

Vida Bakutytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Stygininkės pionierės Vilniuje: nuo solisčių iki orkestro (XIX a. antra pusė)

Straipsnio objektas – pirmųjų viešai koncertuoti pradėjusių moterų stygininkių (vietinių ir atvykstančių) pasirodymai Vilniuje. Tema plėtojama Europoje ir pasaulyje susiklosčiusios padėties kontekste, kai ilgą laiką šios srities moterų muzikų veikla viešose scenose nebuvo visuomenės toleruojama. Aplinkybės kito XIX a. antroje pusėje, stiprėjant moterų teisės į meninės saviraiškos laisvę siekiui.

Publikacijoje dėmesys telkiamas į smuiko ir violončelės virtuozes, kurių profesija, lyginant su griežimu kitais instrumentais ar dainavimu, ilgiausiai patyrė stigmatizavimą: muzikavimas smuiku ir violončele suvoktas kaip provokuojantis ekspresyvesnę atlikėjo emocijų raišką, laikymas prie veido (smuikas) ar keliais (violončelė), keliantys erotinių asociacijų, tad disonuojantys su pageidautu subtilios, drovios moters įvaizdžiu. Turėjo reikšmės ir ilgaamžės kultūriškai nusistovėjusios normos, numatančios moterų muzikavimą vien namų aplinkoje.

Straipsnio tikslas – paskelbti tyrimo rezultatus, gautus analizuojant smuikininkių ir violončelininkių – solisčių, styginių kvartetų ir „Pirmojo Europos moterų orkestro“ (*Ersten europäischen Damen-Orchester*) dalyvių – pasirodymus ir jų recepciją Vilniuje, įvertinti jų svarbą. Čia išsamiau analizuojamos tos aplinkybės, kurios susijusios su pasaulinio garso atlikėjų, tapusių sektinu pavyzdžiu vėlesnės kartos muzikėms Lietuvoje ir pasaulyje, koncertais. Taip pat pažymimi vietinių stygininkių pasiekimai. Šia tema Lietuvoje tyrimų nebuvo atlikta. Kontekstinių duomenų suteikia negausios publikacijos, skirtos pirmosioms stygininkėms Europoje ir Amerikoje (tai iš dalies atspindima čia cituojamoje literatūroje ir naudotų šaltinių nuorodose).

Reikšminiai žodžiai: Lietuva, Vilnius, XIX a., muzika, koncertinis gyvenimas, pirmosios smuikininkės ir violončelininkės, „Pirmasis Europos moterų orkestras“

Viešai koncertuojančių instrumentininkių solisčių istorija glaudžiai susijusi su epochine moters tapatybės kaita. Ilgą laiką tokia moterų veikla buvo stigmatizuojama, taikant svarbiausią apribojimą – joms muzikuoti leista tik namų aplinkoje, kultūriškai nusistovėjo taisyklės ar susitarimai, kokia moterų veikla galimà apskritai muzikos pasaulyje, kokia – ne, kokie

instrumentai joms tinkami, kokie – ne. XVIII–XIX a. geidžiami matyti instrumentai moterims buvo fortepijonas, iš styginių – arfa, teigiant, kad grojimas šiais instrumentais nereikalauja energingų „vyrیشkų“ judesių, kūno padėtis ir pozos – ramios, tad „moteriškos“. Griežimas smuiku ir violončele suvoktas kaip provokuojantis ekspresyvesnę atlikėjo emocijų raišką, laikymas prie veido (smuikas) ar keliais (violončelė), taip pat kaip pučiamųjų instrumentų – prie lūpų, esą keliantys erotinių asociacijų, tad disonuojantys su pageidautu subtilios, drovios moters įvaizdžiu. Vienu laikotarpiu smuikas laikytas net šėtonišku; tokiam aiškinimui XIX a. „pasitarnavo“ ir Niccolò Paganini (1782–1840), kuris, sakyta, atrodė ir griežė taip, kaip gali tik „velnio apsėstas“, pavyzdys, taigi moterį, kuri norėtų griežti smuiku, siekta „apsaugoti“ nuo šėtoniškų užmačių įtakos.

Aplinkybės kito stiprėjant sąjūdžiui už moterų lygiateisiškumą. Vis dėlto smuiko ir violončelės virtuozų profesija, lyginant su griežimu kitais instrumentais ar dainavimu, ilgiausiai atrodė netoleruotina didelei daliai visuomenės, vangiai priimančiai kultūriškai ir socialiai nusistovėjusių normų kismą. Nors XIX a. antroje pusėje jau nemažai smuikininkių ir violončelininkių mokėsi Paryžiaus ir Berlyno konservatorijose, griežimas solo styginiu instrumentu koncertinėje scenoje net XIX a. pabaigoje, su nedidelėmis išimtimis, vis dar laikytas palyginti nauja moterų profesija. Jas ilgą laiką ignoravo impresarijai, didesnę dėmesį kreipdami į dainininkes. Moterys buvo nepageidaujamos besikuriančiuose orkestruose, kurių sudėtis buvo išskirtinai vyriška: tik XX a. pirmą dešimtmetį jos pradėtos kviesti į simfoninius orkestrus. Galbūt ši aplinkybė prisidėjo prie naujo reiškinių radimosi – XIX a. antroje pusėje kūrėsi moterų orkestrai. Amžiaus viduryje smuikininkė Josephine Weinlich Vienoje įkūrė „Pirmą Europos moterų orkestrą“, kuris lankėsi ir Vilniuje (apie tai vėliau). Amžiaus pabaigoje tokie kolektyvai kūrėsi Berlyne ir kituose kultūros centruose.

* * *

Lietuvoje ankstyvieji vietinių soluojančių smuikininkių pasirodymai sietini su XIX a. viduriu. Tuo metu ima rodytis žinučių apie viešuose koncertuose smuiku griežiančias solistes. Antai 1858 m. skelbta apie Vil-

niuje apsigyvenusią smuikininko Georgo Kleinschneke (Grzegorz Kleinschnecke) šeimą iš Gardino gubernijos, kurio šešiolikametė dukra Marija Monika Kleinschneke Vilniuje, Varšuvoje, Suvalkuose ir kitur koncertavo ne tik ansambliuose su kitais šeimos nariais, bet ir kaip solistė smuikininkė, atlikdama rimtą repertuarą – žymiausių epochos virtuozų Henri François Josepho Vieuxtemps'o (1820–1881), Charles'io Auguste'o de Bériot (1802–1870), Apolinary'io Kačskio (1824–1879) kūriniais. Viename atsiliepimų rašyta, kad ji turi „įgimtą talentą, drąsiai ir užtikrintai įveikia [techninius] kūrinio sudėtingumus“, jai numatoma didelė sėkmė tobulinant talentą užsienio muzikos institucijose.¹

Bene žinomiausia Vilniuje smuikininkė solistė XIX a. 6 ir 7 dešimtmečiais buvo Teofila Borowska *de domo* Józefowicz (?–?). Atvykusi iš gimtojo miesto Gardino ji apsigyveno Vilniuje. Čia koncertavo jau būdama vos devynerių metų. Nėra žinių apie jos gyvenimo ir mirties datas, neiškilo ir duomenų apie jos muzikos studijas: smuikininkės pasirodymus lydėjusiose recenzijose ji vadinama mėgėja arba, pabrėžiant jos meistriskumą, artiste mėgėja. Amžininkai konstatavo, kad Borowskos atlikimas nenusileido profesionaliems atlikėjams – smuikininkams ar pianistams, o kartais jos koncertai sulaukdavę daugiau klausytojų nei kai kurių žinomų užsienio virtuozų. Taip, pavyzdžiui, 1860 m. rašyta apie Borowskos ir tuo pačiu metu Vilniuje koncertavusio čekų pianisto Alexanderio Dreyschocko (1818–1869) pasirodymus, pažymint, kad į šio koncertą „susirinko tik apie 80 klausytojų“, o į vilnietės smuikininkės Borowskos jų atėjo „gerokai daugiau“. Šis pavyzdys – akivaizdus labai gero vilnietės smuikininkės įvertinimo atvejis, turint galvoje tai, kad minėtasis pianistas, žinomo Prahos pedagogo Václavo Tomášecko (1774–1850) mokinys, buvo plačiai išgarsėjęs virtuozas, ypač gerai išlavinęs kairiąją ranką, ir apskritai Vilniuje sutiktas labai palankiai.

Aukštas Borowskos menines pozicijas kultūrinėje miesto panorama rodo tai, kad ji grieždavo koncertuose, kuriuos organizavo ryškiausias XIX a. vidurio Vilniaus muzikinio gyvenimo dalyvis Stanisławas

¹ Nowości krajowe (1858), 87–88.

² Gazeta muzyczna (1860), 414.

Moniuszko (1819–1872), taip pat talentingas smuikininkas ir pedagogas Imperatoriškosios rusų muzikos draugijos Vilniaus skyriaus muzikos mokyklos direktorius Faustynas Łopatynskis (1825–1886) ir kt.

Reikia pažymėti, kad, turint omenyje tuo metu beveik visuose kraštuose vykusias emocijas kaitinusias diskusijas dėl moterų tinkamumo smuikuoti viešai, šeimos siekis ruošti dukrą solistės karjerai buvo drąsus sprendimas. Šios diskusijos buvo žinomos Vilniuje, jų atgarsiai pastebimi čionykščių recenzentų rašiniuose apie kai kurių užsienio atlikėjų moterų pasirodymus mieste³, tačiau apie Borowską nebuvo išsakyta jokių dvi-prasmisų vertinimų. Gal tik viename kitame rašinyje neišvengta to, kas galėtų priminti lytiškumu pagrįstos nuomonės atspalvį, pavyzdžiui, pažymint, kad „šios moters mažutėlė ranka daro stebuklą“⁴. Pasisakantieji apie Borowską dažniausiai vartojo tokius epitetus kaip „mūsų puiki artistė mėgėja“, „mūsų mieloji artistė“, „muzikė, pelniusi šlovę Lietuvoje“ ir pan. Turint omenyje XIX a. 6 dešimtmetį, kuris laikomas stygininkų solisčių radimosi viešose scenose pradžia Europoje, toks smuikininkės palaikymas ir pripažinimas vertintinas kaip palyginti progresyvus Lietuvos kultūrinio ir visuomeninio gyvenimo reiškinys.

Įsidėmėtina ir tai, kad Borowska išdrįso rodytis viešose scenose tuo metu, kai jose karaliavo pasaulinės įžymybės vyrai. Sociokultūriniai nuokrypiai, aiškinantys, kad subtilios moters įvaizdis nedera su atvirai rodomu temperamentu, jausmingumu ir tam tikromis kūno pozomis, atsirandačiomis griežiant smuiku, ir pan., vilnietę solistę tarsi aplenkė: sektiniais pavyzdžiais ji laikė itin ekspresyviu atlikimo stiliumi pasižymėjusius smuikininkus – 1841 m. Vilniuje viešėjusį „šėtoniškojo“ Pagani- ni konkurentu laikytą pasaulinio garso norvegą Ole Bornemanną Bullį (1810–1880), vieną populiariausių epochos smuikininkų Henri François Josephą Vieuxtemps'ą (1820–1881).⁵ Kiti, iš kurių ji mokėsi, taip pat buvo jos amžininkai ir lankėsi Vilniuje – belgų smuikininkai Alexandre'as Josephas Artôt (1815–1845; Vilniuje 1837 m.) ir Charles'is Auguste de Bériot

³ Plačiau apie tai žr. Bakutytė (2021), 1–16.

⁴ *Kurier Wilenski* (1859, Nr. 9).

⁵ *Rozmaitosci* (1856, Nr. 20).

(1802–1870; Vilniuje 1850 ir 1852 m.), belgų kilmės Kanados smuikininkas Frantzas (François-Henri) Jehin-Prume (1839–1899; Vilniuje 1856 m.). Nebijodama konkurencijos Borowska koncertavo Vilniuje tuo pačiu metu, kai čia pasirodymus rengė žymiausi epochos lenkų smuikininkai Karolis Lipińskis (1790–1861; Vilniuje 1822 ir 1838 m.), Henrykas Wieniawskis (1835–1880; Vilniuje 1860 ir 1872 m.), Paganini mokinys Apolinary Kątskis (1852–1879; Vilniuje 1852 ir 1856 m.) ir kt., viešėjo garsioji Wilma Neruda, nors, pavyzdžiui, lyginant su šia smuikininke, vilnietė kartais sulaukdavo „balų“ ne savo naudai.⁶

Borowska drąsiai rinkosi sudėtingą repertuarą, kuris kėlė nemenkų meistriškumo reikalavimų: tai buvo minėtų itin jos garbintų Bullio, Prume, Vieuxtemps'o, taip pat Bériot, Artôt, Lipińskio, čekų (Bohemija) kompozitoriaus Jano Křtitelo Václavo Kalivodos (Johann Baptist Wenzel Kalliwoda, 1801–1866) kūriniai. Jų atlikimas sulaukdavo palankių vertinimų, kaip, pavyzdžiui, po 1856 m. kovą vykusio Borowskos koncerto Vilniaus miesto teatro salėje, apie kurį rašyta: „Mūsų miela artistė ponია Teofila Borowska (Józefowiczówna) koncertavo kovo 4 d. teatre. Jos smuiko muzika buvo tarsi „naujo estetinio gyvenimo ženklas“ [...]. Pagrindiniu jos atlikimo buožu laikome melodingumą.“⁷

Smuikininkė pasirodydavo scenoje ne tik akompanuojant jai fortepijonu, bet ir su orkestru – tai reikalavo didesnės ištvermės, solistų pasirodymai su orkestru buvo ne toks dažnas atvejis. Po vieno tokio koncerto, prie kurio sėkmės „prisidėjo savo talentu Borowska“, ypač atlikdama Bériot Koncerto smuikui su orkestru b-moll Nr. 2 op. 32 antrą ir trečiąją dalį (*Rondo russe: Allegretto*), recenzentas pažymėjo, kad grieždama lėtąją antrą dalį atlikėja pademonstravo „jaudinantį jausmų polėkį“, o techniškoje trečiojoje ji „nė akimirkos neatitolo nuo kompozitoriaus minties, vydamasi ją kartais nesaugiai ir taip drąsiai, kad sudėtinga [orkestro] akompanimento kavalkada vos spėjo paskui vedlę“⁸. Kitame koncerte, vykusiam Bajorų klube, Borowska su Vilniaus miesto teatro orkestru

⁶ *Gazeta Warszawska* (1857, Nr. 161).

⁷ *Rozmaitosci* (1856, Nr. 20).

⁸ *Korrespondencja* (1857), p. 35.

atliko taip pat techniškai sudėtingą Vieuxtemps'o *Fantasie-Caprice* op. 11 ir „sulaukė gausių aplodismentų“⁹.

Nors Teofila Borowska buvo mėgstama ir aktyvi koncertinio gyvenimo dalyvė, jos biografija, beje, kaip ir daugelio kitų XIX a. moterų, istoriografijoje beveik neatspindėta. Galima manyti, kad paskutiniai jos pasirodymai Vilniujes įvyko 1864 m. Šių metų balandį Bajorų klube ji su orkestru atliko Vieuxtemps'o, Bériot, Kalivodos kūrinis¹⁰, rugsėjo 27 d. dalyvavo iškilmingame koncerte Vilniaus miesto teatre,¹¹ o spalio 23 d. skelbime apie jos koncertą Bajorų klube pažymėta, kad ji „palieka Vilnių“¹². Galbūt apsisprendimą išvykti lėmė po 1863–1864 m. sukilimo numalšinimo besikeičiančios aplinkybės, lėmusios kurį laiką kultūrinio gyvenimo sąstingį.

Kitos žymios vilnietės smuikininkės biografija susijusi su vėlesniu laikotarpiu, XIX ir XX a. sandūra, kai netolerancija koncertuojančioms smuikininkėms Europoje blėso. Wanda Halka-Ledóchowska *de domo* Bohuszewicz (1882–1942), labiausiai žinoma kaip styginių kvartetų dalyvė, taip pat koncertavusi ir kaip solistė, gimė muzikaloje šeimoje. Jos motina Aleksandra Boguszewicz (Bohuszewicz) *de domo* Kamieniecka buvo fortepijono mokytoja Vilniuje. Wanda Bohuszewicz studijavo pas žymų vengrų smuiko virtuozą, dirigentą ir kompozitorių Josephą Joachimą (József Joachim, 1831–1907) ir vokiečių smuikininką Emanuelį Wirthą (1842–1923).¹³ Abu jie dėstė Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje ir griežė Joachimio įkurtame kvartete.

Wanda Bohuszewicz-Ledóchowska aktyviai prisidėjo prie kamerinės (kvartetų) muzikos sklaidos Lietuvoje, kurios tradicijų formavimosi laikotarpis yra XIX ir XX a. sandūra. Tuo metu Bohuszewicz griežė smuiku Vilniaus dirigento, vargonininko, muzikos pedadogo ir kompozitoriaus Ludwiko Gieryngo (Ludwig Gering, 1857–1923) organizuoetuose

⁹ Koncerto afiša, 1859 m., Lietuvos valstybės istorijos archyvas, f. 1135, ap. 10, l. 57; *Kurier Wiłenski* (1859, Nr. 9).

¹⁰ *Виленский вестник* (1864, No. 34).

¹¹ *Виленский полицейский листок* (1864, No. 39, No. 40).

¹² *Фельетон* (1864, No. 43).

¹³ *Uziębło* (1934), 166.

trio ir kvartete. Juose taip pat muzikavo pats Gieryngas, M. Vainbrenas (violončelė) ir Mikołajus Salnickis (altas). Jų repertuare buvo Ludwigo van Beethoveno (1770–1827), Antono Leopoldo Dvořáko (1841–1904) ir kitų visuotinai žinomų autorių kūriniai.

XX a. pradžioje Bohuszewicz griežė 1905 m. įkurtos lenkų muzikų draugijos „Liutnia“ (lenk. *Lutnia*) kvartete, kartu su ja šiame ansamblyje muzikavo ir minėtas Salnickis, tuo metu vadovavęs draugijos vokalo ir muzikos sekcijos muzikos skyriui; jis buvo ir šio kvarteto įkūrimo 1906 m. iniciatorius.

Po Pirmojo pasaulinio karo Bohuszewicz dėstė smuiką privačioje B. Kazimiro muzikos mokykloje Vilniuje, vadintoje konservatorija (veikė Vilniaus g. 16). Joje muzikos teoriją ir istoriją dėstė Adamas Wyleżyński (1880–1954; vėliau, 1923–1935 m., Vilniaus konservatorijos direktorius), violončelė – Franciszekas Tchórzras, dainavimą, balso formavimą ir operų repertuarą – B. Kazimiro, studijavęs Maskvoje ir Milane.

Vėliau Bohuszewicz buvo nuolatinė Stanisława Moniuszko vardo styginių kvarteto dalyvė, derindama atlikėjos darbą su pedagogine veikla Vilniaus konservatorijoje (*Konserwatorium Muzyczne w Wilnie*; įkurta 1923 m.). Šį kvartetą 1917 m. Vilniuje įkūrė jos vyras, žinomas smuikininkas ir visuomenės veikėjas grafas Ignacy Halka-Ledóchowski (1856–1929). Jame, be Bohuszewicz-Ledóchowskos (I smuikas), griežė Antonis Kmiećas (II smuikas), iš ankstesnių kvartetų jau žinomi Mikołajus Salnickis (altas) ir Franciszekas Tchórzras (violončelė). Kai buvo atliekami kūriniai kvintetui, prie jų prisijungdavo ir pianistė Helena Szymo-Kulicka, o atliekant vokalius kūrinius talkino Zofia Bortkiewicz.

Wandos ir Ignacy Halkų-Ledóchowskių pora buvo žinoma ir gerbiama Vilniuje. Ledóchowski smuiką studijavo Vilniuje pas žinomą smuikininką ir pedagogą Faustyną Łopatyńską (1825–1886)¹⁴, vėliau, 1870–1875 m., pas garsųjį Josephą Lambert'ą Massart'ą (1811–1892) Paryžiaus konservatorijoje¹⁵. Ledóchowskio tėvų namuose Aušros Vartų gatvėje Vilniuje buvo didelė natų biblioteka ir muzikos instrumentų kolekcija. XX a.

¹⁴ Žr. Bakutytė (2019), 32.

¹⁵ Małachowicz (1996), 357–358.

2 dešimtmetį Ledóchowski buvo vienas aktyviausių kamerinės muzikos entuziastų, kvartetų muzikos koncertų organizatorius Vilniuje. Ignacy ir Wanda savo tikslu laikė kamerinės muzikos pomėgio skatinimą ir sklaidą. Jų ir Stanisława Moniuszko vardo kvarteto koncertuose skambėjo Ludwigo van Beethoveno, Johanneso Brahms (1833–1897), Felixo Mendelssohno Bartholdy (1809–1847), Wolfgango Amadeus Mozarto (1756–1791), Josepho Haydno (1732–1809), Franzo Schuberto (1797–1828), Roberto Schumanno (1810–1856), Edvardo Griego (1843–1907), Stanisława Moniuszko kūryba.

1932 m. Wanda Bohuszewicz-Halka-Ledóchowska įkūrė Mieczysława Karłowicziaus vardo kvartetą Vilniuje ir jame griežė pirmuoju smuiku.¹⁶ Žymi Vilniaus smuikininkė mirė 1942 m., palaidota Vilniaus Bernardinų kapinėse.

Lietuvos neaplenkė garsios užsienio stygininkės, kurios, nepaisydamos neretai visuomenėje pasireiškiančio skepsio, pasišventė smuiko ar violončelės studijoms ir solinei karjerai. Tarp jų buvo žinomos asmenybės, kuriomis sekė šios srities atlikėjos Europoje ir Amerikoje. 1856 m. ir 1857 m. Vilniuje koncertavo Nerudų šeima, kurios favoritė buvo viena pirmųjų smuiko solisčių ir kvartetų dalyvė Europoje ir pasaulyje Moravijos (dab. Čekijos Respublika) smuikininkė Wilhelmine (Vilemina) Maria Franziska Neruda (Wilma Neruda *primo voto* Norman-Neruda *secundo voto* Lady Hallé, 1839–1911). Vizitų Vilniuje metu ji buvo septyniolikos ir aštuoniolikos metų, jau gerai žinoma Europoje ir kituose kraštuose. Nuo pat mažens ji koncertavo viešai, dažnai akompanuojant fortepijonu jos vyresnei sesei Amalie ar su kitais šeimos vaikais. Vos šešerių Wilma Neruda mokėsi pas Bohemijos smuikininką Leopoldą Jansą (1795–1875) Vienoje, septynerių debiutavo kaip solistė Vienoje (1846), dešimties – Londone (1849), trylikos – Maskvoje (1852; čia ji koncertavo kartu su septyniolikamečiu lenkų virtuozu Henryku Wieniawskiu), atlikdama solidų repertuarą, tarp kitų kūrinių – Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750) opusus, Bériot sonatą smuikui (Londone su Londono filharmonijos orkestru).

¹⁶ Uziębło (1934), 166.

1849–1864 m. Nerudų šeima – tėvas ir trys vaikai – griežė kvartete: jame I smuikas buvo Wilma, II – Anna Maria Rudolfina (1840–1922), altas – tėvas Josefas (1807–1875), violončelė – Viktoras (Victor; 1836–1852), kuriam mirus nuo 1857 m. kvartete jį pakeitė Františekas (Franz) Xaveras (1843–1915)¹⁷.

Wilmos Nerudos talentu žavėjosi garsiausi epochos smuikininkai – Joachimas, Nielsas Gade (1817–1890), Pablo de Sarasate (1844–1908), Vieuxtemps'as; pastarasis 1870 m. pasiūlė smuikininkei griežti pirmuoju smuiku kvartete ir jam vadovauti „Pirmadienio populiariųjų koncertų“ (*Monday Popular Concerts*) cikle Londone; šias pareigas ji atliko pakaičiui su Joachimu.

Wilma Neruda koncertavo daugelyje Europos miestų, XIX a. paskutinį dešimtmetį pasiekė ir Australiją, Pietų Afriką, JAV ir Kanadą, kur pasirodydavo kartu su vyru, pianistu ir dirigentu, orkestro Mančesteryje įkūrėju Charles'iu Hallė. XX a. pradžioje ji dėstė smuiką privačioje Sterno konservatorijoje Berlyne (*Sternsches Konservatorium*).

Į Vilnių Wilma Neruda atvyko kartu su savo šeimos kvartetu. Viešnagės metu 1856 ir 1857 m. Nerudos pateikė nemažai kamerinės muzikos – solo smuikui su fortepijonu, kvartetui ir trio. 1857 m. jų tėvas Josefas koncertuose nedalyvavo, tais metais kūrinius griežė Wilma, Maria Anna ir Františekas. Atliekant opusus smuikui (ar dviem smuikams), violončelei ir fortepijonui prie jų prisijungdavo Vilniuje gimęs Stanisławo Moniuszkos mokinys pianistas Mikołajus Wąsowski (1835–apie 1913). Jie supažindino publiką su įvairiu repertuaru: tai buvo Vieuxtemps'o Kaprisas „Les Arpèges“, Ludwigo Wilhelmo Maurerio (Louis Maurer, 1789–1878) „Rondo brillant“ ir jo aranžuota dviem smuikams ir violončelei Beethoveno „Adelaide“, Napoléono Henri Reber'o (1807–1880) „Berceuse“, Moritzo Mildnerio (Mořic Mildner, 1812–1865) Variacijos slovakų liaudies dainos „Pepik“ tema, Andreas Moserio (1859–1925) Fantazija Carlo Maria von Weberio operos „Laisvasis šaulys“ tema ir kt.¹⁸

¹⁷ Nordisk familjebok (1913), 793–794, <http://runeberg.org/nfbs/0443.html>.

¹⁸ *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation (1815–1950)* (2003–2011). 294, 295; *Kurier Warszawski* (1856, Nr. 296); *Kurier Wileński* (1857, Nr. 33).



1. Wilma (Wilhelmine) (sėdi kairėje), Amalie (sėdi dešinėje) ir Viktoras (Victor) Nerudos.

1850 m. Augusto Prinzhoferio litografija.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geschwister_Neruda_Litho.JPG

Vilniečiai šiltai sutiko visus Nerudų pasirodymus. Pažymėta, kad po lenkų virtuozo Henryko Wieniawskio (1835–1880) koncertų Vilniuje, čia niekas kitas nebuvo sutiktas „su tokiu entuziazmu“¹⁹. Tiesa, taip pat rašyta, kad 1857 m. koncertuose publikos nebuvo taip gausiai, kaip „būna įprasta vilniečiams“, „tačiau žinovai ir atėjusiųjų [į koncertus] auditorija ypač karštai sutiko koncertantus; tai liudija, kad mes mokame įvertinti tikrą grožį“, „kvietimams, plojimams, gėlių puokštėms nebuvo galo“²⁰. Tais metais mieste buvo surengti net keli vakarai specialiai atvykusiems muzikams pagerbti. Vieno tokio vakaro metu Władysławas Syrokomla (1823–1862) įteikė svečiams atminimų albumus, kuriuose dedikacijas įrašė žinomi vilniečiai, tarp jų ir pats Syrokomla. Poetas dėkojo Wilmai už puikius pasirodymus, kurie „sujaudino iki pat gelmių“, už „mielas akimirkas, kurias patyrė visi, kas jos [griežimo] klausėsi“²¹, kvietė „nepamiršti Lietuvos miesto, kuriame ji palieka pulką draugų“, „linkinčių dangaus malonės tolesniame kelyje“²².

Apie tolesnę Wilmos Nerudos biografiją ir profesinius pasiekimus taip pat buvo gerai žinoma Lietuvoje. Ji buvo tarp pirmųjų moterų pasaulyje, kaip ir, pavyzdžiui, Prancūzijos ir Amerikos smuikininkė Camilla Urso

¹⁹ Korrespondencya (1857), 90.

²⁰ *Gazeta Warszawska* (1857, Nr. 161).

²¹ Albumy siostr Nerudów (1857), 110.

²² Plačiau apie tai žr. Bakutytė (2019), 59.

(1842–1902), kuriomis sekė moterys, pasiryžusios smuikininkės solistės karjerai. Kitoje smuiko virtuozijų kartoje buvo jau daugiau moterų, sėkmingai koncertavusių pasaulyje, tarp jų – Brahms'o globota austrė Marie Soldat-Röger (Roeger, 1863–1955), viena iškiliausių Joachimo mokinių austrė Gabriele Wietrowitz (1866–1937), italė Teresina Tua (1866–1956), Eugène Ysaÿe mokinė belgė Irma Saenger (Sänger)-Sèthe (1876–1958), vienos pirmųjų Amerikos smuikininkių Mauda Powell (1867–1920) ir Leonora Jackson (1879–1969). Svarbu pažymėti, kad Lietuvoje lankėsi ne viena smuikininkių pionierių kartos atstovė.

Sensacija tapo Vilniuje 1885 ir 1895 m. viešėjusios italų smuikininkės Teresinos Tua (Maddalena Maria Teresa Tua *primo voto* grafiene Franchi-Verney della Valetta *secundo voto* grafiene Franchi Quadrio; 1866–1956) koncertai. Pasaulinės šlovės sulaukusi prancūzų ir belgų smuiko mokyklos atstovė daugeliui moterų stygininkių XIX ir XX a. buvo pavyzdys renkantis smuikininkės profesiją. Karjerą ji padarė būdama labai jauna: į Paryžiaus konservatoriją įstojo vienuolikos (Josepho Lambert'o Massart'o kl.), keturiolikos ją baigdama gavo Didįjį prizą smuiko kategorijoje, penkiolikos sėkmingai koncertavo Europos miestuose. Devyniolikos atvykusi į Vilnių (1885) Tua jau buvo tikra žvaigždė smuiko pasaulyje, žinoma daugelyje šalių – Vokietijoje, Anglijoje, Prancūzijoje, Ispanijoje, Belgijoje, Austrijoje, Skandinavijoje. Jos talentu žavėjosi Giuseppe Verdi (1813–1902), žymusis Joachimas, Vokietijoje ji gavo dovanų medalioną iš kronprinco Frydricho III (1831–1888), 1887 m. vyko į Ameriką, ne kartą – į Rusiją; ji buvo pirma ne rusų smuikininkė, kuri koncertavo tolimiausiose imperijos regionuose Urale, Sibire (1896–1897).

Pažymėtina, kad Teresina Tua buvo ne tik atlikėja, bet ir žinoma pedagogė: XX a. pirmais dešimtmečiais dėstė smuiką Milano Giuseppe's Verdi ir Romos Šv. Cecilijos konservatorijose. Moteris garsėjo filantropine veikla: pirkto pastatus bažnyčių bendruomenėms, už parduotus savo papuošalus, tarp jų vertingos dovanos nuo užsienio valstybių vadovų, mokėtos stipendijos nepasiturintiems studentams, turtingą instrumentų kolekciją padovanojo Turino ir Romos konservatorijoms.²³

²³ Fornoff (2010), <https://www.sophie-drinker-institut.de/tua-teresina>.

Smuikininkės repertuaras buvo išskirtinis tuo, kad, be kūrinių, kuriuos tradiciškai rinkosi smuikininkai solistai, ji XX a. pradžioje garsėjo dar ir kaip sistemingai atliekanti senąją muziką, griežusi Giovanni Pierluigi da Palestrina'os (1525 ar 1526–1594), Josquino des Prez (Josquin Desprez, apie 1455–1521), Orlando di Lasso (apie 1532–1594), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Arcangelo Corelli (1653–1713) ir kitų kompozitorių kūrinius. Kartu ji propagavo šiuolaikinę muziką, vesdama kamerinės muzikos vakarus.

Nepaisant didelio pačių žinomiausių muzikų, valstybių vadovų ir plačiosios publikos pripažinimo įvairiuose kraštuose (beje, pirmasis smuikininkės vyras grafas Giuseppe Ippolito Franchi-Verney della Valetta buvo žinomas muzikos kritikas), vis dėlto italų žvaigždės pasirodymų vertinimai nebuvo visuomet vienodi, jos atlikimas sulaukdavo ir tai epochai būdingų dviprasmiškų pasisakymų – liaupsės patraukliai išvaizdai kartais nusverdavo talento įvertinimus. Neapsieita be tokių ir Vilniuje.

Pirmasis smuikininkės koncertas Vilniuje įvyko 1885 m. spalio 21 d. Karininkų sueigos salėje. Jai akompanavo rusų pianistė Marija Benua (Benois) *de domo* Kind, atlikusi, kaip buvo įprasta, ir keletą solo kūrinių fortepijonui. Rašydami apie koncertą recenzentai tvirtino, kad salė ir balkonai buvo pilni klausytojų, „ovacijos kažin ar nusileido ovacijoms Italijoje“, smuikininkei dovanoto gėles ir su netylančiais susižavėjimo šūksniais „kvietė nesuskaičiuojamai kartų“²⁴. Pianistei akompanuojant skambėjo Beethoveno Sonata F-dur op. 24 Nr. 5. Pažymėta, kad grieždama Georgo Böhmo (1661–1733) „Gavotą“, Aleksanderio Zarzyckio (1834–1895) „Mazurką“ op. 26 Nr. 1, Sarasate „Zapateado“ Tua parodžiusi „savo žerinią techniką, lengvumą, stryko tikslumą ir švelnumą, švarų toną“. Tačiau apskritai santūroką smuikininkės atlikimo vertinimą ženklino nuomonė, kad jos „programa nebuvo pernelyg įdomi“, daugiau malonumo suteikusi pianistė Benua, kuri vadinta „talentingąja“, o Tua – tik „užburiančia“ ir „publikos lepūnėle“. Rašantysis, neneigdamas smuiko virtuozės sugebėjimų, pastebėjo ir tai, kad jai skirti audringi plovimai ne visada pasiteisinę: atliekant tokius kūrinius kaip Wieniawskio

²⁴ *Виленский вестник* (1885, No. 227).



2. Teresina Tua. 1880–1890 m.

Julius Cornelius Shaarwächterio nuotrauka.
https://www.europeana.eu/lt/item/346/S_GRE_photo_gmh8

„Legenda“ g-moll op. 17 ir Chopino-Wilhelmj'o „Noktiurno“ (Augusto Wilhelmj aranžuotas smuikui ir fortepijonui Fryderyko Chopino „Noktiurnas“ Nr. 2 op. 27), esą pasigesta gilumo.²⁵

Kitame italų virtuozės koncerte Vilniuje, vykusiam tu pačių metų spalio 28 d., skambėjo techniškai sudėtingi Maxo Brucho (1838–1920) Koncertas smuikui Nr. 1 g-moll op. 26 ir Sarasate's „Zapateado“, kažkuri Joachimo Raffo (1822–1882) pjesė, Wieniawskio „Mazurka“ G-dur op. 19 Nr. 1 ir „Airs Russes“ op. 6. Koncertų apžvalgininkas Vilniaus dienraštyje pažymėjo, kad antrame smuikininkės pasirodyme „publikos entuziazmas buvo mažesnis“ nei pirmajame ir „Tua atliktos pjesės buvo nelabai įdomios muzikiniu požiūriu“. Recenzentas, neišvengdamas paties sau prieštaravimų, dėstė mintis apie tai, kad Brucho Koncertas „laužantis

pirštus“, bet nepasižymintis giliu turiniu, Sarasate's ispaniškas šokis „Zapateado“ „nugrotas“ opusas, bet „Tua jį atlieka geriausiai po paties autoriaus“; vienintelis, jo nuomone, įdomus kūrinys programoje buvo Raffo pjesė, bet „Tua labai silpnai teatskleidė jos mintį; atrodo, smuikininkės temperamentas netinka giliems kūriniams [atlikti]“. Ir vėl pažymima, kad „geriau pasirodė [pianistė] Benua“²⁶. Reikia pripažinti, kad palyginti taupūs vilniečių recenzentų vertinimai šiek tiek disonavo su

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Виленский вестник* (1885, No. 231).

tuo laikotarpiu smuikininkės talentą pripažinusių tokių smuiko meistrų kaip Joachimas, Vieuxtemps'as ir kiti nuomone.

Kitas italų virtuozės Tua vizitas Vilniuje įvyko po vienuolikos metų 1895 m. gruodį. Šios viešnagės metu vilniečiai išgirdo įdomų repertuarą, jame buvo ir Baroko epochos kūrinys – Salomone Rossi (1570–1630) Sonata. Kiti skambėję opusai – Beethoveno Sonata smuikui ir fortepijonui A-dur op. 47 Nr. 9 („Kreicerio“), Franzo Nerudos (1843–1915; Wilmos Nerudos brolio) „Berceuse slave“ op. 11, neseniai mirusio Varšuvos konservatorijos direktoriaus Aleksanderio Zarzyckio „Mazurka“ op. 26 Nr. 1. Koncerto recenzentas skaitytojams priminė, kad pastaroji pjesė specialiai parašyta Sarasatei, norint suteikti šiam virtuozui „galimybę atskleisti savo neprilygstamą techniką“²⁷; galima pridurti, kad išties nemenkos technikos reikalaujanti kūrinį, kurį autorius dedikavo savo kolegai ispanų virtuozui, rinkosi tik tie atlikėjai, kurie nestokojo privalomų instrumento valdymo įgūdžių ir aukštojo meistriškumo – tokius turėjo Tua.

Reikia pažymėti, kad 1895 m. italei Vilniuje akompanavo neseniai baigęs konservatoriją, bet jau žinomas Rusijoje pianistas Sergejus Rachmaninovas (1873–1943), kurį šioms koncertams angažavo impresarijus Heinrichas Langewitzas. Apie pasirodymus rašęs apžvalgininkas daug dėmesio ir pagyrimų skyrė pianistui, atlikusiam koncerte ir solo kūrinius. Tačiau pasirodymus lydėjo Rachmaninovo pretenzijų atgarsiai: sakyta, kad galbūt nepasitenkinimui gastrolėmis įtakos turėjo tai, kad kylančią rusų žvaigždę ne itin maloniai nuteikdavę gausūs publikos aplodismentai sutinkant italų smuikininkę, kurios talentas jo nežavėjęs, be to, netenkino jam skirtas akompanatoriaus vaidmuo jos koncertuose; būta nuomonių, kad viena priežasčių galėjo būti neišmokėtas avansas. Vienaip ar kitaip, Rachmaninovas kontraktą nutraukė anksčiau laiko.²⁸ Čia derėtų prisiminti, kad kiti garsūs pianistai, su kuriais Tua kartu koncertavo, panašių pretenzijų neturėjo ir jų ambicijų neužgavo tekdavęs akompanavimas smuikininkei. Pakanka paminėti jau iki koncertų Vilniuje kartu su puikia atlikėja pasirodymuose dalyvavusius italų pianistą Vittorio Vanzo

²⁷ *Виленский вестник* (1895, No. 266).

²⁸ Fornoff (2010), <https://www.sophie-drinker-institut.de/tua-teresina>.

(1862–1945), austrų pianistą Robertą Fischhofą (1856–1918), žinomą vokiečių pianistą Alfredą Reisenauerį (1863–1907).

Teresina Tua nuo 1885 m. griežė Stradivarijaus smuiku, bet nežinia, ar kūrinį juo atliko Vilniuje. Jos koncertai Lietuvoje – reikšmingi muzikinio gyvenimo faktai, be kita ko, liudijantys ir moterų tapatybės raidos etapus. Pasitaikantys nevienareikšmiški jos, kaip ir kitų smuikininkių, pasirodymų vertinimai spaudos puslapiuose ne tik Vilniuje, bet ir kituose kraštuose, be kitų aspektų, liudijo apie visuomenėje vis dar gają abejonę dėl smuiko tinkamumo moterims. Ilgainiui toks požiūris įgavo tendenciją kisti.

Kitų garsių pasaulio smuikininkių apsilankymai Vilniuje XIX a. pabaigoje, kaip minėta, rodė švelnėjantį visuomenės nenorą koncertinėse scenose matyti stygininkes. 1891 m. mieste koncertavo kita talentinga italė, Milano konservatorijos absolventė, Antonio Bazzini (1818–1897) ir Giovanni Rampazzini (1835–1902) mokinė Metaura Torricelli (1867–1893). Kaip ir Wilmos Neruda atveju, jos tėvai augino ją kaip vunderkindą. Vos šešiolikos baigusi konservatoriją, ji pradėjo koncertinę veiklą. Vilniuje pasirodė būdama dvidešimt ketverių, iki tol jau gastroliavusi Italijoje, Vokietijoje, Austrijoje, Skandinavijoje, Amerikoje, Anglijoje. Ją dažnai lygino su bendraamžė Teresina Tua, pažymint, kad Torricelli atlikimas buvo labiau apgalvotas ir techniškai tikslesnis. Savo gebėjimus ji demonstravo grieždama ir garsiąją Giuseppe's Tartini (1692–1770) Sonatą g-moll („Velnio triliai“), kurios sudėtingų pasažų imdavosi retas smuikininkas. Pasirinkusi šį kūrinį savo pasirodymui Anglijoje 1891 m., Torricelli sulaukė puikaus įvertinimo: muzikos žurnalas „Magazine of Music“ rašė, kad tai buvo „protingas ir nuostabus atlikimas“²⁹.

Po kelių mėnesių 1891 m. spalio 8 d. Metaura Torricelli koncertavo Vilniuje Karininkų sueigos salėje. Kartu su ja vakaro programoje dalyvavo pianistas K. Dumont'as ir dainininkė Angela Castellari, anot vienos recenzijų, „likę jos šešėlyje“³⁰. Pasirodymas Vilniuje buvo įvertintas palankiai, spaudoje atlikėja pristatyta kaip garsi virtuozė, paskelbta jos biografijos

²⁹ *Magazine of Music* (1891), 123; cit. pagal Schleuning (2010), <https://www.sophie-drinker-institut.de/torricelli-metaura>.

³⁰ *Виленский вестник* (1891, No. 220).

faktų. Apžvalgininkai pažymėjo smuikininkės „puikią techniką, nepriekaištingą intonavimą, skaidrius sudėtingus pasažus, [...] tobulą *staccato*, kuris ypač sublizgėjo jos atliekamuose Vieuxtemps'o „Fantasie-Caprice“ op. 11 ir Zarzyckio „Mazurkoje“ op. 26 Nr. 1.³¹ Be šių kūrinių, dar skambėjo Franzo Nerudos „Berceuse slave“ op. 11 ir viena styga atliekamos Paganini Variacijos Gioacchino Rossini (1792–1868) maldos „Dal tuo stello soglio“ („Nuo tavo žvaigždėto sosto“) iš operos „Mozė Egipte“ tema.

Išlydint Torricelli vilniečiai pažymėjo, kad „jos laukia puiki ateitis“, nenumanydami, kad po dvejų metų jos gyvenimo kelias netikėtai baigsis: smuikininkė mirė būdama vos dvidešimt šešerių.

Nemažai styginiais instrumentais griežiančių atlikėjų, kaip pasiūpinimą išišaknijusiems apribojimams ir moterims nepalankiai viešajai nuomonei, teigė savo universalumą, siekdamos demonstruoti kelis muzikinius gebėjimus – smuiko ir vokalo arba smuiko ir violončelės. Tokių ambicijų turėjo Vilniuje 1894 m. viešėjusi Milano konservatorijos absolventė, Giovanni Rampazzini auklėtinė, italų kilmės Venesuelos smuikininkė América Montenegro (1876–1949), kuri buvo žinoma ir kaip dainininkė. Daugelį veiklos sričių muzikos pasaulyje stengėsi įvaldyti austrų pianistė, smuikininkė, kompozitorė, viena pirmųjų dirigentų pasaulyje Josephine Weinlich (Josefine, Josefa (Maria) *primo voto* Amann-Weinlich, 1848–1887), kuri su savo įkurtu „Pirmuoju Europos moterų orkestru“ koncertavo Vilniuje 1873 m. kovą. Šio kolektyvo viešnaugė Lietuvoje – įdomus ir reikšmingas muzikinio gyvenimo precedentas.

Pirmas Weinlich įsteigtas ansamblis buvo moterų kvartetas, vėlesni – nedideli orkestrai. Pirmasis „Moterų orkestras“ (apie 1868 m.), pasiūpildęs naujomis dalyvėmis, apie 1870 m. vadintas „Vienos moterų orkestru“; toks jis koncertavo Europoje ir JAV (1871). Apie 1873 m. koncertus pradėjo jos įkurtas „Pirmasis Europos moterų orkestras“ (*Ersten europäischen Damen-Orchester*), kuris buvo jau 33 asmenų, atskiriams kūriniams atlikti papildytas keliais vaikiniais, grojančiais pučiamaisiais instrumentais. Tuo metu prie šio kolektyvo veiklos prisidėjo Weinlich vyras Ebo Amannas, kuris organizavo pasirodymus ir rūpinosi repertuaru.

³¹ *Ibid.*

Weinlich su savo orkestru pasirodydavo kaip smuikininkė ir pianistė (programose atliekant kamerinius kūrinius akompanavo solistėms). Ji taip pat ir dirigavo, paprastai rankoje laikydama smuiką ir sėdėdama prie fortepijono arba stovėdama veidu į orkestrą, tad atsukusi nugarą į publiką; ši aplinkybė sulaukdavo dalies publikos kandžių replikų.

Pažymėtina, kad ir kitos „Pirmojo Europos moterų orkestro“ orkestrantės griežė keliais instrumentais – neretai smuiku ir altu. Vienu metu jo sudėtyje smuiku muzikavo iš vėlesnių viešniųjų Vilniui pažįstama Alice Barbi (1858–1948), kuri taip pat buvo ir dainininkė, padariusi puikią karjerą kaip kamerinė solistė; būtent kaip vokalo meistrė (mecosopranas) ji su pasisekimu koncertavo Vilniuje 1891 m.³²

Atsiliepiamai apie moterų orkestrančių kolektyvą pasaulyje buvo kontroversiški. Daugelyje jų objektyviai pastebėti esminiai požymiai – kokybiškas skambesys, energingas dirigavimas, profesionalus atlikimas ir pan., kituose dominavo atviras skepticizmas, nesusitaikymas priimti naują muzikos pasaulyje – moterų orkestrą. Palyginti palankiai muzikės buvo sutiktos 1871 m. Niujorke ir kituose Šiaurės Amerikos miestuose, pažymint reiškinio naujumą ir be pernelyg kategoriškų vertinimų, nors ir nevengiant lengvos ironijos. Antai po koncerto Niujorke dienraštis „The New York Times“ pažymėjo: „Reginys išties buvo iki tol nematytas. Scena buvo pakeista į pavėsinę; po rožėmis vietoj įprastų muzikantų *profanum vulgus* glaudėsi būrys paraudusių mergelių, apsirengusių tyriausiai baltai [...]. Švelnesnės lyties instrumentalistų vaizdas yra labai retas, iki [šio] pirmadienio šalyje nematėme organizuotų muzikuojančių moterų pajėgų. Šis faktas daugiausia paaiškina pirmųjų „Vienos ponių orkestro“ koncertų sėkmę ir lems būsimųjų triumfą.“³³

Prieštaringesnių nuomonių būta Europoje. Kiek anksčiau, sutinkant Weinlich pirmojo kolektyvo, vadinto „Moterų orkestru“, pasirodymą 1869 m. Prahėje, su kur kas aštresniu sarkazmu rašyta: „Geriausia, ką

³² Žr. Bakutytė (2011), 305.

³³ Amusements (1871), 5; *American Orchestras in the Nineteenth Century* (2012), 57–62, https://books.google.lt/books?id=oSg91DGhnCsC&pg=PA58&dq=%22the+spectacle+was+certainly+a+novel+one%22&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&cf=false [žiūrėta 2022 11 25].

jos gali padaryti, gauti turtingus vyrus, kol dar yra patrauklios.³⁴ Susierziniimo neslėpė Berlyno recenzentas po kito, šiek tiek pakitusios sudėties Weinlich orkestro, kuris tuomet vadintas „Pirmuoju Europos moterų orkestru“, koncerto 1876 m. Muzikos žurnalas „Signale für die musikalische Welt“ buvo kategoriškas: „Pirmasis Europos moterų orkestras“ [...] „Dirigentė“ ponia Amann-Weinlich. Nors ji anaip tol neblogo tuo, ką daro (diriguoja daugiausia atmintinai), vaizdas nėra gražus. Tinkamai atliekant, energingi, kampuoti judesiai yra neišvengiami, tačiau jie taip kontrastuoja su garsiosiomis moteriškos išvaizdos „banguotomis linijomis“, kad įspūdis tampa beveik komiškas; prie to prisideda dėvimas ypač modernus moteriškas rūbas, juolab, kad „dirigentė“ ponia Amann-Weinlich publikai atsuko kitą jo pusę [nugarą]. „Dirigentas!“ šio žodžio prasme reiškia daug, taip pat ir pripažinimą, kad tai, tiesą sakant, yra vyriškas reikalas, [ir] suvokimą, kad moterų vadovavimo vieta yra visai kitur.³⁵

Visai priešingai apie „Pirmojo Europos moterų orkestrą“ atsiliepta Paryžiuje 1873 m., t. y. tuo pačiu metu (maždaug po pusantro mėnesio), kai kolektyvas koncertavo Vilniuje. Vienoje recenzijų prancūzų periodiniame leidinyje „L'art musicale“ pažymėta: „Aukšta, liekna, išraiškingo veido, degančių akių „[Pirmojo Europos] Moterų orkestro“ vadovė pirmiausia yra savo orkestro Mistrė. Jos muzikiniai gebėjimai yra įvairūs. Kompozitorė, dirigentė, interpretatorė ir vadovė vienu metu, prireikus akompanuojanti fortepijonu, ponia Amann-Weinlich yra tobulas didžiojo pasišventimo pavyzdys muzikos pasaulyje. Jos žvilgsnis tikras, jos ranka energinga, ji pažįsta muziką širdimi, kaip ji sako, diriguoja atmintinai, ir mes dėkojame už tai. Jos inteligentiškas veidas nepasislepia tarp partitūros puslapių, tik dėmesingai seka harmonijos bangavimą, kuris skleidžiasi jai vadovaujant ir išsilieja publikos plojimais.“³⁶

³⁴ Novello (1869), 833, https://books.google.lt/books?id=8Y0PAAAAAYAAJ&pg=PA833&dq=josephine+weinlich&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=josephine%20weinlich&f=false [žiūrėta 2022 11 19].

³⁵ *Signale für die musikalische Welt* (1876), 182; cit. pagal Babbe (2010/2022), <https://www.sophie-drinker-institut.de/weinlich-josephine>.

³⁶ *Concerts de la semaine: Le nouvel orchestre féminin* (1873). Kn. *American Orchestras in the Nineteenth Century* (2012), 58, 59, <https://books.google.lt/books?id=0Sg91DGhnCsC&>



3. Josephine'os Weinlich „Pirmasis Europos moterų orkestras“

(*Ersten europäischen Damen-Orchester*). Apie 1873 m. Iš *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 1873, Nr. 1582

Orkestras gyvavo iki 1878 m. Paskui metus Weinlich koncertavo su iš orkestro narių jos įkurtu fortepijoniniu kvartetu „Cäcilien Quartet“, kuriame ji atliko fortepijono partiją, o violončelės – jos sesuo Elise. 1879 m. Weinlich dirigavo Lisabonos miesto orkestrui, vėliau iki mirties dirbo čia fortepijono mokytoja.

„Pirmojo Europos moterų orkestro“ repertuare buvo daugiausia pramoginės, lengvojo žanro muzikos: reikia pastebėti, kad tokia moterų muzikinio kolektyvo paskirtis visuomenės buvo geriau toleruojama. Daugiausia buvo atliekama popuri, šokių muzika, nedidelės pjesės (tarp

jų ir pačios Weinlich), saloniniai orkestro opusai. Bet buvo ir operėčių bei operų uvertiūros, kitų žanrų kūriniai – Johanno Strausso (sūnaus) (1825–1899), Eduardo Strausso (1835–1916), Gioacchino Rossini, Ferdinando Héroldo (1791–1833), Franzo von Suppé (1819–1895), Felixo Mendelssohno Bartholdy, Giuseppe's Verdi (1813–1901), Richardo Wagnerio (1812–1883) kompozicijos.

1873 m. „Pirmasis Europos moterų orkestras“ viešėjo Vilniuje. Kovo 29 d. koncertas įvyko Vilniaus miesto teatro salėje. Jei tikėsime išankstinėje afišoje skelbta informacija³⁷, Weinlich atvyko su mažesnės sudėties, šešiolikos asmenų, orkestru. Galbūt tai lėmė kelionės aplinkybės: Vilniuje koncertuota vieną kartą, vykstant iš Sankt Peterburgo į Vieną. Trijų dalių programoje orkestras atliko Michaelio Williamo Balfe's (1808–1870) operos „Čigonė“ (orig. *The Bohemian Girl*), Ferdinando Héroldo operos „Zampa“, Franzo von Suppé operetės „Poetas ir valstietis“ uvertiūras, Eduardo Strausso Valsą op. 79 („Doktrinen-walzer“), Josefo Kaulicho (1827–1901) valsą „Aus dem Hochwald“, Johanno Strausso (sūnaus) Polką „A la minute“, Philippo Fährbacho (vyresniojo) (1815–1885) „Komišką pokštą“ („Komischer Zapfenstreich“) op. 293. Vilniečiai taip pat išgirdo kamerinės muzikos opusų – smuikui ar violončelei solo su fortepijonu aranžuotų kūrinių, kuriuose fortepijono partiją atliko pati Weinlich, tarp jų Carlo Maria von Weberio operos „Laisvasis šaulys“ Introdukcija. Atskirai tenka pažymėti orkestro atliktą Josephine'os Weinlich „Moterų emancipacijos maršą“ (*Frauenemanzipations Marsch*), kuris, kaip niekas kitas, aiškiai deklaruoja šios moters ir jos vadovaujamo orkestro veiklos visuomeninę poziciją, kartu akivaizdžiai liudija XIX a. antroje pusėje egzistavusią kovą už moterų vietą viešojoje muzikos kultūros erdvėje.

Ilgą laiką įsigalėję ir vyravę visuomenėje stereotipai lėmė dar vėlesnį nei smuikininkų, violončelininkų pasirodymą viešose koncertinėse scenose. Didelė dalis publikos nebuvo pasirodžiusi jose matyti moterį, laikančią nemenkų dydžių instrumentą tarp kelių arba keliais (laikyta dar ir šone). Tačiau tiesa ir tai, kad Lietuvoje pasaulinio garso violončelininkės koncertavo beveik tuo pačiu metu kaip ir smuikininkės. 1852 m.

³⁷ Koncerto afiša, 1873 m. kovo 29 d. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus.

Vilniuje viešėjo pirmąja profesionalia violončelininke Europoje ir viena geriausių XIX a. violončelininkių laikoma prancūzė Lise Cristiani-Barbier (1827–1853).

Barbier, kaip ir kai kurios kitos tos epochos moterys, siekė įvaldyti kelis instrumentus: fortepijono mokėsi pas prancūzų pianistą Auguste'ą Wolffą (1821–1887), violončelės – pas Bernard'ą Bénazet (1781–1846), garsiojo Bernhardo Rombergo (1767–1841) mokinį. Aplankiusi daugelį Europos kraštų, atlikėja ryžosi ilgoms kelionėms po Rusijos imperiją, pabuvojo net atokiausiose jos vietose – Sibire, Tolimuosiuose Rytuose, Kamčiatkoje. Netrukus po koncertų Vilniuje vėl išvykusi į Rusijos miestus, susirgo cholera ir mirė būdama vos dvidešimt šešerių.

Puiki prancūzų muzikė, griežusi Stradivarijaus violončele, sulaukė didelio pripažinimo. Jos talentu žavėjosi žymiausi epochos menininkai – smuikininkai, pianistai ir kompozitoriai Josephas Joachimas, Ferdinandas Davidas (1810–1873), Nielsas Gade, Hectoras Berliozas (1803–1869), Felixas Mendelssohnas Bartholdy, Carlas Reinecke (1824–1910) ir daugelis kitų. Vis dėlto ir jos pasirodymai scenoje kai kam publikoje neretai kėlė dviprasmišką susidomėjimą, kai kurie muzikos kritikai dalydavosi anaip tol ne atlikimui skirtomis mintimis. Pavyzdžiui, Barbier koncertą Berlyne 1846 m. muzikos savaitraštyje „Allgemeine musikalische Zeitung“ komentavęs recenzentas atvirai aprašė reginio intrigą – publikos smalsumą pamatyti „kaip moteris gali laikyti violončelę“ ir pripažino, kad dama tai darė gracingai („daug gracingiau nei vyras“).³⁸

1852 m. balandžio 12 d. Barbier koncertavo Vilniuje generalgubernatūros rūmuose. Dienraštyje skelbta, kad kartu dalyvavo Vienos imperatoriškosios muzikos akademijos narys pianistas Augustas Mahleris. Rašantys apie jos pasirodymą pripažino atlikėjos meistriškumą. Pastebėta, kad po tokių pasaulinių įžymybių kaip Bernhardas Rombergas ir Adrien'as-François Servais, kurie koncertavo Vilniuje XIX a. pirmais dešimtmečiais, panašaus lygio violončelininkų mieste nebuvo ir kad jau seniai „mūsų publika nepatyrė tokio malonumo, kokį suteikė panelės

³⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung* (1846), 290, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527996/bsb:4114468?page=14>.



5. Lise Cristiani-Barbier. Apie 1860 m.
Thomo Couture paveikslas litografija.
Iš *Europäische Instrumentalistinnen
des 18. und 19. Jahrhunderts* (Online)

Cristiani-Barbier griežimas³⁹. Vilniečiai pažymėjo „visus sužavėjusį“ violončelininkės santykį su instrumentu ir atlikimą, kuris pasirodė ypatingas tuo, kad buvo „tikras ir natūralus. [...]“. Atrodo, kad kiekvieną tono ir emocijos pasikeitimą skleidžia artistės siela, o ne instrumento stygos⁴⁰. Muzikos kritikai kaip ypač tobulai Barbier atliktą Vilniuje kūrinį išskyrė Jacques'o Offenbacho (1819–1880) „Maldą ir Bolero“ op. 22. Programoje taip pat skambėjo „Didysis duetas“ iš dviejų Mykolo Kleopo Oginskio (1765–1833) polonezų bei koncerte dalyvavusio Mahlerio „Mazurka“ ir „Krakoviakas“.

XIX a. koncertuojančių violončelininkių buvo kur kas mažiau nei smuikininkių, nedaug jų apsilenkė ir Vilniuje. Šiuo požiūriu svarbu pažymėti garsios amerikiečių ir austrų violončelininkės Lucy Campbell *primo voto* Müller-Campbell

secundo voto Herbert-Campbell (1873–1944) vizitą 1891 m.

Ši violončelininkė išgarsėjo kaip solistė ir kamerinė atlikėja. Ji vaikystėje mokėsi fortepijono ir smuiko, nuo dešimties metų – ir violončelės pas violončelininką Friedrichą Kochą (1862–1927) Berlyne, netrukus tęsė studijas pas vieną geriausių vokiečių violončelės pedagogų Robertą Hausmanną (1852–1909) Karališkojoje muzikos akademijoje Berlyne, kurią baigė keturiolikos metų. Jos profesinė biografija susijusi daugiausia

³⁹ *Kurier Wileński* (1852, Nr. 30).

⁴⁰ *Ibid.*

su populiarumo sulaukusių moterų styginių kvartetu, kurį įkūrė viena žymiausių XIX a. smuikininkių austrų virtuozė Marie Soldat *primo voto* Roeger (Röger, 1863–1955), labai prisidėjusi prie kamerinės muzikos sklaidos Europoje amžių sandūroje. Campbell pradėjo koncertuoti su šiuo kvartetu būdama penkiolikos. Kvarteto repertuare buvo Beethoveno, Josepho Haydno (1732–1809), Mendelssoho Bartholdy kameriniai kūriniai. Vėliau (1894) Soldat subūrė antrą moterų kvartetą, kuriame violončelės partiją taip pat atliko Campbell. Profesionalės muzikės pelnė pripažinimą ir jų koncertai paskutinius du XIX a. dešimtmečius sulaukdavo labai palankių atsiliepimų Austrijoje, Vokietijoje, Olandijoje, Belgijoje, Prancūzijoje, Italijoje.⁴¹ Austrų muzikos kritikas Eduardas Hanslickas (1825–1904) apie Campbell griežimą kvartete 1896 m. rašė: „Jos solidi technika ir malonus, visada švarus tonas suteikia daug naudos visumai.“⁴²

Koncertas, kuris įvyko 1891 m. spalio 17 d. Karininkų sueigos salėje, Vilniaus dienraštyje buvo skelbtas kaip muzikinis vakaras, kuriame „dalyvaus žymi dainininkė Trebelli, violončelininkė L. Kambel ir pianistė S. Liprecht“⁴³. Reikia manyti, kad tai buvo ne mecosopranas Zelia Trebelli-Bertini (1836–1892), kuri tuo metu jau buvo baigusi karjerą, o galbūt jos dukra, taip pat dainininkė sopranas Antoinette Trebelli (apie 1863–?). Atsiliepime apie koncertą daugiau dėmesio skirta dainininkei (nors ir nenurodant nei pilno vardo, nei inicialų), apie Campbell taupiai pažymint, kad „jaunosios violončelininkės technika išstobulinta, tačiau jai [technikai] skiriama per daug dėmesio, dėl to atlikimui šiek tiek trūksta jausmo“⁴⁴. Išties į Vilnių violončelininkė atvyko būdama jauna, aštuoniolikos metų, bet ketveri metai po studijų baigimo ir jau turėjusi profesinės praktikos profesionaliame Soldat-Röger kvartete bei soliniuose koncertuose, tad, kaip jau minėta, gerai žinoma ir muzikos kritikų

⁴¹ *Violoncellisten der Gegenwart in Wort und Bild* (1903), 142–143, <https://archive.org/details/violoncellistendoounse/page/n5/mode/2up>.

⁴² *Neuen Freien Presse*, 1896; cit. pagal Wenzel, Campbell, 2009, https://mugi.hfint-hamburg.de/receive/mugi_person_00000134 [žiūrėta 2022 11 21].

⁴³ *Виленский вестник* (1891, No. 225).

⁴⁴ *Виленский вестник* (1891, No. 227).



6. Marie Soldat Roeger (Röger) moterų kvartetas (*Soldat-Roeger Damen Streichquartett*): (iš kairės) Elly Finger-Bailletti, Natalie Lechner-Bauer, Lucy Campbell, Marie Soldat-Röger. XIX a. pab. Iš kn. *Alfred Ehrlich. Das Streich-Quartett in Wort und Bild*, Leipzig, 1898

įvertinta. Bet kokių atvejų jos atvykimas į Lietuvą – reikšmingas Vilniaus muzikinio gyvenimo istorijos faktas.

* * *

Apibendrinant straipsnyje paskelbtas įžvalgas, galima teigti, kad Lietuva XIX a. antroje pusėje, kaip ir anksčiau, buvo svarbiausių įvykių muzikos pasaulyje sukuryje: ją pasiekė ir tos kultūrinio gyvenimo naujovės, kurios buvo susijusios su moterų tapatybės kaitos proceso apraiškomis. Stiprėjantį moterų teisės į meninės saviraiškos laisvę siekį atspindėjo smuikinių ir violončelininkų viešnagės Vilniuje. Šių sričių muzikės ilgiausiai ignoruotos Europos ir pasaulio koncertinėse scenose: didelė visuomenės dalis vis dar palaikė ilgą laiką kultūriškai nusistovėjusią normą matyti moterį muzikuojančią vien namuose, ypač vangiai keisdama savo požiūrį į smuiko ir violončelės virtuozų pasirodymus viešuose koncertuose – gausus buvo šių instrumentų paskirties aiškinimas lytiškumo aspektu. Reikia

pripažinti, kad tokio vertinimo apraiškų būta ir kai kuriuose muzikinio gyvenimo apžvalgininkų pasisakymuose Vilniuje, tačiau apskritai čia pozicija šiuo požiūriu buvo nuosaikesnė nei kai kuriuose kituose Europos miestuose.

XIX a. viduryje ir antroje jo pusėje Vilniuje viešėjo pasaulinio garso Europos smuiko ir violončelės meistrės pionierės, tapusios sektinu pavyzdžiu vėlesnės kartos muzikėms – smuikininkės Wilma Neruda, Teresina Tua, Metaura Torricelli, violončelininkės Lise Cristiani-Barbier, Lucy Campbell. Išskirtiniu įvykiu dera laikyti Josephinės Weinlich Vienoje įkurto „Pirmojo Europos moterų orkestro“ atvykimą į Vilnių. Nemenkiau reikšmingi vietinių stygininkų Teofilos Borowskos, Wandos Bohuszewicz-Halka-Ledóchowskos pasiekimai.

Mažtanti griežtai neigiamos sociokultūrinės pozicijos koncertuojančių stygininkų solisčių atžvilgiu aktualumą rodo gausėjantys smuikininkų ir violončelininkų pasirodymai XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje.

Literatūra ir šaltiniai

- Albumy siostr Nerudów, *Ruch Muzyczny*, 1857, 19 czerwca/1 lipca, Nr. 14, p. 110.
- Allgemeine musikalische Zeitung*, 1846, p. 290, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10527996/bsb:4114468?page=14>.
- Amusements, *The New York Times*. September 13, 1871, p. 5. Kn. *American Orchestras in the Nineteenth Century*, ed. by John Spitzer, Chicago, London: University of Chicago, 2012, p. 57–62, https://books.google.lt/books?id=oSg91DGhnCsC&pg=PA58&dq=%22the+spectacle+was+certainly+a+novel+one%22&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&cf=false [žiūrėta 2022 11 25].
- Babbe Annkatrin, Weinlich, Josephine. *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2010/2022, <https://www.sophie-drinker-institut.de/weinlich-josephine>.
- Bakutytė Vida, *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Bakutytė Vida, *Vilniaus muzikas, fotografas ir poetas Faustynas Łopatynskis (1825–1886): lietuviški kūrybinės veiklos punktyrai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2019.

- Bakutytė Vida, Feministinės savimonės kontūrai Vilniaus muzikiniame ir teatriniame gyvenime (XIX a. II pusė–XX a. pr.), *Menotyra*, 2021, t. 28, Nr. 1–2, p. 1–16.
- Concerts de la semaine: Le nouvel orchestre féminin, *L'art musicale* (France), December 4, 1873. Kn. *American Orchestras in the Nineteenth Century*, ed. by John Spitzer, Chicago, London: University of Chicago, 2012, p. 58, 59, https://books.google.lt/books?id=oSg91DGhnCsC&pg=PA58&dq=%22the+spectacle+was+certainly+a+novel+one%22&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2022 11 19].
- Fornoff Christine, Tua, (Maddalena Maria) Teresina, *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2010, <https://www.sophie-drinker-institut.de/tua-teresina>.
- Gazeta muzyczna. Z kraju. Wilno, *Ruch Muzyczny*, 1860. R. 4, Nr. 25, 8/20 czerwca, p. 414.
- Gazeta Warszawska*, 1857, 12/24 czerwca, Nr. 161.
- Koncerto afiša, Vilnius, 1859 m., Lietuvos valstybės istorijos archyvas, f. 1135, ap. 10, l. 57.
- Koncerto afiša, Vilnius, 1873 m. kovo 29 d., Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus. Korrespondencya, Wilno d. 2 kwietnia, *Ruch Muzyczny*, 1857, Nr. 5, 17/29 kwietnia, p. 35.
- Korrespondencya, Wilno, d. 22 maja/3 czerwca, *Ruch muzyczny*, 1857, 5/17 czerwca, Nr. 12, p. 90.
- Kurier Warszawski*, 1856, 3 października, Nr. 296.
- Kurier Wileński*, 1852, 18 kwietnia, Nr. 30.
- Kurier Wileński*, 1857, 30 kwietnia, Nr. 33.
- Kurier Wileński*, 1859, 30 stycznia, Nr. 9.
- Magazine of Music*, 1891, May, p. 123.
- Małachowicz Edmund, *Wilno: Dzieje, Architektura, Cmentarze*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 1996.
- Neuen Freien Presse*, Wien am 23, Februar, 1896.
- Nordisk familjebok, *Konversationslexikon och realencyklopedi* (redaktör Th. Westrin), Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag, 1913, p. 793–794, <http://runeberg.org/nfbs/0443.html>.
- Novello J. Alfredo, *The Musical World*, vol. XLVII/47, London: Duncan Davison & Co., 1869, p. 833, https://books.google.lt/books?id=8YoPAAAAAYAAJ&pg=PA833&dq=josephine+weinlich&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=josephine%20weinlich&f=false [žiūrėta 2022 11 19].

- Nowości krajowe. Suwalki, *Ruch muzyczny*, 1858, t. 2, Nr. 11, 5/17 marca, p. 87–88.
- Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation (1815–1950)*,
Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003–2011.
- Rozmaitosci. E. M. Kilka słów o Koncercie Pani Borowskiej, *Kurier Wileński*, 1856,
9 marca, Nr. 20.
- Schleuning Peter, Torricelli, Metaura, *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2010, <https://www.sophie-drinker-institut.de/torricelli-metaura>.
- Signale für die musikalische Welt*, 1876, p. 182.
- Uziębło Lucjan, Ze wspomnień wileńskiego melomana, *Śpiewak*, 1934, R. 15, Nr. 12.
- Violoncellisten der Gegenwart in Wort und Bild*, Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei = A. G. (Vormals J. F. Richter), 1903, <https://archive.org/details/violoncellistendoounse/page/n5/mode/2up>.
- Wenzel Silke. Lucy Campbell, *Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard. Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 2. Mai 2009, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000134 [žiūrėta 2022 11 21].
- Виленский вестник*, 1864, 26 марта, No. 34.
- Виленский вестник*, 1885, 24 октября, No. 227.
- Виленский вестник*, 1885, 29 октября, No. 231.
- Виленский вестник*, 1891, 10 октября, No. 220.
- Виленский вестник*, 1891, 16 октября, No. 225.
- Виленский вестник*, 1891, 19 октября, No. 227.
- Виленский вестник*, 1895, 9 декабря, No. 266.
- Виленский полицейский листок*, 1864, 25 сентября, No. 39.
- Виленский полицейский листок*, 1864, 2 октября, No. 40.
- Фельетон, *Виленский полицейский листок*, 1864, 23 октября, No. 43.

V i d a B a k u t y t ė

Pioneer Female String Players in Vilnius: From Soloists to the Orchestra (2nd Half of the 19th Century)

Summary

The article focuses on the performances of the first publicly performing female string players (local and touring musicians) in Vilnius. This topic, which is concerned with an epoch-making change in a woman's identity, is discussed in the context of the European and global situation that has been determined by long-lasting public intolerance towards the performances of female string players on public stages. The circumstances started changing with the growing pace of the movement for women's equality in the second half of the 19th century.

The article focuses on female violin and cello virtuosos, whose profession had a stigma attached to it in comparison to other instruments or singing for the longest period of time: playing the violin and cello was perceived as provoking a more eloquent expression of the performer's emotions and holding the instrument close to the face (violin) or between the knees (cello) was seen as evoking erotic associations and, therefore, incompatible with the desired image of a delicate, shy woman. Culturally established centuries-long standards, according to which women's musical performances had to be restricted to home environment, had an important role to play as well.

Though quite a number of female violinists and cellists received education at the conservatories of Paris and Berlin in the second half of the 19th century, solo playing a string instrument on a concert stage was (with certain exceptions) still considered a new female profession even at the end of the 19th century. When orchestras began to form, women were still being ignored. This circumstance led to the establishment of all-female orchestras: in the middle of the 19th century, violinist Josephine Weinlich founded the First European Ladies' Orchestra (*Ersten europäischen Damen-Orchester*) in Vienna, which also paid a visit to Vilnius (1873).

The article presents the findings of the research that has analysed the performances of female violin and cello soloists and female performers in string quartets as well as the First European Ladies' Orchestra and the reception of these performances in Lithuania; it also assesses their importance. The research mostly focuses on world-renowned performers, namely violinists Wilma Neruda, Teresina Tua, and Metaura Torricelli and cellists Lisa Cristiani-Barbier and Lucy Campbell, as well as the First European Ladies' Orchestra led by one of the first female conductors in

the world Josephine Weinlich, and the circumstances of their concerts in Vilnius. The achievements of the local female string players – Teofila Borowska, Wanda Bohuszewicz Halka-Ledóchowska, etc. – deserve a special mention as well. The above performers, who were building their careers in the context of the sociocultural public life at a time when similar activities were restricted on the grounds of gender, were the true pioneers of their field and became an example to be followed by the female musicians of the next generation in Lithuania and worldwide in their endeavour to exercise their right to free artistic expression.

Keywords: Lithuania, Vilnius, 19th century, music, concert life, first violinists and cellists, First European Ladies' Orchestra