repertuaro atvejais – dažniausiai siekiama tam tikro „objektyvaus“ požiūrio į originalų kūrinį, nors pianistas, tarkime, ir nebus laikomas „istoriškai informuotu“, nes veikiausiai moderniu Steinway fortepijonu skambins muziką, kurią Mozartas ar jo amžininkai kūrė ir atliko naudodamiesi Steino klavyru.

Tam tikra prasme tiek išsaugojimas, tiek atnaujinimas (t. y. abu atvejai, labiausiai atliepiantys 2 pav. esančios schemos *įjungimą*) reikalauja, ar bent implikuoja, tam tikro atlikėjo susilaikymo nuo asmeninio įsitraukimo. „Objektyvus“ atlikimas bent iš dalies yra ir nuasmenintas atlikimas. Tokią prieštarą būtų galima iliustruoti kone archetipine XX a. opozicija – sulyginant asmenišką, subjektyvų Wilhelmo Furtwänglerio dirigavimo stilių su jam būdinga ritmo, tempo ir garso laisve (net jei tai prieštarautų partitūros nuorodoms) ir nuasmenintą, „objektyvų“ (kitai tariant, *atsidavusį*) Arturo Toscanini meną.

Dar viena itin paplitusi muzikos atlikimo meno praktika – „iškraipymas“, kurį nuolat patiriame įvairiais klasicistinio repertuaro modernizavimo ar romantizavimo pavidalais. Įdomu tai, kad nors „iškraipytas“ atlikimas, žvelgiant iš partitūros perspektyvos, suponuoja akivaizdžiai neigiamus niuansus, jo rezultatas neretai bus pati asmeniškiau-

sia, ketvirtąją Kivy'o minėtą autentiškumo reikšmę atliepanti interpretacija. Kūrinių romantizavimas – viena iš labiausiai įsigalėjusių muzikos atlikimo meno tendencijų ir klišių (su kuria bene aršiausiai ir kovoja „istoriškai informuoto atlikimo“ šalininkai), pasižyminti savais modeliais ir konvencijomis (pvz., dramatiški dinamikos kontrastai ar hipertrofuotas emocijų demonstravimas). Galima būtų manyti, jog toks atlikimo stilius geriausiai atspindi individualius konkrečiau atlikėjo pasirinkimus, jei šis iš tiesų jaučia, kad tam tikras pasažas bus „geriau išreikštas“, „efektingesnis“, „tikriau atspindintis jo emocijas“, atliktas tokia maniera, kurios nenurodė kūrinio partitūra arba įprasta to kūrinio atlikimo praktika¹². Ne taip retai atlikėjai nuoširdžiai mano, jog laikydamiesi tokios emocinės linijos demonstruoja netgi didesnę ištikimybę kompozitoriui, nes esą siekia interpretuoti „tikrąsias“ pastarojo intencijas ir „tikruosius“ jausmus¹³. Pasak Richardo Taruskinio, „atlikėjai iš esmės yra iškraipytojai – tiesą sakant, *nukrypėliai*“ (Taruskin 1995: 13).

Galiausiai, „perkeitimo“ kategorija, kaip jau minėta, suponuoja naujojo autentiškumo metaprocesą, t. y. koncentruojasi ties naujo artefakto, grindžiamo (ar veikiau perfiltruoto per) originaliu atspirties tašku, sukūrimu. Paprastai toks atnaujinimas reiškia radikalų senosios medžiagos perdarymą. Pavyzdžiui, „perkeitimas“ būtų Beethoveno Penktosios simfonijos disko versija ar bet kuris kitas intencionaliai kičinis fikcinio menininko P. D. Q. Bach kūrinys, taip pat – originaliai akustiniam instrumentams sukurtas kūrinių skaitmeninis atlikimas. Tačiau būtina pridurti, kad nors iš pirmo žvilgsnio taip gali pasirodyti, perkeitimo apraiškos nebūtinai atspindi vien postmodernybės perspektyvą. „Perkeitimu“ turėtume laikyti ir fortepijoninio kūrinių transkripciją gitarai, jei kompozitorius tą kūrinių įsivaizdavo kaip išimtinai fortepijoninį (ar, bet kuriuo atveju, *neskirtą* gitarai). O tokių kompozitorių kaip Johannas Sebastianas Bachas praktika kūrinių implikuoti iš esmės *bet kuriam* instrumentui (kaip demonstruojama Roseno citatoje), net jei kurtas jis buvo naudojantis kažkuriuo konkrečiu, perkeitimo atvejui neturėtų būti taikoma.

Išvados

Kaip minėta straipsnio įvade, šiuo tekstu nebuvo siekiama atspindėti istoriškai informuoto atlikimo, arba autentiškumo judėjimo, raidos, diskusinių momentų ir

12 Visgi ši atlikimo tendencija taip pat yra tam tikra ideologija, susiformavusi konkrečiais laikotarpiais ir konkrečiose atlikimo meno mokyklose. Vienos iš interpretavimo strategijų perteklinis eksplikavimas peržengtų šio straipsnio tikslus, tad daugiau apie klasikos romantizavimą, o konkrečiai – apie romantišią Beethoveno mitą, žr. Navickaitė-Martinelli 2014: 208–211.

13 Pianistas Petras Geniušas viename interviu yra taip pasisakęs apie atlikėjo santykį su (šiuolaikiniu) kompozitoriumi: „Patyręs atlikėjas kartais numano, kaip prisikapstyti prie sąmoningų kompozitoriaus intencijų dar geriau nei pats autorius – kitaip atlikėjų išvis nereikėtų. Juk vienas dalykas yra sąmoninga idėja parašyti kūrinių, o kitas – kad toji intencija gimsta iš kažkokių gelmių, kurių žmogus ir pats nepažįsta. O atlikėjai kartais sugeba išties profesionaliai įsibrauti ir pateikti netgi tuos sumanymus, kurių pats kompozitorius nesuvokia“ (Navickaitė-Martinelli 2010: 99).

kultūrinės reikšmės. Čia veikiau pasistengta teoriškai apibrėžti tam tikras strategijas, atlikėjų pasitelkiamas interpretuojant praeities muziką, ir tai, kaip jos koreliuoja su egzistuojančiomis autentiškumo definicijomis. Apibendrinant galima teigti, jog muzikos atlikimo mene įmanu aptikti net keletą autentiškumo lygmenų.

– *Istoriskai informuoti* atlikimai. Rengiant viešam atlikimui muzikos kūrinį, studijuojami istoriniai šaltiniai: mokslininkų traktatai, istoriskai „teisinga“ koncertinė aplinka, to laikotarpio instrumentai, etc.

– Atlikimas, siekiantis *Werktreue* ar, veikiau, *Texttreue*, idealo. Tai nėra griežtai „istoriskai informuotas“ atlikimo tipas, tačiau jis suponuoja ypatingą tikslumą ir ištikimybę autoriaus partitūroje sužymėtoms nuorodoms, tuo pat metu naudojant šiuolaikinius instrumentus ir technikas. Ši ideologija problemiška tuo, jog partitūra – kaip dažnai pažymima – neatspindi ir neužtikrina tikslaus muzikos kūrinio skambančio rezultato.

– „Autoritetinga“ pedagoginė gija, „mokykla“, arba atlikimo meno tradicija. Esama daugybės atvejų, kai muzikos atlikėjai pabrėžia savo *autentišką* atlikimo būdą, „paveldėtą“ iš savo autoritetingų pedagogų. Vienas tokių pavyzdžių – straipsnyje minimas Ivo Pogorelichius, kurio įkvėpimo šaltinis ir skambinimo technika kyla, paties pianisto žodžiais tariant, iš Liszto mokymo.

– Kultūriškai ir geografiškai nulemtas autentiškumas. Šalia to, kad tam tikri žanrai gimsta konkrečioje vietoje ir taip tampa imanentiškai „autentiški“ tame regione (kaip antai Neapolio *opera buffa*), viena autentiškumo rūšis yra dažnai priskiriama lokaliai kultūrinei aplinkai ir yra traktuojama kaip nulemta menininkų, priklausančių panašiai geografiniai erdvei, mentaliteto. Sekant šiuo mąstymu, tik „rusiška siela“ bus pajėgi adekvačiai interpretuoti Musorgskį ar Rachmaninovą, o melancholiškas Raigardo slėnio Čiurlionis pačia *autentiškiausia* kalba prabyla Lietuvoje su šia muzika užaugusių pianistų interpretacijose.

– Pirmasis kūrinio atlikimas. Pavyzdžiui, premjerinis Gintaro Sodeikos fortepijoninio koncerto atlikimas (Vilniaus festivalio 2014-ųjų užsakymas, pianistės Grytos Tatorytės atlikimas) turėtų būti laikomas *autentiška*, prototipine to kūrinio interpretacija. Prie to turbūt derėtų pridurti, kad, šiuolaikinei muzikai vis dar tik vaduojantis iš marginalių koncertinio repertuaro pozicijų, pirmasis kokio nors kūrinio atlikimas labai dažnai gali išlikti „autentiškiausiu“ vien dėl to, kad jis lieka *vieninteliu* to kūrinio atlikimu.

– Kompozitorius, atliekantis savo paties kūrinius. Nors nebūtinai (jei kompozitorius nėra įvaldęs konkretaus instrumento), tačiau dažnai šis autentiškumo ir autoritetingumo tipas būna susijęs su pačiu pirmuoju atlikimu. Į tokį statusą galėtų pretenduoti Beethovenas, kaip ir autentiškiausiomis Rachmaninovo koncertų fortepijonui interpretacijomis turėtume laikyti paties kompozitoriaus įgrotus šių kūrinių įrašus. Vis dėlto muzikos istorijoje gausu pavyzdžių, kai kompozitoriai labiau nei savo vertindavo kitų atlikėjų interpretacijas (įskaitant paties Rachma-

ninovo preferencijas jo Sonatos Vladimiro Horowitzo interpretacijai).

– Gyvas koncertas kaip autentiškesnė įrašyto, „technologišškai užteršto“ atlikimo versija. Nepaisant įrašytų atlikimų daugiau kaip šimto metų istorijos, „tikro“, autentiško atlikimo matas klasikinėje muzikoje išlieka gyvo koncerto patirtis. Šiuo atžvilgiu minėtinas dar vienas šio straipsnio tikslus peržengiantis aspektas – tam tikra „autentiškumo“ rūšis, pasiekiami techniška tobulais nūdienos įrašais (t. y. kurią atlikėjo meno dalį įmanu užfiksuoti ir perteikti klausytojui technologijomis). Atskiros analizės verta *high-fidelity*¹⁴ idėja ir jos įtaka šių laikų muzikos atlikimo praktikoms.

– Atlikimas, visapusiškai atliepiantis subjektyvią interpretatoriaus esmę. Ši veikiau filosofiška autentiškumo klausimo perspektyva lengviausiai pritaikoma ypač kūrybingiems ir savitiems menininkams. Tai toks *tikras* atlikimas, kuriame pasiekiamas maksimalus įsitraukimas, nuoširdumas ir emocija, atskleidžiama semiotinė atlikėjo savastis.

Gauta 2020 07 20
Priimta 2020 08 02

Literatūra

1. Butt, J. Authenticity. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2 (2nd ed.). Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001: 241–242.
2. Dart, Th. *The Interpretation of Music*. London: Hutchinson and Co., 1954.
3. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello, 1915.
4. Donington, R. *The Interpretation of Early Music*. London and Boston: Faber and Faber, 1989 [1963].
5. Eco, U. Fakes and forgeries. *Versus*. 1987. 46 (January–April): 3–29.
6. Greimas, A. J. and Courtés, J. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982 [1979].
7. Haskell, H. *The Early Music Revival: A History*. London: Thames and Hudson, 1988.
8. Haynes, B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.
9. Kelly, Th. F. *Early Music: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.
10. Kenyon, N., ed. *Authenticity and Early Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1988.
11. Kivy, P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1995.
12. Leech-Wilkinson, D. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
13. Martinelli, D. *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words: Essays on Popular Music (= Acta Semiotica Fennica XXXVIII)*. Helsinki, Imatra: International Semiotics Institute/ Umweb, 2010.
14. Navickaitė-Martinelli, L. *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010.
15. Navickaitė-Martinelli, L. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.

14 Tam tikro garsinio ar vaizdinio efekto reprodukuojimas, kaip įmanoma artimesnis originalui.

16. Navickaitė-Martinelli, L. P is for Persona, Performance, Pogorelich: the Performer's Identity as Creative Tool. *Music & Practice*. 2019. Vol. 5. Prieiga per internetą: <https://www.musicandpractice.org/volume-5/p-is-for-persona-performance-pogorelich-the-performers-identity-as-creative-tool/>
17. Rosen, Ch. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
18. Sherman, B. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, 1997.
19. Tarasti, E. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
20. Tarasti, E. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002.
21. Taruskin, R. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.

Lina Navickaitė-Martinelli

To Interpret or To Recreate: A Theory of Authenticity in Performance Practice

Summary

Among the discourses on the art of music performance, both in the verbal communication of the performers and the analyses and critical evaluations of their art, a recurrent concept is that of the “authentic performance.” Functioning in musical contexts in several interrelated senses, this concept and the ideology behind it can undoubtedly be considered an influential current which, by the end of the twentieth century, had a significant impact on the whole industry of classical music in its broadest sense. Hence, it deserves to be introduced as a distinctive type of a performance-related issue and analysed as such.

Since the final decades of the twentieth century, the most common use of this concept has referred to the type of performance that synonymously is termed “historically informed” or “historically aware.” An important aspect of such a performance, besides the study of treatises and manuscripts from the period, is the employment of “period”, “original”, or, indeed, “authentic” instruments and playing techniques from the times when the interpreted music was first performed. Thorough studies have been devoted to the issue where, along with the arguments in favour of and motives for an authentic performance, a great deal of criticism has been levelled against the idea. What, then, lies behind the concept of being “authentic”?

The present article draws on the existing discussion of the meaning(s) and (im)possibility of an authentic performance, placing particular interest in the semiotic approach to the issue of authenticity in music and, in particular, in musical performance. Two main sources are relied on here: Eero Tarasti's *Existential Semiotics* (2000) and Dario Martinelli's *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words* (2010), which are at the same time part of a continuum (Martinelli's reflections are inspired by Tarasti, and both refer to Greimas and Eco) as well as displays of different conclusions (starting from the fact that Tarasti, generally speaking, defends the concept, while Martinelli shows signs of scepticism towards a certain (ab)use of the idea). Adding her reflections on the matter, the author offers a new perspective on how to analyse the idea of authenticity in art music performance.

KEYWORDS: authenticity, music performance, interpretation, historically informed performance, semiotics