

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA  
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



**Virginija Levickienė**

**M. K. ČIURLIONIO VARIACIJŲ  
SEFAA ESEC IR BESACAS ESKIZAI:  
REDAGAVIMO TEORIJA IR PRAKTIKA**

**THE SKETCHES OF VARIATIONS  
ON SEFAA ESEC AND BESACAS BY M. K. ČIURLIONIS:  
THE THEORY AND PRACTICE OF EDITING**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka  
Summary of the artistic research paper  
Muzika / Music (W300)

Vilnius, 2017

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

**Virginija Levickienė**

**M. K. ČIURLIONIO VARIACIJŲ  
SEFAA ESEC IR BESACAS ESKIZAI:  
REDAGAVIMO TEORIJA IR PRAKTIKA**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2012–2017 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

**Tiriamąo darbo vadovas:**

doc. dr. **Audra Versekėnaitė** (2012–2017, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

doc. dr. **Laima Budzinauskienė** (2017 m., Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje.

**Taryba tiriamajam darbui ginti:**

**Pirmininkas:**

prof. **Jurgis Karnavičius** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

**Nariai:**

prof. habil. dr. **Gražina Daunoravičienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. dr. **Kerri Kotta** (Estijos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. **Sergejus Okruško** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

**Rokas Zubovas** (M. K. Čiurlionio namai, muzika W300, fortepijonas)

**Recenzentas:**

prof. dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2017 m. birželio 13 d. 10.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Tiriamąo darbo santrauka išsiuntinėta 2017 m. gegužės 12 d.

Meno doktorantūros projekto tiriamąą dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

## ĮVADAS

Muzikos kūrinių redagavimas – vienas pagrindinių muzikos teksto rengimo leidybai procesų, kurio eigą ir rezultatą lemia individualūs redaktorius sprendimai. Remiantis Wolfgango Amadeaus Mozarto (1756–1791), Ludwigo van Beethoveno (1770–1827), Fryderyko Chopino (1810–1849), Edvardo Griego (1843–1907), Gustavo Mahlerio (1860–1911), Charleso Iveso (1874–1954) kūrinių redagavimo procesus tyrinėjusių muzikologų (Ernsto-Günterio Heinemanno 2007; Christinos A. Georgiou 2011; Johno Roberto Browno 2007; H. Wiley Hitchcocko & Noelio Zahlerio 1988; Franso Bouwmano 2001 ir kt.) išvalgomis, pastebėta, kad tų pačių kūrinių teksto pateikimas skirtinguose leidiniuose varijuoja (pvz., Charleso Iveso kūrinių „Neatsakytas klausimas“ teksto pateikimo skirtumai 1941, 1953, 1986 metų publikacijose). Net ir tais atvejais, kai autoriui esant gyvam pirmoji kūrinių publikacija buvo rengiama jam pačiam prižiūrint, gali pasitaikyti muzikos teksto iškreipimų vėlesnėse tos pačios kompozicijos redakcijose (pvz., Edvardo Griego Sonatos violončelei ir fortepijonui op. 36 publikacijos). Taigi autentiškai kompozitoriaus užrašytas kūrinių tekstas paprastai yra prieinamas tik autorinių rankraščių arba faksimilių (jei jos yra publikuotos) pavidalu.

Tiriamąo **darbo problema** yra Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) vėlyvojo kūrybos laikotarpio (1904–1909) kūrinių fortepijonui urteksto publikacijų parengimas. Priešingai nei ankstyvajame laikotarpyje (1896–1903), kuriame išryškėja kompozicijų perrašymo į švarraščius tendencija, 1904–1905 m. M. K. Čiurlionio sukurtos variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* ne tik žymi vėlyvojo, modernia muzikos kalba grindžiamo kūrybos laikotarpio pradžią, bet ir itin ryškiai atspindi M. K. Čiurlionio rankraščių dešifravimo problematiką – kūrinių užrašomi paskubomis (eskiziškai) ir beveik visada tik juodraštyje. *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų ciklai, tapę šio tiriamąo **darbo objektu**, kompozitoriaus buvo užrašyti nenuosekliai (nesilaikant puslapių eiliškumo, tarp dalių įterpian kitų kūrinių eskizus), ne visos variacijos pabaigtos, pieštuku užrašytos natos ne visur aiškiai įskaitomos. Dėl šių M. K. Čiurlionio kūrinių rankraščių neišbaigtumo *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų autografa kartais yra apibūdinami kaip eskizai (Kučinskas 2004: 59). Būtent M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* ir *Besacas* variacijų autografo eskiziškumas nulėmė sudėtingą šių kūrinių redagavimą. Iki šiol ciklus publikavę redaktoriai (Stasys Šimkus 1925; Jadvyga Čiurlionytė 1957, 1975; Vytautas Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; Dorothea Eberlein 1985; Darius Kučinskas 2011; Rokas Zubovas 2012) variacijų tekstą interpretavo labai įvairiai, todėl atsirado net keletas skirtingų M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* ir *Besacas* variantų. Autoriaus eskizus nuodugnai palyginus su visomis publikuotomis redakcijomis, pastebėta, kad mažiausiai pakeistas šių kūrinių autorinis tekstas

pateikiamas 2011 m. publikuotoje ir iki šiol vienintelėje urteksto redakcijoje, kurią parengė muzikologas D. Kučinskas.

Muzikologijoje yra nusistovėjusi nuostata, kad urtekstas – tai tikslus autorinio teksto perrašymas šiuolaikiniais rašmenimis. Tačiau, remiantis muzikos kūrinių redagavimo problemas tyrusių muzikologų (Georgo Federio 1987, 2011; Jameso Griero 1996; Susanos Lewis Hammond 2007 ir kt.) įžvalgomis bei kitų kompozitorių kūrinių (pvz., Giacomo Puccini (1858–1924), Hectoro Berlioza (1803–1869) ir kt.) redagavimo pavyzdžiais, prieinama išvada, kad dėl kūrinių užrašymo eskiziškumo ar neužbaigtumo, taip pat dėl individualių redaktoriaus sprendimų urteksto redakcija negali būti traktuojama kaip vienintelė, neginčijama originalaus teksto išraiška. Turint omenyje, kad M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių vertinimas dėl jų neišbaigtumo yra itin subjektyvus, bet koks publikuotas šių kūrinių urtekstas gali būti praturtintas kito sudarytojo nauja redakcija.

**Darbo aktualumas.** Šiame darbe pirmą kartą atliekamas išsamus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių bei visų jau publikuotų redakcijų palyginimas, atskleidžiantis esmines M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimo tendencijas ir galimas perspektyvas. Tiriomojo **darbo tikslas** – remiantis pastaraisiais dešimtmečiais pasaulinėje redagavimo praktikoje įsitvirtinančiomis teorinėmis kūrinių redagavimo tendencijomis bei Lietuvoje publikuotų M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* redakcijų pavyzdžių analize, parengti naujas, kuo artimesnes autentiškam kompozitoriaus rankraščiui variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijas ir jas atlikti (garso įrašą pateikiant darbo prieduose).

Siekiant užsibrėžto tikslo, suformuluoti šie uždaviniai:

- 1) ištyrinėti kūrinių redagavimo ištakas ir pateikti konkrečių muzikos kūrinių redagavimo pavyzdžius, išskirti esminius problemiško aspekto, aktualius M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimui;
- 2) išskirti pagrindinius muzikos leidinių tipus, kurių klasifikavimas suponuoja muzikos teksto redagavimo tendencijas;
- 3) išskleisti urteksto redakcijos rengimo proceso etapus;
- 4) ištirti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* autografus ir palyginti juos su publikuotomis S. Šimkaus, J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijomis;
- 5) parengti naujas M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto redakcijas, kuriose pirmą kartą šių kūrinių redagavimo praktikoje būtų pateikiamas išskirtinai tik autorinis natų tekstas (t. y. be papildomai prirašytų natų nebaigtoms ciklo dalims);
- 6) parengti M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* garso įrašus remiantis nauja šių kūrinių urteksto redakcija.

**Literatūros ir šaltinių apžvalga.** Rengiant tiriamojo darbo teorinę dalį, kurioje siekiama apibrėžti muzikos kūrinių redagavimo ir publikavimo metodiką, buvo remiamasi literatūrologų ir muzikologų-redaktorių monografijomis bei straipsniais (P. Subačius 2011; W. Bonkowski 2016; G. Feder 2011; J. Grier 1995, 1996; S. L. Hammond 2007; S. Cuisick 1981; J. Kallberg 1998; H. Leichentrit 1938; M. Kennedy 2005; W. Emery 1950; F. Bouwman 2001; S. Sherr 1990; Ch. Georgiou 2011, 2012; J. R. Brown 2007; E. G. Heinemann 2007; A. Schnabel 1988; H. Wiley Hitchcock, N. Zahler 1988; D. Kučinskas 2004). Siekiant pagrįsti skirtingų tipų redakcijų ypatumus ir jų problemišumą, buvo analizuojami atskiri įvairių kompozitorių (J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, H. Berlioza, F. Chopino, E. Griego, G. Mahlerio, Ch. Iveso, A. Schönbergo) kūrinių publikacijų pavyzdžiai ir jų redagavimo gairės skirtingose muzikos kūrinių leidyklose išleistų publikacijų komentaruose. Šiame tyrimo etape buvo naudojamos žymiausių Europoje muzikos kūrinių leidyklų internetinėmis priemonėmis: G. Henle Verlag, Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Edition Peters, Schott. Nagrinėjant M. K. Čiurlionio kūrinius fortepijonui, jų užrašymo ir publikavimo aspektus redakcijose, buvo remiamasi žymiausių *čiurlionistikos* tyrėjų literatūra (S. Šimkus 1925; M. K. Čiurlionis, V. Čiurlionytė-Karužienė 1960; J. Čiurlionytė 1957, 1970, 1975; V. Landsbergis 1965, 1978, 1980, 1986, 1990, 1997, 2004, 2008; D. Kučinskas 1999, 2004, 2007, 2011, 2015; D. Eberlein 1985; R. Zubovas 2011, 2012; J. Paliukėnaitė 2013; R. Janeliauskas 2010; G. Dauravičienė 2016). Atliekant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščių tyrimus, buvo naudojamos autorinių rankraščių fotografijomis, kurios saugomos Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, muzikos fonde (ČDM, Čm 6) Kaune.

Tyrimui atlikti buvo taikomi analitinis, istorinis, lyginamasis ir genetinės analizės **metodai**.

**Darbo struktūrą** sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūra, informacinių šaltinių ir natų sąrašai, priedai.

I skyriuje **Muzikos kūrinių redagavimo teorija ir praktika** aptariami bendriniai muzikos kūrinių redagavimo aspektai, geriausiai atspindintys konkrečių kūrinių publikavimo atvejuose. 1.1. poskyryje pateikiama glausta istorinė muzikos kūrinių publikavimo apžvalga, išskiriant J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, G. Puccini, H. Berlioza, G. Mahlerio kompozicijų pavyzdžius, aktualius M. K. Čiurlionio kūrinių fortepijonui redagavimo problematikai. 1.2. poskyryje, remiantis muzikos ir literatūros publikavimo aspektus nagrinėjančiomis monografijomis (P. Subačius 2001; J. Grier 1996; G. Feder 2011), susisteminti muzikos kūrinių redakcijų tipai, kurių klasifikavimas turi įtakos muzikos teksto redagavimo tendencijoms. 1.3. poskyryje, atsižvelgiant į šiame darbe iškeltus tikslus ir uždavinius, buvo išskleistas urteksto rengimo procesas, suskirstytas į šešis etapus.

II skyriuje **Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose Sefaa Esec** pateikiama išsami M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščių ir visų iki šiol publikuotų redakcijų (S. Šimkus 1925; J. Čiurlionytė 1957, 1975; V. Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; D. Kučinskas 2011; R. Zubovas 2012) analizė. 2.1. poskyryje atskirai išskleista autorinio rankraščio dešifravimo problematika: ciklo dalių eiliškumo aspektai (2.1.1.), nebaigtų variacijų eskizai (2.1.2.), autorinių ir neautorinių ženklų autografe atsiradimo pagrindimas (2.1.3.). 2.2. poskyryje dėmesys sutelkiamas į M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* leidybos praktiką, analizuojamos visos iki šiol publikuotos šio kūrinio redakcijos, kurių tarpusavio skirtumai daugiausia kyla dėl prieš tai išvardytos rankraščio dešifravimo problematikos. 2.3. poskyryje pateikiami naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urteksto versijos komentarai ir redakciniai siūlymai.

III skyriuje **Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose Besacas** išskleidžiama išsami lyginamoji M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* ir visų publikuotų redakcijų (J. Čiurlionytė 1957, 1975; V. Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; D. Eberlein 1985; D. Kučinskas 2011; R. Zubovas 2012) analizė. Skirtingai nei antrame skyriuje, čia tyrimas pateikiamas kompleksiskai viename poskyryje (3.1.) – probleminius rankraščio dešifravimo aspektus iš karto siejant su jų sprendimo būdais publikuotose redakcijose. Toks analizės dėstymas buvo pasirinktas todėl, kad M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas* autografe užrašytos nuosekliau nei *Sefaa Esec*, dėl to apsiribota kiek glaustesniu autorinio rankraščio aprašymu. 3.1. poskyryje aptariama M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redagavimo problematika atskleidžiama šiais aspektais: ciklo dalių eiliškumas (3.1.1.), autoriaus nebaigtų eskizų traktavimas (3.1.2.), autorinių ir neautorinių ženklų autografe atsiradimo pagrindimas (3.1.3.). 3.2. poskyryje pateikiami naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urteksto versijos komentarai ir redakciniai siūlymai.

Darbas papildytas dviem **priedais**, tiesiogiai susijusiais su šiame darbe išskeltais tikslais.

Pirmajame priede pateikiamos naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijos. Antrasis priedas – M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* garso įrašai, iliustruojantys naujai parengtas urteksto redakcijas.

## I. MUZIKOS KŪRINIŲ REDAGAVIMO TEORIJA IR PRAKTIKA

### I.1. Muzikos kūrinių redagavimo ištakos ir redaktoriaus vaidmuo

Apžvelgus muzikos kūrinių redagavimo istorinius aspektus – nuo pirmųjų Renesanso publikacijų O. Petrucci leidykloje iki šių dienų – pastebėta, kad ilgą laiką muzikos rengimo sklaidai kriterijai neegzistavo. Tik XVIII a. pab. – XIX a. pr., kai Europoje vyko pirmoji industrinė revoliucija, augo miestų kultūra ir išryškėjo vidurinė socialinė klasė, muzikos publikavimo procesai žengė į profesionesnį etapą, davusį atspirtį ir kai kurioms šiuolaikinėms muzikos redagavimo tendencijoms. Ir nors teoriniuose darbuose nėra išlikusių aiškiai apibrėžtų XIX a. metodinių principų, analizuojant publikacijų pavyzdžius pastebima, kad šiuo metu formavosi esminės redakcijų tipų užuomazgos. Remiantis muzikologo Wojciecho Bonkowskio įžvalgomis (2016), tipologinius redakcijų bruožus ryškiausiai atspindi didėjančios properšos apraiškos tarp *rimtosios* ir *pramoginės* muzikos, kurių ženklais XIX a. antroje pusėje buvo:

- didelė gausa transkripcijų ir populiariųjų redakcijų leidyboje (saloninio muzikavimo, muzikų mėgėjų kultūros įtaka);
- pirmosios mokslinės, monumentalios, autoriniais šaltiniais grindžiamos redakcijos, tiesiogiai susijusios su senosios muzikos atgaivinimo siekiais (steigiamų pirmųjų konservatorių, muzikų profesionalų įtaka) (Bonkowski 2016: 20).

Šių muzikos publikavimo kryptų išskleidimas leidžia geriau suvokti, dėl kokių priežasčių tų pačių kūrinių tekstas skirtingų redaktorių leidiniuose varijuoja. Tyrinėjant J. S. Bacho, W. A. Mozarto, H. Berliozą, G. Mahlerio, L. van Beethoveno, E. Griego ir M. K. Čiurlionio kūrinių publikacijas pastebima, kad, atsižvelgiant į plačiosios klausytojų ir atlikėjų mėgėjų auditorijos poreikius, atsirado gausių atlikimo nuorodų ir teksto korektūrų pripildytos redakcijos, dažnai geriau atspindinčios redaktorių individualią interpretaciją nei autorinį tekstą. Originalaus teksto iškraipymo tikimybė buvo suvokta XIX a. pab., kai dalis muzikos leidėjų susidomėjo senosios muzikos atgimimu. 1895 m. Berlyne buvo publikuotas pirmasis leidinys su nurodytu *originalaus teksto* apibrėžimu – *urtekstas* (*Urtext-Ausgaben Classischer Musikwerke*).

Nors urteksto termino atsiradimas yra siejamas su pirmąja publikacija XIX a. pab., konkretūs muzikos redakcijų tipai atsirado tik XX a. antroje pusėje. Iki Antrojo pasaulinio karo leidybos praktikoje išryškėjusios dvi redagavimo kryptys suponavo *atlikėjiškos* ir *urteksto* formuluočių radimąsi, kurios XX a. pab. buvo papildytos dar konkretesniais redakcijų tipais. Analizuojant muzikos redakcijas tipologiniais rakursais, pastebėta, kad redakcijų klasifikavimas leidžia aiškiau apibrėžti muzikos publikacijas pagal jų paskirtį, tačiau galutinis kūrinio pateikimo leidinyje rezultatas yra suponuojamas individualios tekstą rengiančio redaktoriaus interpretacijos.

## 1.2. Muzikos kūrinių redakcijų tipai

Muzikos kūrinių redagavimas gali būti įvardijamas kaip kūrybinis teksto perteikimas per individualaus redaktoriaus interpretacinę prizmę. Ir nors konkrečiam kūriniui formuluojamos individualios redakcinės metodikos, leidybos praktika yra neatsiejama nuo tam tikrų teorinių rakursų, kurių apibrėžtumą geriausiai atspindi muzikos kūrinių redakcijų tipų klasifikacija.

Nagrinėjant muzikos redagavimą tyrinėjančių muzikologų (G. Federio, J. Griero, S. L. Hammond, E. G. Heinemanno, W. Emery ir kt.) monografijas ir straipsnius, pastebima, kad redagavimo metodologiniai aspektai yra siejami su literatūros tekstų sklaidos principais. Remiantis literatūrologo Pauliaus Subačiaus monografijoje (2001) aptartais rašytinių tekstų rengimo sklaidai procesais, buvo išskirtos esminės publikacijų rūšys, kurių klasifikacija praturtina muzikos redakcijų sisteminimo lauką.

Atsižvelgiant į J. Griero ir G. Federio monografijose pateiktą redakcijų tipų skirstymą, galima išskirti šiuos M. K. Čiurlionio kūrinių redagavimui aktualius redakcijų tipus:

- faksimilė;
- dokumentinis perrinkimas;
- kritinė redakcija;
- urtekstas;
- atlikėjiška redakcija.

Siekiant papildyti šias formuluotes ir pateikti konkretesnius jų paskirties apibrėžimus, muzikos kūrinių redakcijų tipai buvo priskirti P. Subačiaus literatūros tekstologijoje išskleistoms leidinių rūšims.

**Dokumentinis leidimas.** Tikslas – perteikti originalo vaizdą platesniam skaitytojų (atlikėjų) ratui (Subačius 2001: 27). Priskiriami redakcijų tipai:

- faksimilė – pagrindinė dokumentinio leidimo forma, kuria grafiškai perteikiamas tiesioginis originalo pavidalas;
- dokumentinis perrinkimas – faksimilinio teksto perrinkimas moderniais rašmenimis.

**Kritinis leidimas.** Tikslas – aprėpti veikalą tekstualumą ir pateikti argumentuotą teksto versiją kaip įtikimiausią originalų perskaitymo ir jų rekonstravimo galimybę (Subačius 2001: 41). Priskiriami redakcijos tipai:

- kritinė redakcija – šaltinio teksto perrinkimas moderniais rašmenimis eksponuojant patį geriausią šio teksto variantą; ypatingą svarbą šio tipo redakcijoje užima komentarai;
- urtekstas [originalus tekstas] – kūrinio teksto pateikimas šiuolaikiniais rašmenimis siekiant išlaikyti kiek įmanoma originalesnį jo pavidalą; nuo dokumentinės redakcijos urtekstas skiriasi praktinio pritaikymo siekiamybe (atlikimui).

**Populiarusis leidimas.** Tikslas – kūrinio tekstą pateikti plačiajam skaitytojų (atlikėjų) ratui. Šiam leidimui reikalinga minimali tekstologo globa, tačiau tai galioja tik tada, kai tai yra pačių autorių spaudai įteiktas tekstas. Kitu atveju ši leidinių rūšis yra artima kritiniam leidimui, tik joje mažiau dėmesio skiriama išsamiems komentarams (Subačius 2001: 53). Priskiriamas redakcijos tipas:

- atlikėjiška redakcija – atlikėjų praktinius poreikius atitinkanti redakcija, neretai orientuota ir į pedagoginę praktiką; čia pagal individualią redaktoriaus interpretaciją nevengiama neautorinių atlikimo nuorodų.

## 1.3. Urtekstas: rengimo etapai

Analizuojant urteksto redakcinį procesą ir konkrečių autorių publikacijų pavyzdžius, pastebėta, kad teiginys *originalus tekstas* nėra tikslus. Tai pagrindžia faktas, kad urtekstas nėra tas pats, kas kompozitoriaus rankraštis, o šiuolaikiniais rašmenimis perrinktas tekstas neatsiribojant nuo individualių redaktoriaus sprendimų. Dėl to galima teigti, kad vienintelė neginčijama urteksto versija neegzistuoja. Vis dėlto sąlyginai *originalaus teksto* perteikimas urtekste tampa prasmingas dėl šio redakcijos tipo pritaikymo praktiniams atlikėjų poreikiams.

Siekiant sistemiškai apibrėžti redakcinio proceso produktyvumo ir mokslinio pagrindimo, šiame darbe urteksto rengimo procesas buvo išskirstytas dalimis. Praktiškai rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus pastebėta, kad šis procesas gali būti apibrėžiamas šešiais etapais:

- 1) visų su kūriniu atsiradimu siejamų šaltinių suradimas;
- 2) patikimiausio šaltinio atrinkimas;
- 3) pirmasis teksto perrašymas, aiškių klaidų įvardijimas;
- 4) antrasis teksto perrašymas, aiškių klaidų taisymas;
- 5) trečiasis teksto perrašymas, *švaraus* teksto pateikimas;
- 6) atliktų teksto korekcijų komentarų rengimas.

## 2. REDAGAVIMO PRAKTIKA

### M. K. ČIURLIONIO VARIACIJOSE SEFAA ESEC

M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec* žymi naujo, modernėjančio muzikos stiliaus ieškojimų pradžią. Kompozitoriaus rankraštyje pažymėtas užrašas *Sefaa Esec* – tai ne tik 1904 m. kompozitoriaus sutiktos merginos Stefania'ios Leskiewicz vardo kriptograma, bet ir naujos struktūrinės idėjos, atskleidžiamos novatoriška variacijų žanro atmaina, išraiška: variacijos pagrįstos ne aiškiai suformuluota, išbaigta melodine tema, o pasikartojančia devynių garsų serija – *es-e-f-a-a-e-es-e-c*.

## 2.1. M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec*: rankraščio analizė

M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* pagrindiniu šaltiniu yra laikomas vienintelis išlikęs autorinis rankraštis. Tai M. K. Čiurlionio kompozicijų knygos ČDM, Čm 6, p. 42–108 (ČDM, Čm 00322–00388) juodraštis, saugomas Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus muzikos fonde. Kūrinio autografas, apibūdinamas kaip eskizinis juodraštis, yra beveik visai neredaguotas paties autoriaus. Išanalizavus M. K. Čiurlionio autografa, buvo išskirti šeši aspektai, lėmę skirtingus ciklo pateikimo variantus kūrinį rengusių redaktorių leidiniuose:

- 1) ciklo dalių eiliškumas;
- 2) nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
- 3) trumpi kompoziciniai fragmentai, kuriuose panaudotas garsaeilis *es-e-f-a-a-e-es-e-c*;
- 4) perbrauktas ciklo dalies eskizas;
- 5) autorinės nuorodos tekste;
- 6) neautorinės nuorodos tekste.

### 2.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo *Sefaa Esec* dalių eiliškumas

Tyrinėjant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografa, akivaizdu, kad kūrinys nebuvo kuriamas nuosekliai, tarp variacijų dalių yra įterpti kitų kūrinių eskizai – Kanonas c-moll (p. 47), Preljudai B-dur, d-moll, h-moll (p. 44, 45, 63, 88) ir kt. Dėl šios priežasties *Sefaa Esec* dalių eiliškumas tampa vienu problemiškesnių aspektų rengiant kūrinio redakcijas. M. K. Čiurlionio kompozicijų knygoje yra užrašyti devyni serijos *es-e-f-a-a-e-es-e-c* varijavimo eskizai, iš kurių kompozitorius sunumeravo keturis: N1 (p. 86–87), N3 (p. 87), N4 (p. 106), N5 (p. 107). Šalia dviejų nenumuruotų dalių pažymėjo sukūrimo datas ir vietas: p. 42–43 – *Druskiniki I Sierpnia 1904* (Druskininkai, 1904 m. rugpjūčio 1 d.); p. 108 – *2 Listop 1904 War.* (1904 m. lapkričio 2 d., Varšuva). Remiantis šiomis nuorodomis, galima spėti, kad p. 42–43 užrašyta variacija buvo sukurta pirmoji, o p. 108 – paskutinė. Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* eiliškumą muzikos kalbos aspektais, pastebėta, kad ciklas yra formuojamas kontrasto principu grindžiamu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešinimu.

### 2.1.2. Nebaigtos rankraščio *Sefaa Esec* dalys

Iš devynių garsaeilio *es-e-f-a-a-e-es-e-c* varijavimo eskizų M. K. Čiurlionis visiškai pabaigė tris – p. 42, 43, 106, 108. Prie vieno iš jų autorius nurodė numeraciją – N4 (p. 106). Nebaigtos, tačiau ganėtinai išplėtos ciklo dalys M. K. Čiurlionio numeruojamos N1, N3, N5 (p. 86, 87, 107). Prie M. K. Čiurlionio nebaigtų *Sefaa Esec* dalių priskiriami du trumpi fragmentai (Kučinskas 2008: 277–279): trijų taktų – p. 99 ir penkių taktų – p. 108. Fragmentų priskyrimas

*Sefaa Esec* ciklui grindžiamas juose eksponuojamo *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilio panaudojimu.

Dar vienas nebaigtas variacijos eskizas (15 taktų), užrašytas rankraščio p. 105, kompozitoriaus buvo perbrauktas. Šią variaciją autorius numeravo kaip ketvirtąją ciklo dalį, taip pat kaip ir kitame puslapyje (p. 106) pabaigtą eskizą. Tai, kad numeracija pasikartoja du kartus, o vienas iš eskizų yra perbrauktas, leidžia kelti hipotezę, kad p. 105 pradėta komponuoti ketvirtoji dalis vėliau neatitiko autoriaus lūkesčių, todėl kompozitorius variaciją perbraukė ir kitame puslapyje (p. 106) antrą kartą užrašė visiškai pabaigtą variaciją.

### 2.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraštyje

Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografa, matyti, kad šalia natų teksto yra išlikę ir kiti žymenys. Nagrinėjant jų atsiradimo galimybes, pastebėta, kad ne visų užrašų autorystė priskiriama M. K. Čiurlioniui. Autorinių ir neautorinių žymenų išskyrimas leidžia nustatyti tam tikrus ciklo formavimo bruožus publikavimo praktikoje, kai kurių variacijų atlikimo ypatumus, kūrinio pavadinimo ir kompozicinės idėjos pagrindimo aspektus.

- Autoriniai žymenys: atlikimo nuorodos p. 43 (akcentai) ir p. 107 (tempas *Largo*); *Sefaa Esec* užrašai p. 87, p. 105; garsaeilio *es-e-f-a-a-e-es-e-c* išrašymas p. 86, p. 105; sukūrimo datų ir vietos užrašai p. 42, p. 108.
- Neautoriniai žymenys: skaitmenys ir kryželiai raudonu pieštuku p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108. Šių užrašų atsiradimas autografe yra siejamas su pirmosiomis *Sefaa Esec* publikacijomis. Raudonais kryželiais žymimi eskizai yra spausdinami J. Čiurlionytės rengtuose leidiniuose, o skaitmenų žymėjimas sutampa su S. Šimkaus leidinyje pateiktu dalių eiliškumu.

## 2.2. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimas

M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec* yra publikuotos devyniuose leidiniuose, kuriuos parengė S. Šimkus (1925), J. Čiurlionytė (1957, 1975), V. Landsbergis (1978, 1990, 1997, 2004), D. Kučinskas (2011), R. Zubovas (2012). Lyginant šias redakcijas tarpusavyje, pastebėta, kad prieš tai aptarta M. K. Čiurlionio rankraščių problematika suponavo skirtingų redaktorių sprendimų variantiškumą.

### 2.2.1. Ciklo dalių eiliškumas publikuotose redakcijose

Kadangi M. K. Čiurlionio autografe variacijų eskizai nebuvo užrašyti iš eilės ir tik keletas jų pažymėti autorine numeracija, skirtingi redaktoriai ciklo dalių eiliškumą traktavo labai įvairiai. S. Šimkaus parengtame pirmajame M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* leidinyje (1925) keturios ciklo dalys (p. 42, 43, 86, 87, 106) kartu su kitais toje pačioje kompozicijų knygoje užrašytais kūriniais buvo sujungtos į aštuonių pjesių rinkinį pavadinimu *Muzikos bruožai*.

J. Čiurlionytės publikacijose (1957, 1975) *Sefaa Esec* pirmą kartą priskirtas variacijų žanrui ir pavadintas *Tema ir šešios variacijos*. Tačiau, kaip ir S. Šimkaus redakcijoje, čia nesilaikoma autorinės dalių numeracijos bei įterpiama ciklui nepriskiriama kompozicija (p. 44). M. K. Čiurlionio *Sefaa Esec* dalių eiliškumo skirtumų galima išvengti ir vėliau kūrinių publikavusių redaktorių – V. Landsbergio, D. Kučinsko, R. Zubovo – leidiniuose. Visuose jų laikomasi M. K. Čiurlionio sužymėtos variacijų eilės, tačiau požiūrių skirtumai išryškėja žvelgiant į dvi autoriaus nesunumeruotas variacijas. V. Landsbergio ir R. Zubovo leidiniuose antrąją poziciją cikle užima variacija, išlikusi rankraščio p. 108, o paskutinę – p. 42–43. D. Kučinsko sudarytame urtekste, atvirkščiai, remiantis datų nuorodomis, antroji spausdinama anksčiausiai (p. 42–43), o paskutinė – vėliausiai (p. 108) surkurta ciklo dalis.

**2.2.2. M. K. Čiurlionio nebaigtų ciklo dalių traktavimas publikuotose redakcijose**  
M. K. Čiurlionio nebaigtų *Sefaa Esec* dalių (N1, N3, N5) tekstas visose publikacijose buvo rekonstruotas redaktorių. Analizuojant leidiniuose pateikiamą šių eskizų tekstą, pastebėta, kad pabaigos rekonstruojamos dvejopai: repriziniu principu (V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) arba kupiūruojant paskutinius taktus (S. Šimkus, J. Čiurlionytė). S. Šimkaus leidinyje nebaigta variacija N1 buvo išspausdinta pabaigoje pridėdant tris papildomus taktus, o N3 – kupiūruojant tris autorinius taktus ir sukuriant du papildomus kadencijos taktus. J. Čiurlionytė savo leidiniuose rekonstravo autografo eskizų N3 ir N5 pabaigas. Variacijoje N3 kupiūravo paskutinį autorinį taktą, o N5 pateikė reprizine forma. V. Landsbergio redakcijose taip pat pateikiamos nebaigtų dalių (N1, N3, N5) rekonstrukcijos, tačiau, skirtingai nei S. Šimkaus ir J. Čiurlionytės redakcijose, čia neautorinis tekstas spausdinamas *petitu*. Tokį neautorinio teksto išskyrimą naudojo ir D. Kučinkas bei R. Zubovas. Abu redaktoriai repriziniu principu rekonstravo variacijos N3 pabaigą, tačiau skirtingai pateikė N5 dalies tekstą – D. Kučinskas rekonstravo repriziniu principu, o R. Zubovas pirmą kartą publikavo originalią dalies versiją.

Kalbant apie rankraštyje nebaigtų eskizų rekonstravimo aspektus svarbu paminėti, kad p. 105 autoriaus perbrauktas variacijos N4 eskizas V. Landsbergio redakcijoje buvo dešifruotas, papildytas neautorine pabaiga ir įtrauktas į ciklą pažymint IIIa. Vėliau tokį redakcinį sprendimą pakartotojo D. Kučinskas (žr. IVa) ir R. Zubovas (žr. IIIa).

### **2.3. M. K. Čiurlionio variacijos *Sefaa Esec*: urtekstas. Komentarai**

Remiantis pirmuose skyriaus poskyriuose atliktų tyrimų rezultatais buvo parengtas naujas M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* urtekstas. Atliktos redakcinės teksto korekcijos aptariamose šiame poskyryje pateiktuose komentaruose.

## **3. REDAGAVIMO PRAKTIKA** **M. K. ČIURLIONIO VARIACIJOSE BESACAS**

### **3.1. M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas*: rankraščio ir publikuotų redakcijų analizė**

M. K. Čiurlionio juodraštyje pažymėtas užrašas *Besacas*, reiškiantis nuolat pasikartojančią septynių garsų *b-e-es-a-c-a-es* eilę, kartu yra ir kompozitoriaus bičiulio dailininko Bolesława Czarkowskio vardo ir pavardės kriptograma. Lyginant šį ciklą su *Sefaa Esec* variacijomis, išryškėja kompozicijų dešifravimo ir redagavimo panašumas. Šiame skyriuje pateikiami *Besacas* variacijų analizės rezultatai ir redagavimo apibūdinimas yra glaudžiai susiję su *Sefaa Esec* variacijų tyrimais.

M. K. Čiurlionio *Besacas* pagrindinis šaltinis – vienintelis išlikęs autorinis juodraštis, užrašytas toje pačioje kompozicijų knygoje kaip ir variacijos *Sefaa Esec* (ČDM, Čm 6). Kadangi variacijos *Besacas* nėra iki galo autoriaus pabaigtos, kūrinių rankraštis gali būti traktuojamas kaip eskizas. Iki šiol variacijos *Besacas* publikuotos dešimtyje leidinių: J. Čiurlionytės (1957, 1975), V. Landsbergio (1975, 1980, 1990, 1997, 2004), D. Eberlein (1985), D. Kučinsko (2011), R. Zubovo (2012). Atlikus išsamią M. K. Čiurlionio *Besacas* autografo ir publikacijų analizę, buvo išskirti penki probleminiai aspektai:

- 1) ciklo dalių eiliškumas;
- 2) nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
- 3) variacijos N5 eskizas;
- 4) autorinės nuorodos tekste;
- 5) neautorinės nuorodos tekste.

#### **3.1.1. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių eiliškumas**

M. K. Čiurlionio *Besacas* autografo p. 120–128 (Čm 6, p. 00400–00408) užrašyti šeši serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizai. Kompozitorius penkias ciklo dalis sunumeravo nepaisydamas kompozicijų knygos puslapių eiliškumo – N1 (p. 120–121), N2 (p. 124–125), N3 (p. 122), N4 (p. 126–127), N5 (p. 128). Autografo p. 123 užrašytas autoriaus eskizas pateiktas be numeracijos, todėl jo vieta cikle nėra apibrėžta. Svarstyta išlieka ir variacijos N5 pozicija kūrinyje – septynių taktų fragmentas kairiajai rankai dėl neišbaigtumo iki šiol kūrinių publikavusių redaktorių nebuvo įtrauktas į ciklą. Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* eiliškumą muzikos kalbos rakursais, pastebėta, kad, kaip ir *Sefaa Esec*, remiantis autorine dalių numeracija, dalių eiliškumas grindžiamas kontrastu, pasireiškiančiu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešiniu.

Nagrinėjant M. K. Čiurlionio *Besacas* publikacijas dalių eiliškumo aspektu, matyti, kad ciklas buvo formuojamas įvairiai. J. Čiurlionytės leidiniuose



(Tema „BEEsACAEs“ ir trys variacijos) jis formuojamas nesilaikant autorinės numeracijos. Rankraštyje N1 pažymėta dalis čia pavadinta *Tema*, o toliau paeiliui spausdinamos variacijos: N3; nenumeruotas eskizas; N4. J. Čiurlionytės redakcijoje dėl neaiškios priežasties nebuvo publikuota M. K. Čiurlionio N2 pažymėta dalis. Vėliau ciklą publikavęs V. Landsbergis dešifravo N2 eskizą ir įtraukė jį į ciklą. Tačiau šio redaktoriaus leidiniuose variacijų numeracija nevysiškai atitinka autorinę seką dėl ketvirtojoje pozicijoje išspausdinto nenumeruoto eskizo (p. 123) (taip autoriaus N4 žymima dalis tapo penktąja). Tokį sprendimą leidinio komentaruose redaktorius grindžia nuomone, kad nenumeruota dalis neatitinka pabaigos įspūdžio, dėl to spausdinama priešpaskutinė (Landsbergis 1986: 114). Tyrinėjant M. K. Čiurlionio *Besacas* variacijų eiliškumą pastebima, kad ciklo formavimas V. Landsbergio redakcijoje tapo savotiška tradicija, turėjusia įtakos visų vėliau kūrinių publikavusių redaktorių sprendimams. Tai patvirtina analogiškas variacijos N2 ir nenumeruotos dalies įtraukimas į ciklą D. Eberlein, D. Kučinsko ir R. Zubovo leidiniuose.

### 3.1.2. Nebaigtos rankraščio *Besacas* dalys

Iš šešių serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizų M. K. Čiurlionis užbaigė vieną – N3 (p. 122). Nebaigti M. K. Čiurlionio eskizai, numeruojami N1, N2, N4, N5, užrašyti kompozicijų knygos p. 120–128. Analizuojant nebaigtų dalių autografus pastebima, kad variacijos N1 ir autoriaus nenumeruoto eskizo (p. 123) muzikiniai tekstai nutrūksta tarytum visai prie pabaigos, o komponuodamas variaciją N2 M. K. Čiurlionis galbūt įsivaizdavo trijų dalių reprizinę formą – tekstas baigiasi pakartojus pirmąjį pradžios taktą.

M. K. Čiurlionio rankraštyje nebaigti *Besacas* eskizai yra bene problemiškausias aspektas rengiant šio kūrinio redakciją. J. Čiurlionytės leidiniuose N1, N3 ir nenumeruotos dalies pabaigos rekonstruotos prirašant papildomus taktus kadencijai įtvirtinti. Panašiu principu atliktos rekonstrukcijos ir V. Landsbergio leidiniuose, tik čia pirmą kartą spausdinama N2 variacija pateikiama repriziniu principu prirašant 22 taktus. Kaip ir variacijose *Sefaa Esec*, neautorinį natų tekstą V. Landsbergis pateikia petitu. D. Eberlein leidinyje nebaigtos dalys pateikiamos kaip ir V. Landsbergio redakcijoje. Panašiu principu – pridėdant papildomus kadencijos taktus bei repriziškai papildant variacijos N2 tekstą – M. K. Čiurlionio *Besacas* yra spausdinamas D. Kučinsko ir R. Zubovo leidiniuose.

### 3.1.3. Autoriniai ir neautoriniai žymenys M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštyje

M. K. Čiurlionio *Besacas* variacijų rankraštyje, kaip ir *Sefaa Esec* variacijų eskizuose, šalia natų teksto matomi ir kiti žymenys. Kai kurios autorinės ir

neautorinės nuorodos tampa itin svarbios siekiant nustatyti ciklo formavimo bruožus ir kai kuriuos kūrinio interpretacijos ypatumus.

- Autoriniai žymenys: ciklo dalių numeracija (p. 120, 122, 124, 126, 128); užrašas šalia variacijos N1 – *besacas* (leidžia pagrįsti kūrinio pavadinimą); vienintelė atlikimo nuoroda *pp*, pažymėta variacijos N3 septintame takte.
- Neautoriniai žymenys: šalia eskizų, numeruojamų N1, N3, N4, N5, pažymėti kryželiai raudonu pieštuku ir skaitmenys. Kryželiais pažymėtos variacijos yra atspausdintos J. Čiurlionytės redaguotuose leidiniuose, o skaitmenų žymėjimo autorystė lieka iki galo neaiški. Jų atsiradimo rankraštyje sąsajos su S. Šimkaus redakcijomis čia nėra tikslios, nes S. Šimkus variacijų *Besacas* nepublikavo.

### 3.2. M. K. Čiurlionio variacijos *Besacas*: urtekstas. Komentarai

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštis yra nebaigtas juodraštis. Rengiant šio kūrinio urtekstą kompozicijos tekstas buvo minimaliai koreguojamas pagal bendrines muzikos kalbos normas (alteracijų atkūrimas, aiškių klaidų ištaisymas ir pan.). Visi redakciniai teksto pakeitimo atvejai aptariami šiame poskyryje pateiktuose komentaruose.

## IŠVADOS

1. Tyrinėjant muzikos kūrinių redagavimo ištakas ir kontekstą pastebėta, kad nuo pat Renesanso laikų, kai O. Petrucci leidykloje buvo išspausdinti pirmieji muzikos tekstai (1501), požiūris į kompozicijos pateikimą publikacijoje nuolat kito. Tai suponavo įvairūs socialiniai, ekonominiai, istoriniai veiksniai bei aiškiai apibrėžtos metodologijos stoka. Atlikus kai kurių kompozitorių (J. S. Bacho, W. A. Mozarto, H. Berliozio, G. Mahlerio, E. Griego, G. Puccini, A. Schönbergo, Ch. Iveso) kūrinių redakcijų apžvalgą buvo prieita išvada, kad kiekvienos publikacijos atsiradimas yra unikalus, o joje perteikiamo muzikos teksto pobūdis priklauso nuo individualios redaktoriaus interpretacijos. Subjektyvumo aspektas muzikos kūrinių redagavimo procese lėmė daugelio tų pačių kūrinių teksto variantiškumą skirtingose redakcijose.

2. Žvelgiant į muzikos rengimo sklaidai procesus, pastebėta, kad XIX–XX a. pradžioje išryškėjo dvi redagavimo kryptys – *atlikėjiška* ir *autentiškoji*, turėjusios įtakos šių dienų muzikologinėje literatūroje nurodomų redakcijų tipų atsiradimui. Remiantis muzikos redagavimo klausimus nagrinėjančių muzikologų įžvalgomis (G. Feder 2011; J. Grier 1996; Ch. Georgiou 2011; W. Bonkowski 2016), galima teigti, kad muzikos kūrinių publikavimo metodika yra artima literatūros tekstų sklaidos principams. Tai paskatino muzikos redakcijų tipus susieti su literatūros tekstologijoje aprašomais bendriniais rašytinių tekstų

leidybos aspektais, padedančiais muzikos kūrinių redakcijas suklasifikuoti pagal konkrečią jų paskirtį. Darbe buvo išskirtos trys muzikos redagavimui aktualios leidinių rūšys – dokumentinė, kritinė ir populiarioji, pagal kurias suskirstyti muzikos redakcijų tipai – faksimilė, dokumentinis perrinkimas, kritinė redakcija, urtekstas, atlikėjiška redakcija.

3. Siekiant darbe išsikelto tikslo – parengti naujas M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urteksto versijas – buvo aptarti šio redakcijos tipo problemiško aspekto. Urteksto ištakų ir leidyboje nusistovėjusios praktikos apžvalga, kurioje neatsiribojama nuo subjektyvios sudarytojo (redaktoriaus) intervencijos, leidžia daryti išvadą, kad *originalaus teksto* terminas nėra iki galo tikslus. Dėl to sisteminant redakcijas pagal literatūros tekstologijoje apibrėžtas leidinių rūšis, darbe urtekstas buvo priskirtas kritinės, o ne dokumentinės publikacijos rūšiai. Praktiškai rengiant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstus buvo pastebėta, kad šį procesą galima išskirstyti į šešis darbo etapus – nuo visų su kūriniu atsiradimu siejamų šaltinių suradimo (1 etapas) iki spausdintos teksto versijos komentarų rengimo (6 etapas). Kiekvieno etapo išskleidimas rodo, kad šaltinių atrankos bei jų medžiagos vertinimo procesas (2, 3, 4 etapai) gali būti vertinamas kaip esminis.

4. Ištyrinėjus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* autografus, prieita išvada, kad dėl kompozicijų neišbaigtumo autografuose jie gali būti traktuojami kaip eskizai. Tyrime išryškėjo esminiai rankraščių dešifravimo problemiško aspekto, lemę skirtingus ciklų pateikimo variantus iki šiol publikuotuose leidiniuose:

- ciklo dalių eiliškumas;
- nebaigtų variacijų eskizai;
- perbrauktos dalies (*Sefaa Esec*) ir fragmentiškai užrašytų (*Besacas*) dalių traktavimas;
- autorinės nuorodos tekste;
- neautorinės nuorodos tekste.

5. Analizuojant M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraštį, pastebėta, kad kompozicijų knygoje iš viso yra užrašyti devyni *es-e-f-a-a-e-es-e-c* garsaeilio variacijų eskizai p. 42–108 (ČDM, Čm 00322-00388), iš jų kompozitorius sunumeravo penkis – N1, N3, N4 (du kartus p. 105 ir p. 106), N5, o visiškai užbaigė tik tris (p. 42, 43, 106, 108). Išsamiai ištyrus *Sefaa Esec* autografą buvo prieita išvada, kad ciklą sudaro šešios autoriaus labiausiai išbaigtos dalys, užrašytos p. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108. Atlikus šių variacijų analizę muzikos kalbos aspektais, pastebėta, kad, remiantis autorinėmis eiliškumo nuorodomis (datomis, serijos išrašymu, variacijų eiliškumo žymėjimu), ciklas yra formuojamas kontrasto principu, išreikštu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešinimu.

6. Palyginus M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografus su visomis kitomis iki šiol publikuotomis redakcijomis, pastebėta, kad jas renge redaktoriai įvairiai vertino rankraščių probleminius aspektus. Ryškiausiai tai atspindi leidiniuose pateikiamas skirtingas eskizų kiekis, ciklo dalių eiliškumo formavimas ir autoriaus nebaigtų eskizų rekonstravimas.

7. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštyje užrašyti iš viso šeši garsaeilio *b-e-es-a-c-a-es* variacijų eskizai p. 120–128 (ČDM, Čm 00400–00408). Iš jų kompozitorius sunumeravo penkis ciklo dalis, nepaisydamas kompozicijų knygos puslapių eiliškumo (N1, N2, N3, N4, N5), o visiškai užbaigė tik vieną (N3, p. 122). Iš autoriaus numeruojamų eskizų išsiskiria N5 pažymėta dalis. Autografo p. 128 užrašyta dalis tėra septynių taktų fragmentas kairiajai rankai; dėl neišbaigtumo nė vienas iki šiol kūrinių publikavusių redaktorių jo neįtraukė į ciklą.

Remiantis autorine numeracija pastebėta, kad *Besacas* ciklas, kaip ir *Sefaa Esec*, yra formuojamas kontrasto principu, pasireiškiančiu beveik visuose muzikinės kalbos sluoksniuose. Tai, kad abu kūriniai sukurti beveik tuo pačiu metu (1904–1905), siekiant tų pačių kūrybinių tikslų ir naudojant panašias išraiškos priemones, tikėtina, kad kompozitorius ciklo formavimą įsivaizdavo būtent kontrasto principu.

Iki šiol M. K. Čiurlionio *Besacas* buvo publikuotas dešimtyje leidinių. Redaktorių sprendimus palyginus su autografu, pastebėta, kad dalių eiliškumas leidiniuose sutampa su autorine dalių numeracija žymint pirmas tris variacijas. M. K. Čiurlionio nenumuotus eskizas (p. 123) įterpiamas kaip ketvirtoji ciklo dalis, todėl autoriaus N4 žymima kompozicija pasislinko ir tapo penktąja.

8. Iš atliktos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* iki šiol publikuotų redakcijų analizės matyti, kad visas publikacijas, išskyrus D. Kučinsko (dėl aiškiai suformuluoto redakcijos tipo – urteksto), galima priskirti *atlikėjiškam* redakcijos tipui. Tai suponuoja interpretatyvus dalių eiliškumo formavimo aspektas (atsispindintis leidinių komentaruose) ir spausdinamų atlikimo nuorodų gausa (neatsispindinti autografuose). Palyginus visas redakcijas tarpusavyje matyti, kad autorinės atlikimo nuorodos akivaizdžiausias D. Kučinsko urtekste (2011), o mažiausiai neautorinio natų teksto papildymų (neskaitant atlikimo nuorodų) pateikta R. Zubovo parengtame leidinyje (2012).

M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* nebaigtų eskizų pabaigos publikuotose redakcijose rekonstruojamos dvejopai: repriziniu principu (V. Landsbergis, D. Kučinskas, R. Zubovas) arba kupiūruojant paskutinius eskizų taktus (S. Šimkus, J. Čiurlionytė).

9. Remiantis šio tiriamojo darbo rezultatais ir padarytomis išvadomis buvo parengtos naujos M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstų versijos, iš anksčiau publikuotų redakcijų išsiskiriančios šiais aspektais:

- abiejų ciklų dalių eiliškumas formuojamas išlaikant autorinę eskizų numeraciją;
- pirmą kartą spausdinamas *Besacas* ciklo eskizas N5, p. 128 (ČDM, Čm 00408) (su nuoroda *ad libitum*);
- nenumeruota variacija p. 123 (ČDM, Čm 00403) spausdinama paskutinėje pozicijoje be numeracijos (su nuoroda *ad libitum*);
- visi *Sefaa Esec* ir *Besacas* rankraščiuose nebaigti eskizai spausdinami atvira forma (be pabaigų rekonstrukcijų);
- išspausdintame natų tekste žymimos išnašos, kurių komentaruose paaiškinti natų dešifravimo sprendimai.

Remiantis šio tiriamojo darbo eigoje parengtomis M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* ir *Besacas* urtekstų versijomis, viešų koncertų metu ir garso įrašo pavidalu (pridedama prieduose) buvo atliktos naujos šių kūrinių interpretacijos.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

**Virginija Levickienė**

**THE SKETCHES OF VARIATIONS  
ON SEFAA ESEC AND BESACAS BY M. K. ČIURLIONIS:  
THE THEORY AND PRACTICE OF EDITING**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2017

The research paper was written in the period of 2012–2017 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

**Research supervisor:**

Assoc. Prof. Dr. **Audra Versekėnaitė** (2012–2017, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Assoc. Prof. Dr. **Laima Budzinauskienė** (2017, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

**The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.**

**Board:**

**Chairman:**

Prof. **Jurgis Karnavičius** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

**Members:**

Prof. Habil. Dr. **Gražina Daunoravičienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. Dr. **Kerri Kotta** (Estonian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. **Sergejus Okruško** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

**Rokas Zubovas** (The M. K. Čiurlionis House, Music W300, Piano)

**Reviewer:**

Prof. Dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on June 13, 2017, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the research paper was disseminated on May 12, 2017.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

## INTRODUCTION

Editing of musical compositions is one of the major processes of preparing a musical text for publication, where the course and outcomes of this process are based on individual decisions made by the editor. The analysis of insights by musicologists (Ernst-Günter Heinemann 2007; Christina A. Georgiou 2011; John Robert Brown 2007; H. Wiley Hitchcock & Noel Zahler 1988; Frans Bouwman 2001 et al.) who have researched into the editing processes of pieces composed by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Fryderyk Chopin (1810–1849), Edvard Grieg (1843–1907), Gustav Mahler (1860–1911), and Charles Ives (1874–1954) has revealed that presentation of the musical text of the same piece varies from one edition to another (e.g., differences in the text of *The Unanswered Question* by Ives in the publications of 1941, 1953 and 1986). Even when the composers are still alive and the first publication of the musical text was developed under their supervision, the deviations of the text may occur in the later editions of the same piece (e.g., the publication of Grieg's Sonata for cello and piano, Op. 36). Therefore, a musical text authentically recorded by a composer is usually available only as an original manuscript or its facsimiles (if such happen to have been published).

**The problem statement of this research paper** is focused around the preparation for publication of the urtext of the musical compositions for piano created by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) at the later period of his life (1904–1909). In Čiurlionis' early creative period (1896–1903), there is a clear tendency of rewriting drafts of his compositions to clean final copies; in 1904–1905, however, Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* composed by Čiurlionis not only manifest the beginning of his mature period based on the language of modern music; they also largely reflect the problem of decrypting Čiurlionis' manuscripts: the compositions were written as hasty sketches and mostly in a draft form. Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas*, being the subject of this research paper, were recorded by the composer in an inconsistent manner (the composer ignored the page numbering sequence, inserted sketches of other compositions in between the parts of Variations); not all the variations were completed, and in some fragments, the notes written in graphite pencil are illegible. Due to such incomplete nature of these manuscripts of the compositions by Čiurlionis, the autographs of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* are sometimes defined as sketches (Kučinskas 2004: 59). It is exactly this sketch-like nature of the Čiurlionis' autograph of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* that led to the problem of editing these pieces. Editors who have published these cycles so far (Stasys Šimkus 1925; Jadvyga Čiurlionytė 1957, 1975; Vytautas Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; Dorothea Eberlein 1985;

Darius Kučinskas 2011; Rokas Zubovas 2012) tend to interpret the texts of Variations in a number of different ways, which has even led to several versions of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' *Sefaa Esec* and *Besacas*. Having compared the sketches by the composer with all the published editions, it has been noticed that the least changed text of these musical works is presented in the so far only edition of the urtext developed by musicologist Darius Kučinskas, published in 2011.

In musicology, there is a common belief that urtext is an exact rewriting of the autograph using modern characters. However, the findings by musicologists who have studied problematic areas of editing a musical composition (Georg Feder 1987, 2011; James Grier 1996; Susan Lewis Hammond 2007 etc.) as well as examples of the edited works by other composers (e.g., Giacomo Puccini (1858–1924), Hector Berlioz (1803–1869), a.o.) have taken us to the conclusion that because of a sketch-like and incomplete nature of a manuscript as well as individual decisions made by the editor, the urtext edition may not be held as the only and undisputed presentation of the original notation. Keeping in mind that the evaluation of the manuscripts of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* becomes extremely subjective due to their incompleteness, any published urtext of these compositions can be enriched with a new editorial approach by a different editor.

**Relevance of the research.** In this artistic research, for the first time, a detailed comparison of the manuscripts of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas*, as well as all the previously published editions, has been carried, revealing major trends and potential prospects of editing Čiurlionis' musical works for piano. The **research aims** at developing new urtext versions of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* as close as possible to the authentic manuscript on the basis of the analysis of the theoretical trends of musical editing emerged in the global editing practice in the few past decades as well as the analysis of the examples of the editions of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas*, published in Lithuania, and performing them (submitting the audio recording in Annexes).

In order to achieve the aim, the following objectives have been defined:

- 1) analyse the origins of editions of musical works and provide examples of editions of certain musical pieces; distinguish the main problematic areas relevant for editing Čiurlionis' musical works for piano;
- 2) distinguish the main types of music publications, the classification of which influences the trends of musical text editing;
- 3) describe in detail the stages of the preparation process of the editorial version of the urtext;
- 4) analyse the autographs of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* and compare them with the published versions by Stasys Šimkus,

Jadvyga Čiurlionytė, Vytautas Landsbergis, Dorothea Eberlein, Darius Kučinskas, and Rokas Zubovas;

- 5) develop new editions of the urtext of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* which, for the first time in the editing practice of these musical compositions, exclusively comprise only the authentic notation by the composer (i.e. without extra notes added to the incomplete parts of the cycle); and
- 6) develop recordings of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* on the basis of the new version of the urtext of these musical works.

**Literature review.** The preparation of the theoretical component of this artistic research paper, which aims at defining the methodology of music editing and publishing, was based on monographs and articles by the following literature scholars, musicologists and editors (Subačius 2011; Bonkowski 2016; Feder 2011; Grier 1995, 1996; Hammond 2007; Cuisick 1981; Kallberg 1998; Leichentrit 1938; Kennedy 2005; Emery 1950; Bouwman 2001; Sherr 1990; Georgiou 2011, 2012; Brown 2007; Heinemann 2007; Schnabel 1988; Wiley Hitchcock, Zahler 1988; and Kučinskas, 2004). In order to justify the peculiarities and problematic areas of different types of editions, an analysis of separate examples of published editions of certain musical works by various composers (Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Chopin, Grieg, Mahler, Ives, and Schönberg) as well as the editing guidelines provided in the comments to the publications of these editions by different publishers was conducted. At this stage of the research, online materials provided by Europe's most famous music publishers, such as G. Henle Verlag, Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Edition Peters, and Schott, were used. The analysis of Čiurlionis' works for piano and the aspects of writing and publishing them in the editions was conducted using literature by the most prominent researchers in the field of *Čiurlionis studies* (such as Šimkus 1925; Čiurlionis, Čiurlionytė-Karužienė 1960; Čiurlionytė 1957, 1970, 1975; Landsbergis 1965, 1978, 1980, 1986, 1990, 1997, 2004, 2008; Kučinskas 1999, 2004, 2007, 2011, 2015; Eberlein 1985; Zubovas 2011, 2012; Paliukėnaitė 2013; Janeliauskas 2010; Daunoravičienė 2016). The research into the manuscripts of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* was conducted using the photographs of the manuscripts stored at the Music Fund of Čiurlionis National Museum of Art in Kaunas (ČDM<sup>1</sup>, Čm<sup>2</sup>).

Analytical, historical, and comparative **methods** as well as a genetic analysis were employed to carry out the research.

The **structure of this research paper** comprises the introduction, three parts, findings, literature and musical notation references, and annexes.

<sup>1</sup> ČDM is an abbreviation for Čiurlionis National Museum of Art in Kaunas.

<sup>2</sup> Čm is an abbreviation for M. K. Čiurlionis' music.

Part I *Music editing theory and practice* focuses on the generic aspects of music editing that are best reflected in the publications of certain musical pieces. Section 1.1. provides a brief historical overview of music publishing by highlighting the examples of the compositions by Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Giacomo Puccini, Hector Berlioz, and Gustav Mahler prepared for dissemination in print, all of each being relevant for the problem areas of editing Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works for piano. Having used data from the monographs analysing the aspects of music and literary publishing (Subačius 2001, Grier 1996, Feder 2011), Section 1.2. offers a system of different types of editions of musical works, the classification of which influences the trends of musical text editing. Following the aims and objectives of the present artistic research, Section 1.3. explains the process of urtext preparation, breaking it into six development stages.

Part II *Editing practice in Variations on Sefaa Esec by M. K. Čiurlionis* provides a detailed analysis of both the manuscripts of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and all its versions that have been published so far (Šimkus 1925; Čiurlionytė 1957, 1975; Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; Kučinskas 2011; Zubovas 2012). Section 2.1. is solely dedicated to the problem areas of decrypting the composer's manuscript: the aspects of the sequence of the cycle parts (2.1.1.), the sketches of the incomplete variations (2.1.2.), and the explanation of the appearance of the composer's marks and those made not by the composer in the autograph (2.1.3.). Section 2.2. focuses on the publishing practice of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* by analysing all the editions of this work published so far, and thus reflecting the differences among the published versions that emerged mainly because of the previously mentioned decryption issues of the manuscript. In Section 2.3., comments and editing recommendations to the new urtext version of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* are provided.

Part III *Editing practice in Variations on Besacas by M. K. Čiurlionis* offers a detailed comparative analysis of the manuscripts of Čiurlionis' Variations on *Besacas* and all its versions published so far (Čiurlionytė 1957, 1975; Landsbergis 1979, 1990, 1997, 2004; Eberlein 1985; Kučinskas 2011; Zubovas 2012). This analysis, different from Part II, is presented as a whole in a single section (3.1.) by directly relating the issues of the manuscript decryption with the solutions suggested in the published versions. Such analytical strategy was chosen because in the autograph by Čiurlionis, Variations on *Besacas* were written in a more consistent manner than those on *Sefaa Esec*, therefore, the analysis has been confined to a more compact description of the composer's manuscript, further leading to the discussion of the publications of the cycle within the same section. Section 3.1. highlights the editing issues of Čiurlionis' Variations on *Besacas* through the following aspects: the sequence of the cycle

parts (3.1.1.), the interpretation of the unfinished sketches by the composer (3.1.2.), the explanation of the appearance of the composer's marks and non-authentic marks in the autograph (3.1.3.). Section 3.2. provides comments and editing recommendations to the new urtext version of Čiurlionis' Variations on *Besacas*.

The present artistic research paper has two **annexes** which are directly related to the aims of the research. Annex 1 provides the new urtext versions of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas*. Annex 2 comprises the audio recordings of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* by Čiurlionis in order to illustrate the newly developed editions of the urtext.

## 1. THEORY AND PRACTICE OF EDITING OF MUSICAL WORKS

### 1.1. The origins of the editing of musical works and the role of the editor

When reviewing the historical aspects of the editing of musical works – from the first music publications by Ottaviano Petrucci in the Renaissance times to modern times – it has been observed that for a long period of time there were no certain criteria for music dissemination in print. Only in the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, during the period when the first industrial revolution was spreading in Europe along with the development of the urban culture and the appearance of the middle class, the processes of music publishing entered a more professional stage which became a starting point for certain modern trends in music editing. And, although the methodological principles which had been clearly defined in the theoretical works of the 19th century did not survive, the analysis of examples of the publications led to a conclusion that it is exactly at those times that the main origins of editorial approaches were starting to acquire a certain shape. Following the insights by musicologist Wojciech Bonkowski (2016), the typological features of edited texts are reflected in the growing rift between *serious* and *popular* music, which in the second half of the 19th century was manifested through:

- multiple transcriptions and popular versions of editions for printing (salon music, influence of the culture of amateur musicians);
- appearance of the first scientific, monumental editions as well as editions based on the authentic sources, all of them directly related to aspirations of reviving the old music (establishment of the first conservatories, influence of professional musicians) (Bonkowski 2016: 20).

The analysis of these music publishing trends leads us to a better understanding of the reasons why the text of the same musical work varies in the publications by different editors. Upon studying editions of the works by Bach,

Mozart, Berlioz, Mahler, Beethoven, Grieg, and Čiurlionis, we may observe that in order to meet the needs of a wide audience of listeners and amateur artists, a high number of editions full of numerous performance recommendations and text editing comments emerged, often reflecting an individual interpretation of the editor rather than the authentic text. In the end of the 19th century it was recognised that an original text may be distorted, which led to an increasing interest among certain music publishers in the revival of the old music. As a consequence, in 1895 in Berlin, the first publication appeared bearing a definition of an *original text*, or *urtext* (*Urtext-Ausgaben Classischer Musikwerke*).

Despite the fact that the appearance of the term *urtext* is related to the first publication printed in the end of the 19th century, specific definitions of the types of musical text editions did not appear until the second half of the 20th century. Before World War II, publishing practice had two dominating trends of editing which influenced the appearance of the terms *performance edition* and *urtext version*, which in the end of the 20th century were further supplemented by even more specific types of versions. The analysis of musical editions in terms of their typology revealed that classification of the edited versions enables to describe music publications according to their purpose in a clearer way; however, the final result – a published version of a musical piece – is influenced by an individual interpretation of the editor.

### 1.2. Types of edited versions of musical works

Editing of musical works can be defined as a creative representation of the text through an interpretative prism of an individual editor. However, despite the fact that the editing methodology is defined as an individual approach towards each musical composition, publishing practice is inseparable from certain theoretical aspects, the clear definition of which is best reflected in the classification of the edited versions of musical works.

The analysis of monographs and articles by musicologists studying musical editing (Feder, Grier, Hammond, Heinemann, Emery, a.o.) showed that the methodological aspects of editing are related to the principles of dissemination of literary texts. On the basis of the processes of preparation of written texts for dissemination in print presented in the monograph by a literary researcher Paulius Subačius (2001), major types of publications were identified and their classification contributed to the field of taxonomy of musical editions.

While analysing the classification of editions presented in the monographs by Grier and Feder, it has been noted that the following types of editions, which are relevant for editing the works by Čiurlionis, can be distinguished:

- facsimile;
- documentary edition;
- critical edition;

- urtext;
- performance edition.

In order to supplement these concepts and provide more specific definitions according to their purpose, the typology of literary publications as classified in Subačius' literary text studies was applied to musical editions:

**Documentary edition.** The aim is to present the original image to a wider audience of readers (performers) (Subačius 2001: 27). Types of editions assigned:

- facsimile – the main form of a documentary edition, by which the direct original form is conveyed by graphical means;
- documentary edition – rewriting of a text in a facsimile format using modern characters.

**Critical edition.** The goal is to cover the textuality of a piece and provide a reasoned version of the text using the most convincing possibility of reading and reconstructing the original text (Subačius 2001: 41). Types of editions assigned:

- critical edition – rewriting of the source text using modern characters and presenting the best version of this text. In this type of edition, comments are given special attention.
- urtext [lit. *original text*] – presentation of a text of a piece using modern characters maintaining its original form as much as possible. The urtext differs from the documentary edition in terms of its aiming at practical applicability (performance).

**Popular edition.** The aim is to present the text of a work to a wider audience of readers (performers). This type of edition requires minimal care from a literary text researcher; however, it is only valid where the text is submitted for publication by the same author. Otherwise, this type of edition is similar to critical edition; the only difference is that less attention is paid to the thoroughness of the comments (Subačius 2001: 53). Types of edition assigned:

- performance edition – a type of edition aimed to meet the practical needs of the performers and often focuses on teaching practice. It is not isolated from adding non-author performance recommendations based on an individual interpretation by the editor.

### 1.3. Urtext: preparation stages

The analysis of the editorial process of urtext and specific examples of publication by certain authors has revealed that the term *original text* is not accurate. This is supported by the fact that the urtext is not the same as the composer's manuscript, and that a text rewritten by modern characters is not isolated from individual decisions made by the editor. Hence, it can be stated that a single, undisputed urtext version does not exist. However, a relatively *original*

presentation of the text in its urtext becomes meaningful because of the applicability of this edition for the practical needs of performers.

In order to achieve the efficiency of a systematically defined editorial process and the scientific justification, the process of preparing an urtext was divided into several parts. While conducting the preparation of the urtexts of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* it was observed that this process can be described in six stages, namely:

- 1) finding all the sources related to the appearance of a musical work;
- 2) selecting the most reliable source;
- 3) the first rewriting of the text; identifying the prominent errors;
- 4) the second rewriting of the text; correcting the prominent errors;
- 5) the third rewriting of the text; providing a *clean* text; and
- 6) developing comments to the corrections made to the text.

## 2. EDITING PRACTICE IN VARIATIONS ON SEFAA ESEC BY M. K. ČIURLIONIS

Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* mark a beginning of a search for new, more modernised, style in music. The composer's manuscript bears an inscription *Sefaa Esec* which is not just a cryptogram of the girl's name, Stefania Leskiewicz, who the composer met in 1904. It is an expression of a new structural idea revealed in an innovative change to the genre of Variations: the variations are based not on a clearly formulated, complete melodic theme; they are built upon a recurrent sequence of nine sounds *es-e-f-a-a-e-es-e-c*.

### 2.1. Variations on *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis: analysis of the manuscript

The only survived manuscript by Čiurlionis is considered to be the main source for Variations on *Sefaa Esec*. This is a draft of Čiurlionis' notebook ČDM, Čm 6, pp. 42–108 (ČDM, Čm 00322–00388) stored in the Music Funds of M. K. Čiurlionis National Museum of Art. The autograph of this musical work is defined as a sketch and was left almost unedited by the composer himself. The analysis of Čiurlionis' autograph led to the identification of the six following aspects that caused a variety of presenting the cycle in publications by different editors:

- 1) sequence of the parts of the cycle;
- 2) unfinished parts of the Variations manuscript;
- 3) short compositional fragments, where the sequence of sounds *es-e-f-a-a-e-es-e-c* was used;
- 4) the crossed-out sketch of a part of the cycle;
- 5) marks in the text made by the composer; and
- 6) non-author marks in the text.

### 2.1.1. Sequence of the parts in Variations on *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis

Upon studying the autograph of Variations on *Sefaa Esec* by Čiurlionis, it became obvious that this work was not created in a consistent manner, as sketches of his other musical pieces such as *Canon in C minor* (p. 47), *Prelude in B-flat major*, *Prelude in D minor*, *Prelude in B minor* (pp. 44, 45, 63, 88) and others – were inserted in between the parts of Variations. Because of this, the sequence of the parts of *Sefaa Esec* is one of the most prominent issues when developing an edition of this musical piece. Čiurlionis' notebook provides a written record of nine variation sketches of the *es-e-f-a-a-e-es-e-c* sequence, and four of them were assigned a number by the composer: N1 (pp. 86–87), N3 (p. 87), N4 (p. 106), and N5 (p. 107). On two other parts, which were left unnumbered, the composer marked the dates and places of their creation: pp. 42–43 – *Druskeniki I Sierpnia 1904* (Druskininkai, August 1, 1904); p. 108 – *2 Listop 1904 War.* (November 2, 1904, Warsaw). These marks may lead to an assumption that the variation written on pp. 42–43 was created first, and the variation on p. 108 was the last one. The analysis of the sequence of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* in terms of the musical language reveals that the cycle is formed based on the contrasting principle of opposing texture, melodic, register and rhythmic elements.

### 2.1.2. Unfinished parts of the *Sefaa Esec* manuscript

Čiurlionis fully completed only three variations sketches (pp. 42, 43, 106, 108) of the *es-e-f-a-a-e-es-e-c* sound sequence out of the nine. On one of them, the composer marked its number – N4 (p. 106). Čiurlionis quite developed other three parts, which nevertheless were left unfinished, and numbered them as N1, N3, and N5 (pp. 86, 87, 107). There are also two short fragments which are attributed to the unfinished parts of Čiurlionis' *Sefaa Esec* (Kučinskas 2008: 277–279): one of them comprising three bars (p. 99), the other – five (p. 108). Such attribution of these fragments to the *Sefaa Esec* cycle is based on the fact that they also comprise the *es-e-f-a-a-e-es-e-c* sequence of sounds.

Another incomplete sketch of the variations (15 bars), written on p. 105 of the manuscript, was crossed out by the composer. He numbered this variation as the fourth part of the cycle, which coincides with the number of the finished sketch presented on the next page (p. 106). The fact that the numbering is repeated twice and that one of the sketches was crossed out may lead to a hypothesis that Čiurlionis started composing the fourth part of the cycle, written on p. 105; later, however, it failed to meet the composer's expectations, which is why he crossed this variation out and, for a second time, wrote the fully completed version on the next page (p. 106).



### 2.1.3. Marks made by the composer and non-author marks in the *Sefaa Esec* manuscript by M. K. Čiurlionis

The analysis of Čiurlionis' manuscript of Variations on *Sefaa Esec* shows that there are other marks written next to the musical text. While conducting research into the possibilities of the appearance of these marks, it was observed that not all of them can be attributed to Čiurlionis. Recognition of the differences between the non-author marks and those made by the composer enables to identify the following: certain features of the development of the cycle in the publishing practice, peculiarities of the performance of some of the variations, aspects explaining the title of the musical work, and the concept of its composition.

- Marks made by the composer: performance recommendations on p. 43 (accents) and p. 107 (*Largo*); the inscription *Sefaa Esec* on p. 87, p. 105; the inscription of the *es-e-f-a-a-e-es-e-c* sound sequence on p. 86, p. 105; written notes of the dates and places of composing p. 42, p. 108.
- Non-author marks: numbers and crosses marked in red pencil on pp. 42, 43, 86, 87, 106, 107, 108. The appearance of these marks in the autograph is related to the preparation of the first publications of *Sefaa Esec*. The sketches bearing red-cross marks were printed in the publications prepared by Jadvyga Čiurlionytė, while the number marks coincide with the sequence of the parts as presented in the publication by Stasys Šimkus.

## 2.2. Editing of Variations on *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis

Variations on *Sefaa Esec* were published in nine publications prepared by the editors Šimkus (1925), Čiurlionytė (1957, 1975), Landsbergis (1978, 1990, 1997, 2004), Kučinskas (2011), and Zubovas (2012). The comparison of all these editions demonstrated that the earlier discussed problematic areas of Čiurlionis' manuscripts led to a diversity of the editorial approaches by different editors.

### 2.2.1. Sequence of the parts of the cycle in the published editions

Due to the fact that the sketches of the variations in Čiurlionis' autograph were not written in a sequential order and that only some of the variations bear the numbering marked by the composer, the sequence of the parts of the cycle is treated in a different way by different editors. The first publication of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* prepared by Stasys Šimkus (1925) joins four parts of the cycle (pp. 42, 43, 86, 87, 106) together with other musical works, written in the same book of compositions, into a collection of eight pieces called *The Features of Music*. In Jadvyga Čiurlionytė's publications (1957, 1975), the cycle *Sefaa Esec* is for the first time classified as the genre of variations and called *A Theme and Six Variations*. However, similar to Šimkus' edition, this version does not follow the numbering of the parts made by the composer; moreover, it includes

a musical composition (p. 44) which is not attributed to the cycle. Such variability in the sequence of the parts by Čiurlionis' *Sefaa Esec* can be observed in the later publications of the piece by Landsbergis, Kučinskas, and Zubovas. In all of them, the editors follow the sequence of the variations as suggested by Čiurlionis; however, the editors differ in their approaches regarding the two variations that were left unnumbered by the composer. In the publications by Landsbergis and Zubovas, the variation on p. 108 is the second part of the cycle, whereas the variation on pp. 42–43 is the last. On the contrary, the urtext prepared by Kučinskas is based on the references to the dates, i.e. the earlier created version (pp. 42–43) is published the second, whereas the later created variation (p. 108) is considered as the last part of the cycle.

### 2.2.2. Interpretation of the incomplete parts of the cycle by M. K. Čiurlionis in the published editions

The text of Čiurlionis' incomplete parts of *Sefaa Esec* (N1, N3, and N5) in all the publications has been reconstructed by the editors. The analysis of the text of the sketches in these publications leads to an observation that the reconstruction of the conclusions is conducted in two ways: by recapitulation (Landsbergis, Kučinskas, Zubovas) or leaving the final bars out (Šimkus, Čiurlionytė). In the publication by Šimkus, the incomplete Variation N1 bears three additional bars at the end, while in the conclusion of Variation N3, the three final bars created by the composer are omitted and two additional bars are added to create a cadence. In her publications, Jadvyga Čiurlionytė reconstructs the conclusions of the sketches N3 and N5 of the manuscript. In Variation N3, she omits the last bar created by the composer while suggesting a recapitulation in Variation N5. Vytautas Landsbergis, in his editions, also presents reconstructed versions of the incomplete parts (N1, N3, N5); however, different from the editions by Šimkus and Čiurlionytė, here the non-author text is printed in petit. Such differentiation of the non-author text is also suggested by Kučinskas and Zubovas. Both editors reconstructed the conclusion of Variation N3 using the principle of recapitulation. However, they differ in their approach to the text of Variation N5: Darius Kučinskas reconstructs it using the principle of recapitulation, whereas Rokas Zubovas, for the first time, published the original version of the part.

As far as the reconstruction of the incomplete sketches of the manuscript is concerned, it is important to emphasise that in Landsbergis' edition, the sketch of Variation N4 written on p. 105 was decrypted, supplemented by non-author conclusion and included in the cycle by marking as IIIa. The same editing approach was later taken by Kučinskas (see IVa) and Zubovas (see IIIa).

### 2.3. Variations on *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis: urtext. Comments

Using the findings of the research presented in the first sections of this Part, a new urtext of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* was developed. The editing corrections made to the text are presented in the comments to this section.

## 3. EDITING PRACTICE IN VARIATIONS ON *BESACAS* BY M. K. ČIURLIONIS

### 3.1. Variations on *Besacas* by M. K. Čiurlionis: analysis of the manuscript and its published editions

The inscription *Besacas* in the draft by Čiurlionis stands for a series of seven, constantly repeating sounds *b-e-es-a-c-a-es*, which is also a cryptogram of the name and last name of Bolesław Czarkowski, a composer and a friend of Čiurlionis. The comparison of this cycle with Variations on *Sefaa Esec* emphasises analogy in the decryption and editing of the both compositions. The findings of the analysis of Variations on *Besacas* and the definition of editing provided in this part are closely related to the research into Variations on *Sefaa Esec*.

The main source of Čiurlionis' *Besacas* is the only remaining draft by the composer, written in the same book of compositions as Variations on *Sefaa Esec* (ČDM, Čm 6). The composer did not complete Variations on *Besacas*; therefore, the manuscript of this musical piece may be considered a sketch. So far, *Besacas* has been published in ten publications; namely, by Čiurlionytė (1957, 1975), Landsbergis (1975, 1980, 1990, 1997, 2004), Eberlein (1985), Kučinskas (2011), and Zubovas (2012). Upon conducting a thorough analysis of the autograph of Čiurlionis' *Besacas* and its publication, the following five key problematic areas were identified:

- 1) sequence of the parts of the cycle;
- 2) incomplete parts of the Variations manuscript;
- 3) the sketch of Variation N5;
- 4) marks in the text made by the composer;
- 5) non-author marks in the text.

#### 3.1.1. Sequence of the parts in Variations on *Besacas* by M. K. Čiurlionis

The pages 120–128 of the autograph of *Besacas* by Čiurlionis (Čm 6, p. 00400–00408) bear six variation sketches of the *b-e-es-a-c-a-es* sequence of sounds. The composer numbered five parts of the cycle ignoring the sequential order of the pages in the notebook as follows: N1 (pp. 120–121), N2 (pp. 124–125), N3 (p. 122), N4 (pp. 126–127), N5 (p. 128). The sketch written on p. 123 of the manuscript has no number, due to which its sequential order in the cycle is not defined. The place of Variation N5 – a seven-bar fragment for the left

hand – is as well to be considered; so far, the editors who have published the piece have not included this variation in the cycle due to its incomplete nature. The analysis of the sequence of Čiurlionis' Variations on *Besacas* in terms of the musical language shows that the cycle, in the same manner as *Sefaa Esec*, is formed based on the contrasting principle of opposing texture, melodic, register and rhythmic elements.

Having analysed the publications of Čiurlionis' *Besacas* in terms of the sequence of its parts, it has been noted that the cycle was developed in different ways. In the publications by Čiurlionytė (*Theme BEEsACAes and three variations*), the cycle is developed disregarding the numbering suggested by the composer. In her edition, a part of the cycle marked in the manuscript as N1 is called the Theme, followed by the variations in the following order: N3, then the unnumbered sketch, and N4. The part of the cycle numbered by Čiurlionis as N2 is not published in Čiurlionytė's edition, the reason for which is unclear. Landsbergis, who published the cycle later, decrypted the sketch N2 and included it in the cycle. The numbering of the sequence of the variations in the publications by this editor, however, does not fully coincide with the sequence suggested by the composer: in this edition, the unnumbered sketch (p. 123) has the fourth position (thus, moving the part marked by the composer as N4 onto the fifth place). The editor explains his decision in the comments to the publication by sharing a belief that the unnumbered fragment does not seem to create an impression of the final part and, therefore, is assigned a penultimate position (Landsbergis 1986: 114). The study of the sequence of Variations *Besacas* by Čiurlionis leads to an observation that the development of the cycle in Landsbergis' edition has become some kind of tradition influencing all editorial approaches in further editions of this piece. As a confirmation of this, Eberlein, Kučinskas and Zubovas, in their publications, similarly include Variation N2 into the cycle.

#### 3.1.2. Incomplete parts of the manuscript of *Besacas*

Čiurlionis completed only one sketch – N3 on p. 122 – out of the six sketches of the *b-e-es-a-c-a-es* sequence of sounds. The incomplete sketches by Čiurlionis, numbered as N1, N2, N4 and N5, were written on pp. 120–128 of his notebook. The analysis of the unfinished parts of the autograph has led to an observation that the musical texts of Variation N1 and the sketch left unnumbered by the composer (p. 123) seem to discontinue towards the very conclusion and that Čiurlionis, when composing Variation N2, may have thought of a three-part recapitulation as the text finishes on the repetition of the first bar of the introduction.

The incompleteness of the manuscript of the *Besacas* sketches by Čiurlionis is by far the most problematic aspect when preparing an edition of this musical

work. In Čiurlionytė's publications, the conclusions of Variations N1, N3 as well as the unnumbered part were reconstructed by writing additional bars in order to create a cadence. Landsbergis took a similar approach when reconstructing the cycle with the only difference that in his publication, for the first time, Variation N2 was published as a recapitulative version by adding 22 bars. Similar to Variations on *Sefaa Esec*, the non-author notation in Landsbergis' publications are written in petit. In the publication by Eberlein, the incomplete parts are presented in a similar way as in Landsbergis' edition. A similar approach, i.e. adding extra bars to the cadence and supplementing the text of Variation N2 as a recapitulation, was taken in the editions of Čiurlionis' *Besacas* by Kučinskas and Zubovas.

### 3.1.3. Marks made by the composer and non-author marks in the manuscript Variations on *Besacas* by M. K. Čiurlionis

The manuscript of Čiurlionis' Variations on *Besacas*, similar to the sketches of Variations on *Sefaa Esec*, bears different marks next to the notation. Some of them – both made by the composer and non-author marks – acquire extreme importance in order to define the features of the cycle formation as well as certain peculiarities of interpretation of this musical work.

- The marks made by the composer: numbering of the parts of the cycle (pp. 120, 122, 124, 126, 128); the inscription *Besacas* next to Variation N1 (which provides explanation for the title of the piece); *pp*, the only performance indication, written in the 7th bar of Variation N3.
- Non-author marks: crosses in red pencil and numbers written next to the sketches N1, N3, N4, and N5. It is noted that the variations bearing the crossed marks were printed in the editions by Jadvyga Čiurlionytė. Meanwhile, the author of the number marks still remains unknown. The analysis of the appearance of such number marks in other works by Čiurlionis has led to an observation that the numbering may be related to the editing solutions made by Stasys Šimkus. However, in the case of *Besacas*, there is no possibility to prove this relation, as Šimkus did not to publish this particular cycle.

### 3.2. Variations on *Besacas* by M. K. Čiurlionis: the urtext. Comments

The manuscript of Variations on *Besacas* by Čiurlionis is presented as an incomplete draft version. During the preparation of the urtext of this musical work, only minimal corrections were made to the composition text in compliance with the generic norms of the musical language (reconstructions of alterations, correction of obvious errors etc.). All the cases of the corrections made to the text are presented in the comments to this section.

## CONCLUSIONS

1. The study of the origins and context of music editing has revealed that the approach to the presentation of a musical piece in a publication has been changing since the Renaissance, when the first musical texts were published by Ottaviano Petrucci (1501). This was influenced by various social, economic and historical factors as well as a lack of a well-defined methodology. Upon reviewing the editions of works by certain composers (such as Bach, Mozart, Berlioz, Mahler, Grieg, Puccini, Schönberg, and Ives), it has been found that an appearance of every single publication is unique and that the nature of the musical text that it represents depends on the individual interpretation of its editor. Such subjectivity of the music editing process has resulted in many different versions of the text of the same musical pieces presented in a variety of its editions.

2. The overview of the processes of preparing a musical work for dissemination in print has brought us to the identification of two dominating editing approaches appearing in the late 19th century – early 20th century, namely, *performance editing* and *original editing* which influenced the emergence of types of editions referred to by the musicology of modern times. The analysis of insights by musicologists studying the problems of music editing (Feder 2011; Grier 1996; Georgiou 2011; Bonkowski 2016) suggests that the methodology of music publishing is similar to the principles of dissemination of literary texts. This observation has prompted to relate the types of musical editions to the generic aspects of publishing written texts presented in literary textology, which has helped to classify editions of musical works according to their specific purpose. This artistic research paper focuses on three types of publications that are relevant for music editing – documentary, critical, and popular – which provide the basis for the typology of musical editions: facsimile, documentary edition, critical edition, urtext, and performance edition.

3. In order to achieve the aim of the research, i.e. develop a new edition of the urtext of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, this artistic research paper has covered the problematic areas of this type of edition. The overview of the origins and well-established practice of publishing, which is never isolated from the subjective intervention by the compiler (editor), has led to the conclusion that the term *original text* is not accurate. As a result, when classifying editions according to the types of publications defined in the field of literary textology, in this artistic research paper, urtext is classified as a type of critical, rather than documentary, edition. During the practical preparation of the urtexts of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* by Čiurlionis, a possibility of dividing this process into six stages was observed – from finding the sources of the appearance of the musical work

(Stage 1) to development of the comments to the printed version (Stage 6). The detailed analysis of each stage has shown that the process of selecting the sources and the evaluation of the materials presented in these sources (Stages 2, 3 and 4) can be considered as essential.

4. The analysis of the autographs of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* has led to the conclusion that, because of the incomplete nature of the compositions in the manuscript, they can be regarded as sketches. The research has revealed the following major problematic areas of decrypting the manuscripts that have led to a number of different versions of the cycles in the editions published so far:

- sequence of the parts of the cycle;
- incomplete sketches of Variations;
- interpretation of the crossed-out parts (*Sefaa Esec*) and fragmentary parts (*Besacas*);
- marks in the text made by the composer;
- non-author marks in the text.

5. When conducting the analysis of the manuscript of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec*, an observation was made that the notebook comprises in total nine variation sketches of the sound sequence *es-e-f-a-a-e-es-e-c* written on pp. 42–108 (ČDM, Čm 00322–00388), five of which were numbered by the composer, namely, N1, N3, N4 (twice on p. 105 and p. 106), N5, while only three of which were fully completed (pp. 42, 43, 106, 108). Having analysed the autograph of *Sefaa Esec* in detail, it has been concluded that the cycle comprises six parts which were mostly completed by the composer and written on pp. 42, 43, 86, 87, 106, 107, and 108. The analysis of these variations by Čiurlionis in terms of the musical language has revealed that according to the sequence-related marks made by the composer (e.g., dates, the sound sequence, marking the sequence of the variations), the cycle is formed based on the contrasting principle of opposing texture, melodic, register, and rhythmic elements.

6. Upon comparing the autograph of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* with all the editions published so far, it was observed that the editors developing these editions demonstrate different approaches towards the problematic aspects of the manuscripts. This is mostly reflected in the different number of sketches presented in the editions, the development of the sequence of the cycle, and the reconstruction of the composer's unfinished sketches.

7. The manuscript of Variations on *Besacas* by Čiurlionis consists of six sketches of variation on the sound sequence *b-e-es-a-c-a-es* written on pp. 120–128 (ČDM, Čm 00400–00408). The composer assigned a number to five of them, having ignored the sequential order of the page numbering of his notebook (N1, N2, N3, N4, N5), whereas only one variation was completed (N3, p. 122). A part of the cycle, which was marked by the composer as N5,

stands out. Page 128 of the autograph comprises just a seven-bar fragment for the left hand; because of its incomplete nature, none of the editors who have published this musical piece so far happened to include this part in the cycle.

The composer's numbering led to an observation that the *Besacas* cycle, in the same way as *Sefaa Esec*, is formed on the principle of contrast which occurs in almost all the layers of the musical language. The fact that both musical works were composed almost at the same time (1904–1905), for the same creative aspirations and using similar means of expression leads to an observation that the composer is likely to have envisioned the development of the cycle based on the principle of contrast.

So far, *Besacas* by Čiurlionis has been released in ten publications. The comparison of the editorial approaches and the autograph has revealed that the sequence of the parts in the editions coincide with the composer's numbering of the parts as far as the first three variations as concerned. The sketch which was left unnumbered by Čiurlionis (p. 123) is inserted as the fourth part of the cycle; therefore, the part which was marked by the composer as N4 was moved to the fifth position in the sequence.

8. The analysis of the editions of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* published so far shows that all the of them, except the one by Darius Kučinskas (because of its clearly defined type of edition – the urtext) may be classified as *performance* editions. This stemmed from an interpretative approach towards the formation of the sequence of the cycle parts (which was reflected in the comments to the publications) as well as the multiple printed recommendations regarding the performance (which was never reflected in the autographs). After the comparison of the editions, it was noticed that the performance recommendations made by the composer are best seen in Kučinskas' urtext (2011), while the least of non-author additions to the musical text (other than the performance recommendations) are presented in the edition by Rokas Zubovas (2012).

In the published editions, we can notice a twofold reconstruction of the conclusions of the incomplete sketches of Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* by Čiurlionis: by using recapitulation (Landsbergis, Kučinskas, Zubovas) or omitting the final bars of the sketches (Šimkus, Čiurlionytė).

9. The findings and conclusions of this artistic research have led to the development of new versions of the urtext of *Sefaa Esec* and *Besacas* by Čiurlionis differing from the previously published editions in the following ways:

- the sequence of the parts in both cycles is formed following the numbering of the sketches by the composer;
- the sketch N5, p. 128 (ČDM, Čm 00408) is published for the first time (marked *ad libitum*);

- the variation on p. 123 (ČDM, Čm 00403), which was left unnumbered, is printed in the final position in the sequence without any number (marked *ad libitum*);
- all the incomplete sketches in the manuscripts of *Sefaa Esec* and *Besacas* are printed in an open format (without reconstruction of the conclusions);
- the musical texts in this edition comprise footnotes which provide explanation of the approaches taken to decrypt the notation.

The new versions of the urtext of Čiurlionis' Variations on *Sefaa Esec* and *Besacas* developed in the course of the present artistic research have been used to perform new interpretations of these musical works during a public concert as well as to make audio recordings (see Annexes).

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE  
SKAITYTI PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA /  
CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT  
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Sefaa Esec* tema“ [Editing Practice in Variations *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis]. LMTA 39-oji metinė konferencija [39th Annual LMTA conference]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015 m. balandžio 15 d.
2. „Redagavimo praktika M. K. Čiurlionio variacijose *Besacas*“ [Editing Practice in Variations *Besacas* by M. K. Čiurlionis]. LMTA 40-oji metinė konferencija [40th Annual LMTA conference]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016 m. balandžio 28 d.
3. „M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* eskizai: redagavimo teorija ir praktika“ [The Sketches of Variations on *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis: The Theory and Practice of Editing]. Mokslinė-praktinė konferencija „XIX a. pab. – XX a. pr. muzikos veikėjų ir jų memorialinio palikimo išsaugojimas“. Kaunas: KMM M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos skyrius, 2017 m. kovo 31 d.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA /  
PUBLICATIONS ON THE SUBJECT  
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika“ [Editing Practice in Variations *Sefaa Esec* by M. K. Čiurlionis]. *Ars et Praxis*, 2015, Nr. 3, p. 42–56.
2. „M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redagavimo praktika“ [Editing Practice in Variations *Besacas* by M. K. Čiurlionis]. *Ars et Praxis*, 2016, Nr. 4, p. 56–71.

**Virginija Levickienė** (g. 1986) – pianistė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė. 2009 m. įgijo bakalauro diplomą Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kauno fakultete (prof. R. Rikterė). 2011 m. baigė magistro studijas Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademijoje (prof. R. Rikterė). Pagal „Erasmus“ mainų programą stažavosi Štutgarto aukštojoje muzikos mokykloje (prof. H. P. Stenzl). Virginija Levickienė yra dalyvavusi ir laimėjusi įvairių respublikinių ir tarptautinių konkursų Lietuvoje ir užsienyje (Ukrainoje, Suomijoje, Lenkijoje, Rumunijoje, Italijoje). Šiuo metu dirba pedagoginį darbą Kauno J. Naujalis muzikos gimnazijoje ir Kauno 1-ojoje muzikos mokykloje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
El. paštas: virgungu@gmail.com

**Virginija Levickienė** (b. 1986), a pianist, artistic doctorate candidate at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 2009, she obtained a Bachelor's degree from Kaunas Faculty of the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. R. Rikterė). In 2011, completed MA studies at the Music Academy of Vytautas Magnus University (Prof. R. Rikterė). Within the Erasmus exchange programme, she studied at Stuttgart High School of Music (Prof. H. P. Stenzl). Virginija Levickienė has participated at and won various national and international competitions both in Lithuania and abroad (Ukraine, Finland, Poland, Romania, Italy). Currently, she is a teacher at Kaunas Juozas Naujalis Music Gymnasium and Kaunas 1st Music School.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
E-mail: virgungu@gmail.com

### **Virginija Levickienė**

M. K. ČIURLIONIO VARIACIJŲ SEFAA ESEC IR BESACAS ESKIZAI:  
REDAGAVIMO TEORIJA IR PRAKTIKA

THE SKETCHES OF VARIATIONS ON SEFAA ESEC AND BESACAS  
BY M. K. ČIURLIONIS: THE THEORY AND PRACTICE OF EDITING

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper*  
Vertė / *Translated by* Viltė Gridasova

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius  
Spausdino UAB „BMK leidykla“, J. Jasinskio g. 16, Vilnius  
Tir. 60 egz. Nemokamai