

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

GIEDRĖ ŽARĖNAITĖ-MOLENAAR

**SMUIKININKO FUNKCIJŲ KAITA GRIEŽIANT SOLO IR
ANSAMBLIUOSE: ATLIKIMO IR KOMUNIKACIJOS ASPEKTAI**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (C001)

Tiriamąo darbo vadovė: doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli

Tiriamąo darbo konsultantė: prof. dr. Rūta Lipinaitytė

Vilnius, 2019

TURINYS

IVADAS	3
1. SOLINIO IR ANSAMBLINIO MUZIKAVIMO DICHOTOMIJA	7
1.1. Solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje	7
1.1.1. Atlikėjo asmenybė ir individualaus <i>balso</i> paieškos.....	7
1.1.2. Virtuozistinio sampratos gimimas ir kaita	9
1.1.3. Šiuolaikinės virtuozistinio apraiškos	13
1.2. Kamerinio muzikavimo reiškinys ir reikšmės	16
1.2.1. Kameristinio idėja ir samprata	16
1.2.2. Kamerinės muzikos atlikimo raida	19
1.2.3. Muzikavimo erdvės	24
1.3. Ansamblinio muzikavimo psichologija: smuikininkas kaip (ne)lyderis	30
1.3.1. Lyderystės samprata	30
1.3.2. Neverbalinė komunikacija ir vadovavimo technika	37
1.3.3. Smuikininko pasekėjo vaidmuo	40
1.3.4. Pasidalytosios lyderystės fenomenas.....	46
2. SMUKAVIMO TECHNIKOS ASPEKTAI GRIEŽIANT SOLO IR	51
ANSAMBLIUOSE.....	51
2.1. Intonacija	52
2.2. Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas.....	58
2.3. Balansas	64
2.3.1. Garso tembras ir dinamika.....	64
2.3.2. <i>Vibrato</i>	67
2.3.3. Pirštuotė.....	69
2.4. Artikuliacija.....	73
2.5. Smuikininko stovėsenos ir sėdėsenos	77
3. SMUKININKO FUNKCIJŲ KAITA: SKIRTINGI TECHNINIŲ, INTERPRETACINIŲ IR80	
KOMUNIKACINIŲ UŽDUOČIŲ SPRENDIMAI	80
3.1. Lyderio vaidmens svarba styginio kvarteto funkcionavimui	80
3.2. Smuikininko <i>tutti</i> pozicija orkestre	85
3.3. II smuikininko pozicija styginių kvartete	93
3.4. Smuikininko-koncertmeisterio vaidmuo orkestre be dirigento	99
IŠVADOS	115
LITERATŪRA	119
PRIEDAI	125

IVADAS

Kultūrinis šių dienų gyvenimas persmelktas didžiulės koncertų ir kitų muzikinių įvykių įvairovės, kurioje muzikos atlikėjas susiduria su įvairiais profesiniais sunkumais: neužtenka vien tik būti geru instrumentalistu. Anksčiau plačiai paplitęs požiūris į interpretuojantį muziką kaip į tarpininką tarp kompozitoriaus ir klausytojo šiandien gerokai keičiasi: išplėtojęs techninius gebėjimus ir suformavęs individualią stiliaus pajautą, atlikėjas styginiais instrumentais laviruoja ne tik tarp skirtingų muziko pozicijų (grojimas solo, kameriniuose ansambliuose, orkestruose), griežia skirtingų žanrų ir laikotarpių kūrinius, bet šalia atlikimo praktikos užsiima ir kitomis veiklomis (vadyba, reklama, sklaida ir pan.). Vykdyti vien techninius ir interpretacinius uždavinius nebeužtenka, svarbūs ir kiti smuikininko gabumai. Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienpusiška.

Šio tiriamojo darbo inspiracija tapo ta aplinkybė, kad griežimas smuiku solo gana reikšmingai skiriasi nuo muzikavimo ansambliuose ir orkestruose. Priklausomai nuo ansamblio sudėties ir paties smuikininko pozicijos (pavyzdžiui, styginių kvartete) muzikas privalo išnaudoti skirtingus smuikavimo aspektus, atsižvelgti į ansamblinio muzikavimo psichologiją. Atlikėjui svarbu žinoti, kokie uždaviniai turi būti keliami griežiant styginių kvartete arba didesniame ansamblyje, orkestro sudėtyje, kaip pasikeičia smuikininko pozicija esant lyderio arba pasekėjo vaidmenyje. Smuikininko solisto techninius pasirinkimus ir sprendimus galime vienaip ar kitaip priskirti jo individualiam stiliui, virtuoziškumo siekiui, o tam pačiam smuikininkui tapus ansamblio nariu, jo individualumas tampa viena iš sudedamųjų viso ansamblio dalių. Atlikimo praktikoje ir edukacijoje pastebima situacija, kai smuikininkai mokomi ir skatinami siekti solo karjeros, tačiau šių dienų realybė yra tokia: jei pasiseka, geriausiu atveju smuikininkas gali gauti stabilų darbą orkestre. Griežimas orkestre gali pasirodyti ne toks techniškai sudėtingas, palyginti su solo griežimu, tačiau jis reikalauja ypatingo gebėjimo darniai įsilieti į bendrą orkestrinį audinį. Be to, orkestrinėje praktikoje egzistuoja daug pavyzdžių, kada orkestro atliekami kūriniai techniniais sunkumais nenusileidžia smuiko solo kūriniams.

Darbo temos **aktualumą** ir **naujumą** lemia tai, kad darbų, kuriuose būtų nagrinėjama smuikininko vaidmenų įvairovė, svarba ir specifika, yra palyginti mažai. Profesinės ir asmeninės savybės, reikalingos skirtingose pozicijose griežiančiam smuikininkui, itin menkai aprašytos mokslinėje literatūroje ir kituose šaltiniuose. Įvairias pozicijas užimančio smuikininko vaidmenų problematika nagrinėta tik fragmentiškai. Lietuviškame kontekste išimtį sudaro dr. Rūtos Lipinaitytės darbai – straipsnis „Koncertmeisterio vaidmenų kaita: orkestro su dirigentu ir orkestro be dirigento atvejai“ (2014a) ir daktaro disertacija „Gidonas Kremeris ir *Kremerata Baltica*: orkestrinio muzikavimo principai, programos parengimas ir repertuaro pasirinkimas“

(2008), kuriuose išanalizuota orkestro koncertmeisterio atliekamų funkcijų įvairovė, svarba ir vaidmuo, taip pat Rasos Aukštuolytės bakalauro darbas „Styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos dėsninymai“ (2013). Tarptautiniu mastu išskirtina Herterio Nortono studija *The Art of String Quartet Playing Practice, Technique and Interpretation* (1963), Robino Stowello darbai *The Cambridge Companion to the String Quartet* (2003) ir *The Cambridge Companion to the Violin* (1992) bei Davido Blumo knyga *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum* (1987).

Ne visi smuikininkai siekia solisto karjeros. Įvairūs ansambliai ir orkestrai jiems tampa svarbiausia veikla ir darbu, savęs kaip muziko realizavimo erdve, todėl, remiantis autorės profesine patirtimi, mokslinė literatūra bei interviu su Lietuvos smuikininkais, derinančiais solinę ir ansamblinę veiklą, dėmesio centre atsiduria ir darbo **objektu** tampa smuikininko funkcijų kaita griežiant solo ir ansambliuose. Darbe persipinant meninės praktikos, muzikos atlikimo studijų ir sociologijos mokslo aspektams bei tyrimo metodams, jis tampa tarpdisciplininio meninio tyrimo pavyzdžiu.

Šalia interpretacinių atlikėjo profesijos aspektų, itin svarbi ir vis labiau populiarėjanti muzikos atlikimo tyrimų sritis yra komunikavimas tarp muzikantų, t. y. ansamblio dalyvių. Tai nulėmė šio tiriamojo darbo **tikslą** – ištirti smuikininko solisto ir smuikininko kaip ansamblio nario profesinės veiklos techninius, socialinius bei atlikėjiškus ypatumus, pagrindžiant smuikininko polifunktionalumą bei tam tikrų psichologinių žinių, veikiančių meninės veiklos rezultatą, būtinumą.

Siekiant tikslo suformuluoti šie **darbo uždaviniai**:

1. Išnagrinėti mokslinę ir metodinę literatūrą, analizuojančią esminius smuikininko meninės veiklos bruožus.
2. Atskleisti smuikininko kaip solisto virtuozo ir kaip kamerinės muzikos atlikėjo vaidmenų ypatumus.
3. Apžvelgti lyderio, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratas, įvertinti jų svarbą ansambliniame muzikavime.
4. Išanalizuoti bei palyginti skirtingą smuikininko solisto ir ansamblio nario atlikimo specifiką, ypač išskiriant smuikavimo technikos aspektus.
5. Pasiremiant ansamblinio muzikavimo psichologija ir lyderystės sampratos atmainomis, išryškinti smuikininko funkcijas griežiant ansamblyje ar orkestre.
6. Ištirti skirtingus smuikininko solo ir ansamblinio muzikavimo veiklos ypatumus bei atlikimo specifiką repeticijų ir koncertų metu.

Šiame tiriamajame darbe pasitelkti tyrimo metodai aprėpia mokslinės literatūros ir kitų šaltinių analizę, istorinį, aprašomąjį, komparatyvinį **tyrimo metodus**, nestruktūruotą interviu su smuikininkais, derinančiais solinį ir ansamblinį muzikavimą.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Kadangi tyrimo tema apima skirtingų disciplinų (muzikologijos, psichologijos, sociologijos) aspektus, norint ją visapusiškai atskleisti, pasitelkta įvairių mokslo sričių literatūra. Lietuvių muzikologijoje ar meniniuose tyrimuose panaši tema, kurioje būtų analizuojama smuikininko funkcijų kaita, dar nebuvo nagrinėta, todėl darbe didžiausią naudotos literatūros dalį sudaro autoritetingų užsienio autorių mokslinė teorinė literatūra apie smuikavimo meną bei solinį ir ansamblinį muzikavimą: Peckham 1995; Palmer 1997; Baron 1998; Radice 2012; Timmers, Endo, Wing 2013; Johnson 2004; Baillot 1835; Fink, Merriell 1985; Keller 2011; Loft 1992; Norton 1963; Sachs 1982; Waterman 2003; Koury 1981. Tyrinėjant smuikininko veiklos ypatumus remtasi šia literatūra: Galamian 1985; Blanche 1996; Waterman 2003; Fischer 2013; Flesch 1924; Thistleton 1924; Bronstein 1981; Cuffman 2016; Gricius 2008; Menuhin, Primrose 1978.

Smuikininko komunikacinių užduočių sprendimai analizuojami remiantis psichologiją ir sociologiją nagrinėjančiais darbais: Davidson, Correia 2002; Fransen 2014; Northouse 2013; Murnighan, Conlon 1991; Allport 1937; Adair 1997; Bales 1950; Belbin 2010; Ford, Davidson 2003; Harris 2010; Seddon, Biasutti 2009; Biassuti, Concina, Wasley, Williamon 2013; Young, Colman 1979; King 2006.

Tyrimui parankios medžiagos suteikė su smuikininko atlikimo praktika susiję straipsniai ir recenzijos, paskelbti periodinėje Lietuvos spaudoje ir internete (Lipinaitytė 2014b; Kunca 2011; Navickaitė-Martinelli 2018).

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir trys priedai.

Pirmajame skyriuje, remiantis istoriniu aprašomuoju metodu, pristatomi lietuvių, Vakarų Europos ir JAV autorių darbai solisto virtuozo ir kamerinio muzikavimo klausimais bei pagrindžiamas problemos aktualumas. Pirmojo skyriaus, skirto solinio ir ansamblinio muzikavimo dichotomijai apžvelgti, pirmame poskyryje (1.1) aptariamas solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje. Antrame poskyryje (1.2) atskleidžiama kamerinio muzikavimo reikšmė, pažymima muzikavimo erdvių specifika. Trečiame poskyryje (1.3) analizuojama ansamblinio muzikavimo psichologija, gvildenamos lyderystės, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratos bei jų pritaikymas ir reikšmė ansambliniam muzikavimui.

Antrajame skyriuje nagrinėjami techniniai smuikavimo aspektai griežiant solo ir ansambliuose, grindžiami lyginamąja mokslinės literatūros analize ir autorės profesine patirtimi. Poskyriuose 2.1–2.4 išskiriami technikos aspektai: intonacija, ritmo svarba, tempo pasirinkimas,

balansas (garso tembras ir dinamika, *vibrato*, pirštuotė), artikuliacija bei analizuojama, kaip šie technikos aspektai kinta griežiant solo ir ansambliuose. Poskyryje 2.5 aptariama smuikininko stovėseną ir sėdėseną kaip įtakos griežimo kokybei turintis smuikavimo elementas.

Trečiajame skyriuje tiriamos atvejo studijos – įvairių techninių, interpretacinių ir komunikacinių užduočių, tenkančių smuikininkui skirtinguose kontekstuose, sprendimai. Siekiant atskleisti smuikininko funkcijų ypatumus ir jų kaitą, remtasi pačios autorės praktika griežiant kameriniuose ansambliuose, patirtimi dirbant koncertmeisterė Vilniaus miesto Šv. Kristoforo kameriniame orkestre, *C/O*, *Baltic Sea Philharmonic* simfoniniuose orkestruose ir užimant *tutti* poziciją *MusicAeterna* kolektyve.

Tiriamasis darbas papildytas **Priedais**, kuriuose pateikti interviu su lietuvių smuikininkėmis D. Kuznecovaite ir R. Mataityte, sėkmingai derinančiomis solinę ir ansamblinę griežimo praktiką, bei *C/O* orkestro repeticijų tvarkaraštis.

1. SOLINIO IR ANSAMBLINIO MUZIKAVIMO DICHOTOMIJA

1.1. Solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje

1.1.1. Atlikėjo asmenybė ir individualaus *balso* paieškos

Asmenybė – sudėtinga ir abstrakti sąvoka, jungianti daug žmogų charakterizuojančių aspektų: emocijas, motyvaciją, mintis, išgyvenimus, suvokimą, veiksmus ir t. t. Įvairūs psichologai terminu *asmenybė* apibrėžia skirtingas reikšmes. Vieniems svarbu, kad apibrėžimas atspindėtų tai, kaip žmonės reaguoja į kitus žmones ir situacijas (Murray 1938). Kitiems svarbiausias yra biofiziologinis, įgimtas asmenybės komponentas (Pervin, Cervone 2015). Treti pabrėžia organizuojančiąją ir formuojančiąją asmenybės charakteristiką, dėl kurios elgesys tampa nuoseklus (Mischel 1976, Maddi 1968). Galiausiai kai kurie autoriai nagrinėja asmenybę kaip individo unikalumo apraišką (Guilford 1959).

Kiekvienas autorius asmenybės sąvoką įvardija pritaikydamas savo kuriamai teorijai, tačiau principiniai dalykai įvairiose teorijose išlieka tie patys. Knygos „Asmenybė ir sveikata: teorijų sąvadas“ (2004) autoriai išskiria šias asmenybės apibrėžimų grupes:

1. Daugumoje apibrėžimų žymima individualumo arba individualių skirtumų reikšmė. Asmenybėje yra tokios ypatingos savybės, kurios tam tikrą žmogų atskiria nuo visų likusių žmonių.
2. Daugumoje apibrėžimų asmenybė išlieka kaip hipotetinė struktūra ar organizacija, t.y. žmogaus elgesį organizuoja ir integruoja asmenybė.
3. Daugumoje nuorodų pabrėžiama, kad svarbu asmenybę tyrinėti kartu su individo gyvenimo istorija arba vystymosi perspektyvomis. Asmenybė charakterizuojama evoliuciniame procese, t.y. besivystanti per išorinių ir vidinių faktorių sąveiką.
4. Daugumoje apibrėžimų asmenybė apibūdinama charakteristikomis, kurios yra sąlyginai pastovios, stabilios laike ir skirtingose situacijose (Perminas, Goštautas, Endriulaitienė 2004: 7–8).

Gordono Allporto manymu, asmenybė yra dinamiška individe slypinčių psichofizinių sistemų, kurios lemia jos savitą elgesį ir mintis, organizacija (Allport 1937: 24). Individas tampa asmenybe, kai jis aktyviai veikia ir reiškiasi kaip visybė, jungianti aplinkos pažinimą su išgyvenimais. Asmenybė vienija visus žmogaus psichinius procesus, būsenas ir savybes. Atskiram žmogui žymėti vartojama *individo* sąvoka. Individas – tai atskira būtybė, atskirta nuo kitų tos rūšies, klasės ar giminės objektų laiko ir erdvės atžvilgiu, išskirianti kokybinėmis struktūromis ir elgesio ypatybėmis. Tai kiekviena atskira būtybė, savarankiškai egzistuojantis gyvas organizmas (Lapė, Navikas 2003: 180).

Taikydami *individo* sąvoką muzikos atlikimo menui, pirmiausia kalbame apie atlikėją kaip muzikos interpretatorių. Muzikinė interpretacija yra tarsi personifikuota, individuali kalba, atlikėjo pasakojimas – ką, kaip ir kodėl mes norime pasakyti, ką pabrėžti, kokias prasmes siekiame perteikti klausytojui. Muzikos interpretacijos pradmenis, pirmuosius tokio reiškinio nagrinėjimus randame Carlo Phillipso Emanuelio Bacho veikale *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), kur autorius atkreipia dėmesį į atlikėjo svarbą. Tačiau atlikėjo kaip muzikos interpretatoriaus samprata susiklostė tik XIX a., kuomet atlikėjas buvo pripažintas visiškai savarankišku muzikinio proceso dalyviu. Muzikinio teksto individualaus interpretavimo ir atlikimo laisvė didžiausią reikšmę įgavo suklestėjus XIX a. vidurio atlikėjų virtuozų kartai. Scenoje ėmė karaliauti asmenybė, atlikėjas tapo reikšmingu tarpininku tarp kompozitoriaus ir minios. Buvo manoma, kad natomis neįmanoma užfiksuoti visų kompozitoriaus idėjų ir minčių. Tik atlikėjo suprastas, taigi jau interpretuotas tekstas, buvo laikomas muzikavimo esme (Katkus 2013: 22). Muzikas, studijuodamas kūrinį, sąmoningai ar nesąmoningai modeliuoja jį pagal savo paties idėjas, žinias ir skonį. Atkurdamas natų tekstą, jis atsižvelgia į autoriaus nuorodas, kūrinio sukūrimo kontekstą ir savo meninę nuojautą bei individualias technines galimybes¹.

Smuikininko, griežiančio solo ir kameriniuose ansambliuose, veiklos ir užduočių analizė leidžia hipotetiškai išryškinti pagrindinį skirtumą: solisto pozicija orientuota į save, originalų muzikinį mąstymą, kūrinio atlikimą bei pateikimą, o tam pačiam smuikininkui tapus

¹ Tobulo atlikėjo–interpretatoriaus požymius apibendrinti ryžosi violončelininkas, pedagogas ir teoretikas Gerhardas Mantelis. Savo knygoje *Interpretation. Vom Text zum Klang* (2007) jis išdėstė interpretacijos meno komponentus, visumą suskirstydamas į smulkius elementus: 1. Intuiciją, kuri susideda iš gabumų, muzikinio išsilavinimo, išlavinto muzikinio skonio atskirti gerą ir blogą interpretaciją; 2. Natų tekstą, mokėjimą jį „perskaityti“, suvokti tai, kas užrašyta; 3. Suvokimo parametrus, interpretacinį „režisavimą“, atidumo ribas, klaidų panaudojimą kaip pagalbą tolimesniam mokymuisi; 4. Ritmiką, ritminius vingius, kūrybinius neuztikrintumus, muzikinės kalbos ritmą, aufaktus; 5. Dinamiką, dinaminės interpretacijos plotmę, psichologinį dinamikos aspektą, dinامينius bangavimus; 6. Artikuliaciją, akcentus, muzikines pauzes, tonų ryšius, konsonansus; 7. Garso spalvą, *vibrato*, intonavimo įtaką garso spalvos kūrimui, vokalinį dainingumą; 8. Tempą, varijavimą tempu, peržengimus už tempinių nuorodų ribų; 9. Klausimą „kiek?“, interpretacinio žaidimo ribas, muzikinį skonį – tarp taisyklių ir individualumo pasireiškimo; 10. Struktūrą, muzikos supratimą, atlikimo tvarką, frazavimą, muzikos struktūrinius reljefus; 11. Profilį, *rubato*, agogines sąsajas, artikuliacijos ir frazuotės santykį, muzikinį netikėtumą, atskirų muzikinių elementų jungimą į vientisą visumą; 12. Varijavimą ir atidumą, žaidybinių variantinių elementą, improvizacinį momentą ir savikontrolę; 13. „Žaidimą“ su normomis, tikslų ar „tikrą“ atlikimą, kompozitoriaus sureikšminimą; 14. Sąsajas, muzikines linijas, kontrastus, kūrinio vientisumą; 15. Asociacijas, kompozitorių ir stilių, nusiteikimą mąstyti asociacijomis, asociacijas su kalba, fizines asociacijas, muzikinius paveiklus, situacijas, roles; 16. Išraišką ir komunikavimą, muzikinį ir fizinį jutimus, išsilaisvinimą nuo psichologinių, kūno įtampų, komunikavimą, prisistatymo sukūrimą, energetinę išraišką; 17. Interpretatorių, optimalią dispoziciją, nuotaiką, nusiteikimą, pasiryžimą pateikti savitą interpretaciją (Mantel, cit. iš Doveikaitė 2011: 20).

ansamblio nariu, individualus *aš* tampa viena iš sudedamųjų viso ansamblio dalių. Čia jau svarbiausia įsiklausymas ir prisiderinimas.

Į ansamblį dažniausiai susiburia ne tik skirtingų profesinių profilių, bet ir nevienodos asmenybės sandaros atlikėjai, turintys ne tik savo panašumus, bet ir skirtumus pasitelkti darniam bendro tikslo siekimui. Tokiu būdu susiduria du prieštaringi grupinės dinamikos aspektai: poreikis išlaikyti savo asmenybės individualumą ir unikalumą bei gebėjimo save vertinti ir veikti kaip vienam iš grupės narių būtinybė.

Apžvelgiant smuikininko solisto pagrindinius techninius uždavinius galime vienaip ar kitaip visus jo pasirinkimus ir sprendimus priskirti individualaus stiliaus, virtuoziškumo pademonstravimo siekiui. Grieždamas vienas, solistas gali pagal savo asmenines technines galimybes, kūrinio interpretaciją ir individualius sumanymus laisvai rinktis pirštuotę, štrichuotę, *vibrato*. Griežiant smuiku solo intonacija traktuotina kaip viena iš išraiškos priemonių, atsiranda individualus intonavimas, esmingai priklausančias nuo atlikėjo individualybės. Psichologijos mokslų kontekste vartojama individo sąvoka šiame darbe gretinama su nagrinėjamos problematikos kontekste parankesne solisto virtuozo sąvoka.

Remiantis muzikologinėmis studijomis, toliau šiame skyriuje bus kalbama apie romantinį mitologizuoto solisto virtuozo sampratos radimąsi ir raidą šiandienos kultūroje.

1.1.2. Virtuoziškumo sampratos gimimas ir kaita

Nors virtuoziškumo reiškinį paprastai siejame su XIX a., kai koncertinis gyvenimas iš rūmų, pilių ir bažnyčių perėjo į koncertų sales, virtuoziškumo sąvoka buvo vartojama dar gerokai ligi tol. Iš pradžių šis terminas buvo skirtas kompozitoriams, teoretikams ir atlikėjams apibūdinti. 1703 m. pirmą kartą Sebastieno de Brossard'o užfiksuotas termino apibrėžimas skamba taip:

Virtu reiškia ne tik tą sielos polinkį, kuris daro mus priimtinus Dievui ir priverčia mus elgtis teisingai, bet ir talentą, įgūdžius ir gebėjimus, kurie daro mus pranašesnius vaizduojamuosiuose menuose. Būtent iš šio žodžio italai sukūrė būdvardžius *virtuoso* ir *virtudioso* kaip apibūdinimą ar pagyrą tiems, kuriems apvaizda suteikė tokį pranašumą ir kompetenciją. Jiems puikus dailininkas ar sumanus architektas ir pan. yra virtuožas, tačiau jie dažniau šiuo žodžiu pavadina tuos, kurie prisitaiko prie muzikos teorijos ar kompozicijos. Taigi pasakymas, kad kažkas yra virtuožas, dažniausiai reiškia, kad jis yra puikus muzikantas. (Pincherle 1963: 16)

S. de Brossard'o minimas virtuoziškumas asocijuojamas su muzika, tačiau pirmiausia jis siejamas su muzikos teorija ir kompozicija, o ne su muzikos atlikimu. XVIII a. pabaigoje, klestint operos žanrui ir instrumentinei muzikai, terminas „virtuožas“ buvo taikomas solo karjera

užsiimantiems atlikėjams. Tik vėliau, atlikėjo technikos demonstravimui tapus pagrindiniu pasirodymo uždaviniu, ši sąvoka įgijo naujų atspalvių ir reikšmių. Muzikos virtuoziškumo raidą galima apibūdinti kaip lėtą, tačiau sistemingą procesą, kuris aukščiausią brandą pasiekė 1750–1850 metais. Ši samprata kito kartu su svarbiais muzikos teorijos pokyčiais, instrumentų tobulėjimu ir individualizmo aukštinimu. Knygos *The Romantic Virtuoso* (1995) autorius Morse Peckhamas virtuozą charakterizuoja kaip atlikėją, švenčiantį meno egzistavimą, siekiantį atskleisti vaizduotę, mažinti tradicinius skirtumus ir suteikti galimybę inovacijoms bei radikaliai kūrybiškumui (Peckham 1995: 76). Romantizmo epochoje išaugus atlikėjo individualybės reikšmei, pirmąkart muzikos istorijoje jo funkcija įgyja savarankiškumo muzikiniame procese. Atlikėjas tampa ne tik mediumu tarp kompozitoriaus ir atlikėjo, bet ir stiliaus bei skonio formuotoju. Romantizmo epochos menininkai literatūroje, muzikoje, tapyboje ir skulptūroje siekė estetinio pranašo vaidmens ir kartu ištirti jų sukurtą jaudinantį, naują kūrybos pasaulį. Donaldas J. Grout knygoje *A History of Western Music* (1980) teigiama:

Muzika yra romantinė meno sritis. Jos garsas ir ritmas beveik visiškai atskirtas nuo konkrečių objektų ir šis atsiskyrimas priartina muziką prie įspūdžių, minčių ir jausmų pasaulio. Tik instrumentinė muzika, laisva nuo žodžių naštos, gali pasiekti šį emocinį bendravimo tikslą. Todėl instrumentinė muzika yra idealus romantinis menas. Jos atsiskyrimas nuo pasaulio, jos slėpinys ir sugestijos galia, tiesiogiai veikiant be žodžių, XIX a. tapo reprezentatyviausiu ir dominuojančiu menu. (Grout 1980: 552)

XIX a. suklestėjus virtuozą kultui, muzikavimo aktas, neįprasti sugebėjimai įgavo specifinę prasmę. Instrumentinis virtuoziškumas, kaip akivaizdžiausias asmenybės talento įrodymas, yra tipiškas romantinis estetinių idealų ženklas, išaugęs iš to meto stilistinės aplinkos. Viena iš solistų virtuozą savybių buvo išorinis teatrališkumas (daugybė judesių, grimasų) ir teatrališkumas, susijęs su muzikos turinio programiškumo įsivaizdavimu, siekis perteikti kūrinio įvaizdžius ir asociacijas. Virtuozai tobulino įvairią atlikimo techniką, įspūdingais pasirodymais siekė pritraukti dar daugiau publikos. Jie reklamavo savo veiklą laikraščiuose ir plakatuose, rašė apie save arba samdė kitus rašyti apie juos knygoje ir žurnaluose. Jie siekė šlovės, apdovanojimų, didelių honorarų (Metzner 1998: 1). Ano amžiaus virtuozai solistai-instrumentalistai tapo estetiniais herojais, ypatingą svarbą įgavo demoniškumo bruožai, sukoncentruota įtaiga, asmenybę pabrėžiantis hipertrofuotas emocingumas.

Šalia fortepijono, smuikas buvo dominuojantis XIX a. instrumentas, itin tinkamas virtuoziškumui atskleisti. Kaip savo disertacijoje *A Theory of Virtuosity Performance: Exploring the Suasory Dimensions in Paganini's Mastery of the Violin* (1997) pažymi Davidas L. Palmeris, solo pasirodymai tuo metu buvo palyginti naujas reiškinys, įkvėpęs gyventojų mases jais domėtis ir taip skatinęs muzikantų konkurenciją (Palmer 1997: 64). Solistai virtuozai buvo vis labiau

priklausomi nuo auditorijos aprobavimo, o šios reikalavimai svyravo tarp koncerto ir cirko – tai lėmė atlikėjų grojimo būdus. D. Palmeris išskiria tris kategorijas, nusakančias smuikininko virtuoziskumą: tai techniniai gebėjimai (kairės rankos technika, intonacija, garso kokybė, garso spalva, vidinė ramybė atliekant techniškai sudėtingus dalykus), individuali interpretacija bei originalumas renkantis kūrinius (Ibid.: 69). Solinius virtuozų instrumentalistų koncertus pradėjo rengti N. Paganinis, iki tol toks koncertų žanras neegzistavo. Visoje Europoje pasirodymus rengęs N. Paganinis stebino auditoriją anksčiau nepatirtu, šokiruojančiu techniniu bei kūrybiniu lygiu.

Beveik visi virtuoziskumą nagrinėjantys autoriai išskiria N. Paganinį, laikydami jį paradigminiu virtuozu, kurio įnašas į virtuoziskumo idėją yra svarbus iki šių dienų. Kaip ir ankstesni virtuozai, N. Paganinis turėjo ypatingų techninių gebėjimų, leidusių jam smuiku demonstruoti stulbinamą meistriškumą. Koncertų lankytojai ir kiti muzikantai buvo sužavėti ne tik N. Paganinio technika, bet ir išraiškinga jo garsine kantilena (Odea 2000: 41). Smuikininko pasirodymai žavėjo publiką dėl anksčiau nepatirtų įspūdžių; apakinti technikos, intensyvios atlikėjo išraiškos, klausytojai N. Paganinį laikė kažkuo nežmonišku, demonišku. 1829 m. *Leipziger Musikalische Zeitung* rašė:

Šis ilgų juodų plaukų ir šviesaus veido vyras garsais atveria mums pasaulį, kurį anksčiau galėjome patirti tik sapnuose. Jo išvaizda tokia demoniška, kad vieną akimirką matome užslėptą velnioniškumą, kitą – angelo sparnus. (Sachs 1982: 15)

Norint suvokti N. Paganinio įtaką muzikos raidai, būtina paminėti techninių instrumento galimybių išplėtimą, kurios gerokai praturtino ne tik smuiko, bet ir viso styginių orkestro muzikinį žodyną. Michaelas T. Roederis, knygos *A History of the Concerto* (1994) autorius, išskiria šiuos N. Paganinio naujai išrastus ir pritaikytus smuiko technikos ypatumus:

- smuiko derinimas ne įprastiniu būdu, arba skordatūra²;
- dvigubų natų atlikimo technika;
- kairės rankos *pizzicato*;
- kartotinis *staccato* naudojant vieną stryko perbraukimą;
- platūs intervalai;
- įvairūs štrichai, pakeitę įprastą stryko artikuliaciją aukštyn ir žemyn; vienas iš dažniausiai pasitaikančių – *ricochet*;

² Skordatūra – laikinas styginių muzikos instrumentų išderinimas; padeda lengviau atlikti kai kuriuos akordus, pakeičia garso tembrą ir stiprumą; ji nebūna didesnė kaip 1½ tono. Prieiga per internetą: <https://www.zodynas.lt/gaires/muzikos-terminai> [žiūrėta 2017 10 10].

- visame kūrinyje arba jo dalyje naudojama tik viena styga. (Roeder 1994: 234)

N. Paganinis buvo viena pirmųjų koncertinės rinkos pasaulio žvaigždžių, mitinio atlikimo meno figūrų. Įvairiomis legendomis apipinta spalvinga asmenybė darė didžiulį poveikį publikai bei išskyrė N. Paganinį iš kitų atlikėjų. Kadangi buvo ir kompozitorius, jo kūryba puikiai užfiksavo jo virtuozinį griežimo būdą. N. Paganinio kūriniai ir šių dienų žymiausiuose smuikininkų konkursuose yra įtraukiami į privalomų atlikti kūrinių sąrašą.

Mitiniai romantizmo virtuozai sukūrė nevaržomos muzikanto individualybės įvaizdį, muzikuodami jie rėmėsi bendrąja to meto estetika, romantinės kalbos normomis. Virtuozai formavo epochos skonį, madas, veikė pedagogines tradicijas, vertybinius kriterijus, estetinius publikos idealus. Taip XIX a. instrumentinis atlikimas pasiekė savo klestėjimo viršūnę.

Išaugus virtuozų populiarumui, imta diskutuoti apie genijaus ir talento sąvokas. Techniniam muzikos kūrinio atlikimui pirmenybę teikiantys muzikai virtuozai tapo diskusijų objektu kritikų, muzikantų ir akademikų apžvalgose. Kompozitoriai prieštaringai vertino atlikėjus, pasižyminčius ypatingais sugebėjimais ne tik meistriškai valdyti instrumentą, bet ir pritraukti publiką išoriniu techniniu blizgesiu. Antai italų smuikininkas ir kompozitorius Francesco Geminiani apmaudavo, esą „ranka yra labiau vertinama nei smegenys, interpretatorius – labiau nei kompozitorius“ (Odea 2000: 45). Ne vien tik kompozitoriai pasisakė prieš virtuoziškumą. Vokietijoje susiformavusiai atlikimo ir pedagogikos kryptčiai nebuvo būdingas romantinis viešpataujančios atlikimo paradigmos hiperbolizavimas; daugiau dėmesio buvo skiriama detalių jungimui, muzikinei konstrukcijai. Žymiausia šios kryptties atstovė Clara Schumann rašė: „Kuo daugiau skambinu viešumoje, tuo labiau pradedu nekęsti gryno virtuoziškumo“ (Ibid.).

Anuomet vykusios diskusijos išlieka aktualios ir šiomis dienomis, kai koncertiniame gyvenime vyraujančios tendencijos ženkliai susijusios su atlikėjo techniniais gebėjimais. Ericas Bloomas teigia, kad virtuoziškumas yra puikiu technišku meistriškumu pasižymintis muzikos atlikimo būdas, tačiau dažnai juo piknaudžiaujama, jei atlikėjas nepateikia kitokios interpretacinės kokybės (Bloom 1946: 645). Willis Apelis ir Ralphas T. Danielis laikosi panašios pozicijos, apibrėždami virtuozą kaip atlikėją, puikiai išmanantį techninius sugebėjimus, ir pridurdami, kad terminas kartais vartojamas kaip nuoroda į atlikėją, kurio grojimas išskirtinai techniškas, tačiau stokoja gilesnio muzikinio kūrinio supratimo (Apel, Daniel 1960: 333). Kitaip tariant, virtuozas užgožia kompozitorių ir jo sumanymą, tinkamą muzikinės kompozicijos ir atlikimo idėją. Nors malonumas klausytis muzikos be virtuoziškumo sumenksta, didžioji dalis teoretikų ir muzikų kritiškai žvelgia į perdėtą virtuoziškumo demonstravimą.

Estetikos tyrinėtojas, menotyrininkas ir literatūros kritikas Jonas Grinius knygoje *Grožis ir menas* (1938) dalijasi panašiu nerimu: „Kai kūrėjas visą dėmesį sukoncentruoja į techniką, kai

ją tiesiog demonstruoja, kai jis lieka savo technikos virtuozas, tada giliajai kūrybai gresia pražūtis, nes technika yra priemonė, o ne tikslas“ (Grinius 2002/1938: 151). Vėliau cituodamas prancūzų menininką ir estetikos klausimų tyrinėtoją Pierre'ą Guastallą J. Grinius teigia: „technika neturi kito tikslo kaip būti tobula, kad išnyktų, kad leistų menininkui pasakyti, pati netapdama jaučiama“ (Ibid.). Kitaip tariant, atlikėjo technika neturėtų dominuoti atlikime, kaip ir bet kuri kita priemonė, padedanti siekti galutinio rezultato – kūrinio idėjos išbaigimo.

Kiekvienas vakarietiškos akademinės muzikos amžius turėjo savus virtuoziškumo kriterijus: kas vienoje epochoje atrodė virtuoziška, kitoje tapo visiškai įprastu, muzikavimo praktikoje įtvirtintu reiškiniu. Virtuozizmas šalia akivaizdaus žmogaus gebėjimų demonstravimo – techninių sunkumų įveikimo – įsiskverbė į kompoziciją kaip speciali raiškos ir kūrinio struktūros dalis. Jos tapo būtina muzikos atlikimo meno dalimi, neatsiejama nuo praktikavimosi, atlikėjo techninių galių tobulinimo.

1.1.3. Šiuolaikinės virtuoziškumo apraiškos

Šiame poskyryje taip pat norima aptarti, ką reiškia virtuoziškumas šių dienų muzikiniame gyvenime. Lina Navickaitė-Martinelli straipsnyje „Atlikėjo vaidmuo ir vertė sociokultūriniuose procesuose“ (2014) siūlo tris sampratas, padėsiančias aprėpti kai kuriuos esminius aspektus, susijusius su mąstymu apie muzikos atlikėjų veiklą: 1) muzikos atlikimą galime suvokti kaip medijavimą, arba interpretavimą; 2) traktuodami atlikėją kaip socialinę figūrą, galime patyrinėti jo pripažinimo visuomenėje, arba žvaigždžių kulto, problemą ir 3) galime atkreipti dėmesį į muzikos atlikimą kaip į kultūros prekę, t. y., nagrinėti atlikėjų (savi)reprezentaciją, arba reklamavimą (Navickaitė-Martinelli 2014: 167). Galima teigti, jog mūsų laikais atlikėjas tampa visiškai savarankiška, polifunkcinė muzikinio gyvenimo figūra. Anksčiau plačiai paplitęs požiūris į atlikėją kaip į tarpininką tarp kompozitoriaus ir klausytojo šiandien gerokai keičiasi – išplėtojęs techninius gebėjimus ir suformavęs individualią stiliaus pajautą, atlikėjas priverstas laviruoti ne tik tarp skirtingų muziko pozicijų (grojimas solo, kameriniuose ansambliuose, orkestruose), gebėti atlikti skirtingų žanrų ir laikotarpių kūrinius, bet ir šalia atlikimo praktikos užsiimti kitomis veiklomis (vadyba, reklama). Vykdyti techninius ir interpretacinius uždavinius nebeužtenka. Atlikėjai pradeda rūpintis viešaisiais ryšiais, kontraktais su įrašų studijomis, siekia būti pripažinti ne vien dėl talento ir meninių pasiekimų, bet ir pateikia save kaip komercinį produktą. „Ne mažiau svarbu atlikėjų socialiai nulemtiems vaidmenims ir viskam, kas vyksta koncertų salėje bei už jos ribų, yra signalai, siunčiami per jų elgesį scenoje ir ne tik, verbalinę komunikaciją, rašomas knygas, kuriamus mitus“ (Ibid.: 173). Analizuojant šiuo metu žymiausius atlikėjus virtuosus susidaro įspūdis, kad paties atlikėjo

pasaulėžiūra, charakterio savybės ir net aprangos stilius tampa stimulu domėtis jo koncertine karjera.

Gyvename kultūroje, kurioje vizualūs dirgikliai yra labiau dominuojantys nei garsiniai. Rezultatas – klasikinės muzikos koncertai vis labiau siekia būti panašūs į performansą ar trumpą spektaklį nepriklausomai nuo to, koks kūrinys atliekamas. Ieškoma naujų papildomų išraiškos priemonių muziką jungiant su kitomis meno šakomis³. Koncertai organizuojami naujose, neįprastose klasikiniam koncertams atlikimo vietose: miesto turgavietėse, geležinkelio garažuose, apleistuose baseinuose ir pan.

Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienpusiška, jis neapsiriboja turima pozicija viename orkestre. Šiais laikais muzikai vis dažniau renkasi laisvai samdomo atlikėjo statusą (*freelancer*) ir savo karjerą matuoja atliktų projektų skaičiumi. Dažnas vaidmenų keitimas (grojimas orkestre arba kameriniuose ansambliuose), skirtingų epochų repertuaras ir vadybos žinios yra minimalūs reikalavimai ieškantiems muzikos atlikėjo darbo. Didelė konkurencija ir augantis techninis meistriškumas suteikia orkestrams, ansambliams ir festivaliams galimybę kviestis aukščiausio lygio muzikantus. Galima teigti, kad virtuoziškumas šių dienų muzikiniame gyvenime įgauna polifunkcionalumo reikšmę – svarbu ne tik techninis meistriškumas, bet ir kiti smuikininko gabumai.

Vienas iš išskirtinių pastarojo meto projektų buvo pristatytas 2015 m. Švedijoje: čia J. S. Bacho Goldbergo variacijas scenoje interpretuoja ir atlieka 11 muzikantų ansamblis su 5 šokėjais. *Andersson Dance* šokių trupės ir *Scottish Ensemble* muzikantų sukurtame projekte pateikiami trys modeliai, skirti nemigai apibūdinti. Šis J. S. Bacho kūrinys suvienijo dviejų skirtingų profesijų atstovus: tiek muzikantai, tiek šokėjai buvo lygiaverčiai atlikėjai scenoje, jiems vienodai buvo taikomi choreografiniai uždaviniai. Trumpame vaizdo įrašė⁴ matyti, kad šalia grojimo instrumentais muzikantai atlieka ir šiuolaikinio šokio junginius, dažnai priešingai nei reikėtų muzikos kūriniui (akompanuojantys balsai kartu), atlikėjai scenoje išsidėstę laisvai ir sugeba atlikti choreografinius uždavinius. Tokie projektai gali būti vienas iš pavyzdžių, kaip pritraukti publiką į dažnai atliekamo kūrinio dar kitokią interpretaciją ir kartu mažinti muzikos atskirtį nuo kitų scenos menų.

Viena ryškiausių šių dienų virtuozų yra laikoma moldavų kilmės smuikininkė Patricia Kopatchinskaja. 2014 m. Britanijos Karališkoji filharmonija nominavo smuikininkę geriausia

³ Kaip pavyzdį paminėsime 2017 m. gruodžio mėn. smuikininko Gidono Kremerio pristatytą solo rečitalį „Preljudai pradingusiam laikui“. Jame skambėjo lenkų ir žydų kilmės kompozitoriaus Mieczysława Weinbergo 24 preludų ciklas, kurio transkripcijas smuikui, sukurtas paties G. Kremerio, papildė vieno ryškiausių šio amžiaus Lietuvos fotomenininkų Antano Sutkaus nuotraukose užfiksuoti vaizdiniai.

⁴ Prieiga per internetą: <https://vimeo.com/152657217> [žiūrėta 2018 02 15].

metų instrumentaliste, apibūdinę ją kaip nepaprastą gamtos jėgą: aistringą, nebijančią išsūkių ir visiškai originalią. Būtent originalumas išskiria P. Kopatchinską iš kitų šių dienų smuikininkų. Šalia stulbinamos technikos ir talento suprasti bei išreikšti muziką atlikėja stebina savo publiką tiek dalyvavimu scenoje, tiek už jos ribų. Koncertuose P. Kopatchinską visada griežia basa, atliekant šiuolaikines kompozicijas, išskiriamas smuikininkės balso naudojimas⁵. Muzikė atsakingai renkasi tiek scenos partnerius, tiek atliekamus kūrinius. Smuikininkės puikiai įvaldytas virtuoziškas pasireiškia jos solo karjeroje, kameriniuose ansambliuose, kartu su *Akademie für Alte Musik Berlin*, *Orchestra of the Age of Enlightenment* ir *MusicAeterna* orkestrais ruošiant senųjų epochų kūrinius. P. Kopatchinską galima išvysti ir pirmojo smuiko pozicijoje kai kuriose programose kartu su *Britten Sinfonia*, *Mahler Chamber Orchestra* ir *Australian Chamber Orchestra* kolektyvais, taip pat *tutti* smuiko pozicijoje *MusicAeterna* orkestro sudėtyje. Smuikininkė rengė savo vardo festivalį Šveicarijoje, prodiusavo keletą sceninių pasirodymų, o nuo 2018-ųjų rudens tapo *Camerata Bern* orkestro meno vadove.

Kitas polifunkcionalaus virtuozo pavyzdys – rusų smuikininkas Sergejus Malovas, ne vieno tarptautinio konkurso laimėtojas, savo koncertuose atliekantis techniškai sudėtingiausius kūrinius, daug dėmesio skiriantis savo amplua vaizdiniam aspektui. Koncertai, nuotraukos, vaizdo klipai, net atlikėjo koncertinė apranga – viskas turi savo apgalvotą teatrinę idėją: „Man patinka teatras. Mėgstu mąstyti, ieškoti, kas dar šalia garso gali padėti išbaigti įspūdį“ (Navickaitė-Martinelli 2018: 59). Vadinti šį atlikėją vien tik smuikininku virtuozu būtų netikslu, nes S. Malovas puikiai groja trimis styginiais instrumentais: barokiniu smuiku, altu ir violončele *da spalla*. S. Malovas taip pat domisi smuikavimo istorija ir gilinasi į griežimo barokiniais styginiais instrumentais subtilybes. Koncertuose ir įrašų studijose jis gali griežti vienu iš trijų instrumentų arba visais jais pakaičiui. Dar vienas unikalus šio smuikininko pasirodymų elementas – naudojama kilpų technika, daugiatakelio įrašinėjimas. Būdamas šios technikos panaudojimo klasikinėje muzikoje pradininkas, S. Malovas siekia sureikšminti improvizacinę muzikos atlikimo pusę. Pasitelkdamas, tarkime, N. Paganinio ar E. Ysaÿe kūrinius, atlikėjas ieško, kas toje muzikoje reikšminga, šiuolaikiška. Šalia solinės karjeros S. Malovas yra dažnas kamerinės muzikos festivalių dalyvis, yra subūręs savo styginių kvartetą bei trio *La Compagnie Pochette*.

⁵ P. Kopatchinską pasitelkia balsą keliose kompozicijose, pvz., Johno Cage'o „Living Room Music“, Jorge'o Sanchezo-Chiongo „Crin“, Michaelio Herscho Duo smuikui ir violončelei „Das Rückgrat berstend“, Heinzo Holligerio „Das kleine Irgendwas“, savo pačios sukurtoje kadencijoje György'io Ligeti koncertui smuikui ir Otto Zykan „Das mit der Stimme“. 2017 m. smuikininkė atliko Arnoldo Schönbergo kūrinių „Pierrot Lunaire“ balso partiją, įrašė Kurto Schwitterio dadaistinio nesąmoningumo poemą „Ursonate“.

Atlikėjo asmenybė šių dienų koncertiniame gyvenime yra ypač atraktyvi klausytojams: techninių įgūdžių demonstravimas, išskirtiniai gabumai ir kitos komerciškai patrauklios savybės, tokios kaip išvaizda ar asmeninės charakterio ypatybės, neabejotinai bus pastebėtos. Muzikoje ne mažiau negu sporto srityje žiūrovus jaudina fiziologinis išskirtinumas, o visuomenės susižavėjimas spalvingomis personalijomis skatina muzikus tenkinti publikos norus. Pasak Tylerio Coweno, atlikėjo noras užsidirbti pragyvenimui lemia tai, kad neretai pasirenkamas abejotinos meninės vertės repertuaras ir koncertuojama taip dažnai, kaip tik įmanoma (Navickaitė-Martinelli 2014: 171). Muzikantui daugiau laiko praleidžiant kelionėse turo metu ar organizuojant koncertus, vis mažiau laiko skiriama įsigilinti į atliekamą kūrinį. Pirmiausia atlikėjas turėtų suprasti muzikos kūrinį ir labiausiai įtikinamu būdu jo idėją perteikti klausytojui. Stebint šių dienų koncertinius pasirodymus galima teigti, kad meistriškas technikos valdymas tampa ne išskirtiniais muzikanto gabumais, bet privalomomis atlikimo raiškos priemonėmis. Šių dienų smuikininkai virtuozei formuoja individualią stiliaus pajautą, kuria savo viešąjį įvaizdį, įtraukia įvairias medijas ir stengiasi atstovauti abiejų grupių – kompozitoriaus ir nevienalytės viešosios auditorijos – interesams ir lūkesčiams.

1.2. Kamerinio muzikavimo reiškinys ir reikšmės

1.2.1. Kameriškumo idėja ir samprata

Šių dienų muzikiniame gyvenime kamerinę muziką girdime koncertų salėse, o pats terminas vartojamas apibūdinti bet kokią muziką, skirtą mažiems ansambliams. Tačiau toks suvokimas labai skiriasi nuo to, kaip atsirado kamerinė muzika – žanras, skirtas mėgėjams muzikuoti bendraminčių grupelėje. Ypatinga kamerinės muzikos vertė kyla ne tik iš sudėtingos muzikinės struktūros, bet ir iš malonumo bei iššūkių, keliamų grojant kartu. Be to, kamerinis muzikavimas neabejotinai naudingas socialiniams įgūdžiams gilinti, kuomet atlikėjai priima vienas kito skirtingus požiūrius į muziką ir bendradarbiaudami kuria muziką kartu.

Esminis kameriškumo elementas slypi tame, jog muzikantai, turintys savitą muzikinę pasaulėžiūrą, individualią grojimo stiliistiką, skirtingas atlikimo technikas, grodami ansamblyje stengiasi atrasti bendrą skambesį, bendrą muzikinį mąstymą. Nors atlikėjišką individualumą išlaikyti yra svarbu, kamerinio muzikavimo bruožas yra būtent bendrumas, dalijimasis patirtimi tarp dviejų ir daugiau muzikantų. Pasak Valstybinio Vilniaus kvarteto violončelininko Augustino Vasiliausko, „didžiulę reikšmę turi kiekvieno ansamblio nario gebėjimas girdėti keturis, o ne vieną balsą ir pagal tai išgauti garsą – tai gana nelengvai pasiekama“ (Vasiliauskas, cit. iš Navickaitė-Martinelli 2010: 143).

Lotyniškas žodis *camera* yra kilęs iš graikų kalbos žodžio *kamara*, kuris reiškia skliautuotą kambarį (Vaitkevičiūtė 2002: 182). Ši architektūros sąvoka greitai ir plačiai paplito įvairiose žmogaus veiklos sferose, iš kurių svarbiausios buvo rūmų ir valstybės valdymas, fizikos mokslas, technika, anatomija ir muzika⁶. Nors terminas *kamerinė muzika* mums yra gerai žinomas ir suprantamas, tačiau ši sąvoka nėra lengvai apibrėžiama – ji daugiareikšmė, jos turinys per šimtmečius kito. Šiame darbe naudojama termino reikšmė visų pirma susijusi su muzikos atlikimu, kolektyvų sudėtimi, tačiau verta pasigilinti ir į platesnę *kameriškumo* sąvoką, kuri aprėpia muzikos kūrybą, atlikimą, jo aplinką ir suvokimą. *Kameriškumo* sąvoka dažnai vartojama asociatyviai, daugiau aiškinant kitų menų ypatumus. Rašomojoje ir šnekamojoje kalboje taip pat plačiai vartojamos artimos sąvokos *kamerinė nuotaika* ir *kamerinė aplinka*, jos pasitelkiamos charakterizuojant įvairias žmogaus dvasinio gyvenimo sritis: jausmų pasaulį, mąstymo būdą, elgseną ir net prigimtines tautos savybes. Tad kameriškumas tampa daliniu lyrizmo, intymumo, mediatyvumo sinonimu. Nors kameriškumo sąvokos kilmė nėra grynai muzikinė, tačiau terminizacijos procese jos turinio sampratą šimtmečiais aktyviausiai formavo muzika (Gustaitė 2005: 41). Kameriškumo esmę galime suprasti remiantis menu, ypač muzika, tačiau galime kameriškumą suprasti ir per patį žmogų, šiuo atveju per atlikėją. Lietuvos literatūros tyrinėtoja, poeziją ir literatūrą interpretuojanti egzistencinių problemų aspektu, Viktorija Daujotytė-Pakerienė taip kalba apie kameriškumą:

Kaip pavieniai asmenys, mes esame kameriniai, atskiri, atskirai. Tačiau priklausome ir sociumui, mažesniai ar didesniai bendrumui, esame atskirai bendri ir bendrai atskiri. Kameriškumas yra atskirumas: asmens, kūno, sielos, laiko, erdvės. Kameriškumas pirmiausia yra būseną, atskirumo būseną. Bet savo intensyvumu ji gali siekti ir bendrumo, bendravimo, buvimo savyje ir kituose, per kitus. Pasaulis žmogui yra patiriamas, bet ir patirtas. Patiriame ir esame patiriami. (Daujotytė-Pakerienė 2005: 6)

Atskirumas, netgi atskirtumas kaip išgyvenimas stipriai siejasi su muziko atlikėjiška veikla. Klasikinėje muzikoje atlikėjas susiduria su gryniesniais kameriškumo pavidalais, o šių dienų masinio meno tendencijos, masiškumas kameriškumą stumia į paribius. Kaip teigia V. Daujotytė-Pakerienė, atskiras muzikavimas, eilėraščio skaitymas ar fotografavimas yra kameriniai veiksmai, jei tai reiškia asmens pasitraukimą į atskirą erdvę, į savo *kambarį*⁷ (Ibid).

Kameriškumo sąvoka dažnai naudojama kalbant ir apie kitas meno rūšis. Menotyrininkė, fotografijos ir dailės kritikė, Agnė Narušytė teigia:

⁶ Jūratė Gustaitė savo straipsnyje „Dėmuo *camera* muzikos terminijoje“ (2005) išryškina termino turinio daugiareikšmiškumą, sąlygotą jo prasmės kaitos skirtingais Europos kultūros laikotarpiais.

⁷ *Buvimas kambaryje* – autorės minimas išsireiškimas, kambarį ir metaforizuojant, ir labai išgryninant – iki tylaus buvimo savyje.

Vizualiuosiuose menuose kameriškumas dažniausiai siejamas su „intymumu“, priartėjimu prie objekto, beveik su juo susitapatinant. Kameriniams kūriniais taip pat priskiriami mažo formato apie asmeniškus dalykus kalbantys vaizdai, skirti siauram bendraminčių ratui, kai dažnai nepaisome nei pačių visuomenės sluoksnių sugebėjimo suvokti kūrinį, nei universalių vertinimo kriterijų. (Narušytė 2005: 11)

Intymus muzikos atlikimas siejamas su privačiu mažos sudėties ansambliu, kurio nariai groja savo malonumui arba suteikia malonumo klausytis mažam klausytojų ratui. Intymi muzika sąlygojo tam tikrą formą ir stilių, padėjo formuoti tam tikrą muzikinį skonį, net jei vėliau tokie muzikavimo tipai tapo vieši. Johnas H. Baronas savo knygoje *Intimate Music, a History of The Idea of Chamber Music* (1998) pažymi egzistuojant skirtumą, kai muzika buvo sukurta kaip kamerinė muzika (pavyzdžiui, styginių kvartetas) ir muzika, kuri buvo atlikta kaip kamerinė (kaip antai Ludwigo van Beethoveno Ketvirtoji simfonija, kurios premjera įvyko privačiame koncerte aristokratų namuose), bei išskiria penkis pagrindinius požymius, kurie sudaro kamerinę muziką:

1. Kamerinė muzika yra instrumentinė⁸ muzika;
2. Kamerinė muzika yra muzika ansambliui su dviem ir daugiau instrumentų;
3. Kamerinė muzika yra solistinė (kiekvienam atlikėjui atskira partija);
4. Kamerinės muzikos tikslas yra atskleisti gryną ansamblį, o ne demonstruoti vieno atlikėjo virtuoziškumą;
5. Kamerinės muzikos pagrindinė funkcija yra jos atviras arba numanomas intymumas. (Baron 1998: 6)

Intymumą muzikoje J. H. Baronas siūlo traktuoti per sąvokų *mažumas* ir *artumas* prizmę, nusakančių atlikėjų ir klausytojų padėtį (Ibid.: 11). Mažumas čia reiškia, jog į muzikos atlikimą yra įtraukta tik keletas žmonių, idealiu atveju – tik keli atlikėjai, kurie patys yra ir vieninteliai klausytojai. Mažumas taip pat reiškia erdvę, kurioje muzika yra atliekama; erdvę, kuri yra ne didesnė, nei muzikos aidui būtų reikalinga. Garsas negali pranykti tuščioje erdvėje. Artumas reiškia, kad atlikėjai fiziškai kiek įmanoma yra arti vienas kito, taip pat yra „vieno proto ir širdies“ (Ibid.: 11). Publika taip pat turėtų būti kuo arčiau atlikėjų. Šalia jau aptartų sąvokų V. Daujotytė-Pakerienė išskiria dar vieną kameriškumo aspektą:

Kameriškumas, kuris yra svarbus menui, yra ontologinis atskirumas ir atskirtumas. Kamerinis menas įprasmina žmogaus atskirumą ir atskirtumą. Tačiau to neįmanoma padaryti be visuotinumų. Atskyrimas,

⁸ Kamerinei muzikai vokalas priskiriamas, kai jis traktuojamas kaip viena iš instrumentinių partijų. XVII–XVIII a. egzistavo daug kūrinių balsui su arba be instrumentinio pritarimo, kitaip – *da camera*. XIX–XX a. namų muzikavimas dažnai veikė kartu su dainavimu.

atsiskyrimas, išsiskyrimas visada slepia klausimą – nuo ko, iš ko? Kuo žmogus jaučiasi atskiresnis, tuo labiau jis ilgisi kitų, visumos, vienio. Kamerinis menas prasideda iš žmogaus *kameros*, bet nelieka tik joje, o jei ir lieka, tai tik jausdamas, kad kiekvienas atskirumas tėra didžiojo bendrumo pasireiškimas, kad žmogiškasis mikrokosmas daugiopai susijęs su makrokosmu. (Daujotytė-Pakerienė 2005: 6)

Beveik visą XVII a. kamerinė muzika dažniausiai buvo suprantama kaip vokalinės muzikos ansamblis su arba be instrumentinio pritarimo: tokių kolektyvų pasirodymai vykdavo turtingų asmenų namuose, vakarienės ar pokalbių fone. Renesanso ir Baroko epochose visa muzika buvo klasifikuojama pagal jos socialinę funkciją; į jos sudėtį įėjo visa pasaulietinė – tiek vokalinė, tiek instrumentinė muzika, kuri buvo atliekama privačiose erdvėse. Orkestro muzikantų skaičiui ėmus augti, sąvoka kamerinė muzika įgavo tikslesnę, naudojamą ir dabar, apibrėžtį – „muzika, parašyta nedidelei muzikantų grupei, kurią būtų galima lengvai atlikti mažoje koncertų salėje ar privačiuose namuose⁹“.

Terminas *kamerinė muzika* buvo įvestas XVII a. teoretiko Marco Scacchi. Jam kamerinė muzika buvo viena iš trijų situacijų, kur paprastai ji buvo sutinkama; tai *musica ecclesiastica* (bažnytinė muzika), *musica theatralis* (teatro muzika) ir *musica cubicularis* (kamerinė muzika) (Radice 2012: 1). Šios kategorijos neturėjo nieko bendro su muzikantų skaičiumi, kūrinio dalių skaičiumi ar atskirų dalių kompozicine forma. Ši klasifikacija nurodė tik tai, kad kompozicija turėjo būti atlikta tam tikroje aplinkoje.

1.2.2. Kamerinės muzikos atlikimo raida

Kamerinės muzikos atlikimo raidos apžvalga pradedama nuo viduramžių, kada formavosi muzikavimo praktika, pagrindinės pasaulietinio muzikavimo formos, žanrų užuomazgos, ryškėjo pačios muzikos paskirtis, ir užbaigiama aptariant kamerinių ansamblių situaciją šių dienų muzikiniame kontekste, kai šiai atlikimo praktikai dėl patrauklios sudėties sukuriamą daugiau kūrinių nei simfoninių ar sceninių opusų. Svarbu pažymėti, kad XVIII a. pab. – XIX a. pr. anksčiau kamerinei muzikai taikytos klasifikacijos pamiršamos. *Music for the chamber* suvokimas pakeičiamas į *chamber music*: kamerinė muzika imama klasifikuoti pagal muzikines partitūras, tačiau ne pagal tai, kur (vieta) ir kodėl (funkcija) ji buvo atliekama. XIX a. kamerinė muzika buvo atliekama tiek viešai koncertų salėse, tiek ir privačiose erdvėse, o vienu svarbiausių ir ryškiausių žanrų tapo styginių kvartetas. Kvartetas yra ne tik vienas dažniausių ir populiariausių kamerinės muzikos žanrų, bet ir struktūriškai išskirtinės sudėties, kurioje yra dvi smuikininkų pozicijos, turinčios ne tik bendrumų, bet ir nemažai skirtumų (šio darbo trečiame

⁹ Prieiga per internetą: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/chamber-music> [žiūrėta 2018 05 03].

skyriuje bus analizuojamos I ir II smuikų pozicijos styginių kvartete). Siekiant išvengti bendro kamerinės muzikos atsiradimo ir raidos istorijos aprašymo, toliau šiame skyriuje koncentruojamasi į kamerinius ansamblius, kurių sudėtyje yra smuikas, bei aptariami keli aspektai, įtakoję smuikininko poziciją kameriniame ansamblyje.

Vienas svarbiausių baroko epochos kompozitorių, kūręs išimtinai instrumentinę muziką ir turėjęs reikšmingos įtakos solo sonatos, trio sonatos ir *concerto grosso* žanrams, buvo Arcangelo Corelli (1653–1713). Jo kūriniai muzikos istorikams tapo tikra sonatos žanro paradigma (Radice 2012: 16). A. Corelli opusai atspindi to meto Italijos instrumentinės muzikos meną – funkcinė harmonija, mažoro minoro sistemos, sekvencijos ir trauka į pagrindinį toną buvo praktiškai įtvirtinti jo kūrinuose, tačiau teoriškai paaiškinti tik Jean-Philippe'o Rameau *Harmonijos traktate*¹⁰ (Ibid.). Nors baroko laikotarpiu muzikos teorija ir muzikos praktika gyvavo atskirai, tačiau teorinės žinios vis dažniau buvo laikomos praktikos pagrindu¹¹. Knygose apie smuiko technologinius pagrindus A. Corelli minimas kaip itin prisidėjęs prie grojimo smuiku plėtotės. Jis pailgino stryką, o tai leido vienu traukimu sugroti gerokai daugiau natų, taip pat ėmė žymėti stryko judėjimo kryptį: T (*tirare*) – žemyn, P (*puntare*) – aukštyn. Po 1600 m. smuikas ir griežimo technika juo labai sparčiai tobulėjo: įvaldomos vis aukštesnės pozicijos, vis daugiau griežimo priemonių¹² ir spalvų.

Kamerinė muzika pradėjo reikštis baroko laikotarpiu, tačiau jai būdingi žanrai išgarsėjo tik klasicizmo epochoje, pradedant Josephu Haydnu¹³, kurio kūriniai veda į vieną tikslą – naują

¹⁰ J. Ph. Rameau užima reikšmingą vietą muzikos istorijoje kaip teoretikas – 1722 m. pasirodęs jo „Harmonijos traktatas“ davė pradžią klasikinei harmonijos, akordų bei jų jungimo logikos teorijai. Šis veikalas tapo atsirandančio klasicistinio muzikos stiliaus teoriniu pagrindu.

¹¹ XVI a. muzika buvo mokslas apie kosmosą. Tiek M. Koperniko traktatas apie Saulės judėjimą ir Žemės vietą visatoje buvo parašytas kaip traktatas apie muziką, tiek J. Keplerio traktatas „Pasaulio harmonija“ buvo susijęs su kosmogoniniu muzikos traktavimu. Tačiau XVII a. pasirodo traktatas apie muzikos praktikos teoriją – H. Praetorius aprašo ne tik instrumentus ir grojimo būdus jais, bet ir yra minčių apie muzikavimo ir improvizacijos principus, atskirų socialinių sluoksnių muzikinį skonį (Katkus 2013: 10).

¹² 1627 m. C. Farina savo kūrinyje „Capriccio Stravagante“ naudoja smuiką, du altus ir violončelės diapazono styginį instrumentą, kad imituotų kitus instrumentus, tokius kaip trimitai, vargonai, gitaros ir barokiniai mediniai pučiamieji instrumentai. Naudojami *col legno*, *sul ponticello*, *sul tastiera*, *glissando* efektai.

¹³ Haydno kūrybinį palikimą sudaro 104 simfonijos, apie 70 divertismentų ir kitų kūrinių orkestrui, 50 koncertų įvairiems instrumentams su orkestru, 83 styginiai kvartetai ir beveik tiek pat kitų kamerinių ansamblių, 33 sonatos fortepijonui (klavesinui), operos ir kt. Ypač dideli Haydno nuopelnai instrumentinei muzikai, pirmiausia simfonijai ir styginiam kvartetui. Šių žanrų kūrinuose formuojasi ciklinė struktūra – keturios kontrastingos dalys bei atskirų dalių muzikinės formos ypatumai. Haydno kūryba glaudžiai susijusi su įvairių tautų muzika, jis dažnai naudoja liaudies melodijas, sumaniai jas plėtodamas. Ryšys su liaudies menu apsprendė ir muzikos pobūdį: joje dominuoja

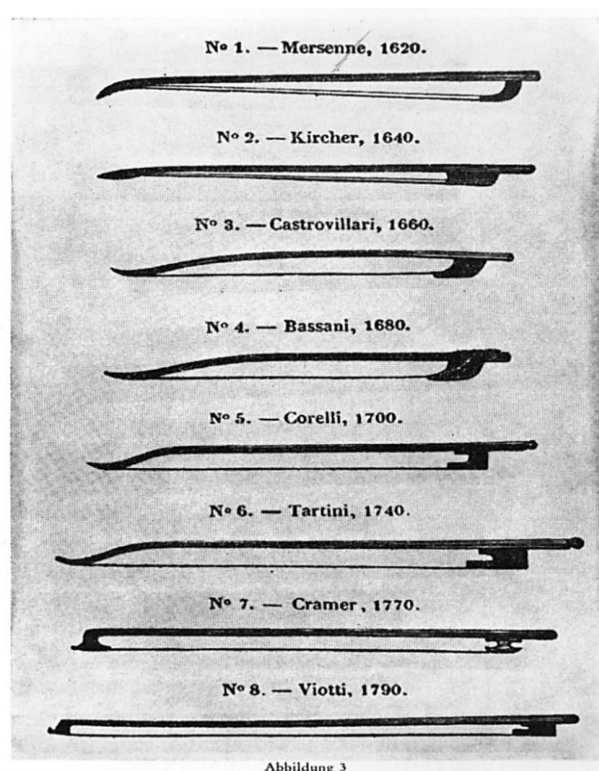
muzikos kalbą, naują jos elementų sintezę ir naujas raiškos galimybes. Pasak D. Katkaus, J. Haydno muzika geriausiai paaikškina klasicistinio stiliaus esmę ir klasicistinės interpretacijos pagrindus – tai, kas iki mūsų dienų išliko pamatinėse muzikos struktūrose (Katkus 2013: 278). Analizuojant J. Haydno styginius kvartetus galima pastebėti, kad melodinės struktūros labai trumpos, todėl paslankios keisti, varijuoti. Matomas natūralus visos kūrinio formos ir detalių ryšys. Net tokių štrichų kaip *staccato* ar *legato* skirtumai tampa svarbiais dramos elementais. Toks detalus muzikinių struktūrų varijavimo metodas buvo galimas tik kamerinėje muzikoje – ten, kur muzikantai ir klausytojai yra arti vieni kitų, kur tie kitimai gali būti pastebėti, įgauti reikšmę. Patyręs J. Haydno styginių kvartetų interpretatorius D. Katkus taip apibendrina šio kompozitoriaus indėlį į kamerinę muziką:

[...] J. Haydnas sukūrė kamerinio muzikavimo stilių, kuris rėmėsi konversacijos, instrumentinio pokalbio, idėja. Ji įgyvendinta styginiame kvartete. Šis nedidelis ansamblis atstovavo visiems pagrindiniams homofoniniams balsams, buvo tapatus tembro požiūriu. Tačiau svarbiausia – atsirado ansamblis, kuriame keturios individualybės jungėsi vienam uždaviniui, bendram muzikavimui, taigi atsirado pirmoji naujo daugiabalsiškumo, susijusio su atlikėjų individualybėmis, jų charakteriais, galimybė. Tai buvo ne tik kompozicinė forma, bet ir visiškai naujas muzikavimo būdas, leidžiantis visiems – ir palydintiems, ir melodiniams – balsams dalyvauti viename procese ir kurti prasmės erdvę. Savarankiškų balsų komplementarumas tapo nauja ir svarbia atlikimo ypatybe. (Katkus 2013: 280)

XIX a. pradžioje smuikų meistrai ištobulino instrumentų konstrukcijas, kas pakeitė styginių garso stiprumą ir paties tembro sodrumą. Taip pat buvo pailgintas strykas (žr. Iliustraciją Nr. 1) ir pradėta naudoti daugiau plaukų, kas lėmė didesnę stryko manevringumą (Boyden 1965: 324). 1820 m. Louis Spohras išrado pabarzdėlį, kuris suteikė smuikininkų kairei rankai galimybę laisvai judėti, atlikti sudėtingesnes technikas¹⁴. Šie tobulinimai daug prisidėjo prie viešų koncertų pasirodymo efektyvumo didelėse salėse, taip pat išplėtė kamerinių kūrinių su naujais techniniais sunkumais repertuarą.

giedra, šviesi nuotaika, gyvenimo džiaugsmas (Robbins Landon, *Franz Joseph Haydn*. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Haydn> [žiūrėta 2017 05 15]).

¹⁴ Prieiga per internetą: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chinrest> [žiūrėta 2018 03 17].



Iliustracija Nr. 1. Smuiko strykai 1620–1790 metais¹⁵

Šiame kontekste svarbu paminėti L. van Beethovoną. Jo duoklė klasicistiniam stiliui labiausiai pasireiškia naudojant tradicinius žanrus ir formas. L. van Beethovenas transformavo kamerinę muziką ir perkėlė ją į naują lygmenį tiek turinio, tiek techninių reikalavimų atžvilgiu atlikėjams ir klausytojams. Jo vėlyvieji kvartetai yra laikomi vienomis svariausių kompozicijų šio žanro repertuare. Šeši styginiai kvartetai yra paskutinės užbaigtos L. van Beethoveno kompozicijos, įkvėpusios daugelį kitų kompozitorių¹⁶.

XIX amžiuje augo muzikantų mėgėjų draugijos, kurios rengė namų koncertus, kūrė muzikos natų skolinimo bibliotekas ir skatino naujų kamerinės muzikos opusų kūrimą. Profesionalių dirigentų, solistų ir kamerinių ansamblių gastroliavimas po didžiuosius miestus pakėlė bendrą muzikos atlikimo lygį ir visuomenės informuotumą apie muziką kaip meno formą.

Gilinantis į skambesį, tembrą, atmosferos ar niuanso reikšmę, kompozitoriai tuo metu vartojo gana įmantrius akordus ir sudėtingą harmoniją, išbandė lig tol retai vartotas arba naujas dermes. Lemiamas vaidmuo teko garso spalvai. Orkestrinėje ir kamerinėje muzikoje naudojant skirtingus instrumentus buvo pasiekiamas vienas bendras tembras, ypač populiarios tapo surdinos.

¹⁵ Prieiga per internetą: http://www.atelierdarcheterie.com/blog_eng/Articoli/CramerversusCramerortheev.html [žiūrėta 2017 05 03].

¹⁶ I. Stravinskis *Die Grosse fugue* apibūdino kaip „visiškai šiuolaikinę kompoziciją, kuri amžinai liks šiuolaikine“. Prieiga per internetą: [https://en.wikipedia.org/wiki/Late_string_quartets_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Late_string_quartets_(Beethoven)) [žiūrėta 2018 05 19].

XIX a. pab. – XX a. pr., transformuojantis tonalumui, kamerinės muzikos ansambliai tapo idealia vieta eksperimentuoti su naujomis, dažnai sudėtingomis idiomomis. Svarbu paminėti kamerinę muziką kaip socialinio komentaro platformą, išskiriami Dmitrijaus Šostakovičiaus kūriniai¹⁷. Daugelis eksperimentinių stilių atmetė tradicinę harmoniją, melodiją ir metrą. Tuo pačiu tembras, registras ir ritmas tapo reikšmingesni, kompozitoriai pradėjo bendradarbiauti su *ad hoc*¹⁸ kameriniais ansambliais, dažniausiai neįprastos instrumentų sudėties (Radice 2012: 3). Taigi kameriniai ansambliai tapo pažangių idėjų ir naujoviškų skambesių bandymų vieta. Ieškoma naujų ir unikalių garsų – kalbant išskirtinai apie styginius instrumentus, tai visų pirma variacijos tarp *pizzicato* ir *arco*, stryko medinės dalies naudojimas, Bartoko *pizzicato*¹⁹.

Per visą XX a. išskirtinių tembrų tyrinėjimas dar suintensyvėjo. Kaip pavyzdį galima paminėti Iannis Xenakis kūrinį ST-4/1,080262 (1956-62, žr. Pavyzdį Nr. 1). Tradiciniam styginių kvartetui parašytas opusas ragina muzikantus išnaudoti visą įmanomą tembrų skalę. Tai perkusiniai mušimai per įvairias instrumento vietas, spiegiantys *glissando* stygomis, harmoniniai *spiccato*, pasažai, atliekami *pizzicato*, ir pan. Garsų kakofonija, kūrinio partitūroje atrodanti sudėtingai, yra plėtojama nuosekliai ir kryptingai. Šis I. Xenakis kūrinys parodė naują mąstymo apie styginių kvartetą būdą, sugriaudamas iš anksto nustatytas žanro ribas ir atverdamas didžiules erdves kūrybai²⁰. Maža, intymesnė kamerinio ansamblio sudėtis leido puikiai tai atskleisti.

¹⁷ Naudodamas kamerinius žanrus, ypač kvartetą, D. Šostakovičius rašė savo kompozicijas su paslėpta prasme, naudodamas vieną muzikinę temą, tačiau nurodydamas ir kitą. Kompozitorius naudojo mažesnes muzikines formas tam, kad pasakotų apie žmones ir jų prisiminimus: žydiškų elementų naudojimas styginių kvartete Nr. 4 D-dur, op. 83, kuris buvo baigtas 1950 m. pradžioje, tačiau uždraustas atlikti iki Josifo Stalino mirties 1953 m.; styginių kvartetas Nr. 5 B-dur, op. 92, kuriame naudojamos citatos iš Galinos Ustvolskajajos fortepijoninio trio – ji buvo D. Šostakovičiaus studentė konservatorijoje; Styginių kvartetas Nr. 12 Des-dur, op. 133, kuriame violončelės atliekamoje įžangoje kompozitorius naudoja 12 tonų seką – formalizmo reziume. M. Radice teigia, kad šie ir kiti įdomūs bruožai vargu ar gali būti atsitiktiniai (Radice 2012: 3).

¹⁸ Ad-hoc (lot. *ad hoc* – šiam tikslui) – *ad hoc* gali reikšti laikinai susikūrusią komandą, kuri išsiskirsto, kai užduotis įvykdyta. Prieiga per internetą: https://lt.wikipedia.org/wiki/Ad_hoc_hipotez%C4%97 [žiūrėta 2018 02 15].

¹⁹ Ypač stiprus *pizzicato*, kuomet styga užkabinama iš apačios ir jos virpesiai atsimuša į styginio instrumento grifą. Žymėjimas:



²⁰ Dar vienas XX a. styginių kvarteto pavyzdžių – George'o Crumbo kūrinys *Black Angels* (1970), parašytas elektriniam styginių kvartetui, kristalinėms taurėms ir dviem tam-tam gongams. Kūrinyje naudojami ne tik instrumentų registriniai kraštutinumai, bet ir įvairūs instrumento komplektacijai nepriklausantys garsai.



Pavyzdys Nr. 1. Iannis Xenakis *ST-4/1, 080262* styginių kvartetui

Toliau darbe glaustai aptariamos kamerinio muzikavimo erdvės, kurios turi didelę įtaką kūrinio atlikimo techniniams elementams, tokiems kaip tempas ir artikuliacija, pasirinkti.

1.2.3. Muzikavimo erdvės

Vakarietiškosios kultūros istorijoje egzistuoja aiškiai pastebimas ryšys tarp muzikos raidos, muzikinių ansamblių ir muzikos atlikimo erdvių. Viduramžių laikais bažnyčia tapo pagrindine mokslo ir meno pažangos vieta, o bažnytinė muzika – pagrindiniu muzikos stiliumi. Lėtos, monofoninio pobūdžio giesmės tiko skambėti bažnyčiose, didelės akmeninės erdvės pasižymėjo ilgu aido efektu (Barron 1992: 65). Taip giedojimas tapo vienuolių choro įrankiu, perteikiančių Mišių tekstą, visapusiškai išnaudojant dideles erdves ir sustiprinant muzikos poveikį.

Pasaulietinė muzika viduramžiais buvo atliekama įvairiose vietose, įskaitant gildijas, karališkus rūmus ir lauko muges. Vidaus patalpų akustinės sąlygos greičiausiai buvo gana garsios, aidinčios, kadangi tuo laikotarpiu buvo naudojamos mūrinės konstrukcijos. Nors yra mažai žinoma apie pasaulietinės muzikos atlikimo erdves viduramžiais, galima paminėti renesanso meno globėjų Medici šeimą ir jiems priklausančią *Palazzo Medici Riccardi* vilą Florencijoje. Jos kambariuose dažnai buvo atliekama muzika (žr. Iliustraciją Nr. 2). Šios patalpos buvo erdvios, aukštomis lubomis, puoštos marmuru, gipso freskomis ir akmenų grindimis. Nors daugumoje patalpų buvo gobelenai ir kilimai, reverberacijos laikas paprastai viršijo 2 sekundes (Shade 2010: 9).



Iliustracija Nr. 2. Muzikos kambario *Palazzo Medici Riccardi* vilos interjeras²¹

Baroko laikotarpiu karališkieji rūmai, kuriuose buvo atliekama kamerinė muzika, buvo pastatyti mažai dėmesio skiriant išlaidoms ir panaudojant labiausiai išskirtines medžiagas ir apdailą, kuria rūpinosi geriausi to meto amatininkai. Daugelyje rūmų buvo patalpos, skirtos operai ir instrumentinės muzikos koncertams. Panašiai kaip viduramžiais, rūmų patalpų akustika vidutiniškai turėjo nuo 1,5 iki 3 sekundžių aidą (Ibid.: 12). Žymus baroko epochos kompozitorius ir fleitininkas Johannas Joachimas Quantzas išskiria akustikos svarbą atlikimo praktikoje:

Pasirinkęs norimus atlikti kūrinius fleitininkas, kaip ir visi kiti solistai, privalo prisitaikyti ne tik prie savęs, savo sugebėjimų, bet ir prie vietos, kurioje jis groja, prie akompanimentinės medžiagos, prie grojimo sąlygų ir prie klausytojų. Didelėse erdvėse, kurios pasižymi gausiu aidėjimu, akompanimentas ir greitai kūrinio pasažai sukelia daugiau sumaišties nei klausymosi malonumo. Todėl, grodamas tokiose erdvėse, atlikėjas turi pasirinkti atitinkamus kūrinius, kurie pasižymi didingu stiliumi, harmonijos keičiasi rečiau nei kas pusę takto. Nuolat susidarantis aidas neišnyksta greitai, taip suniveliuodamas greitus pasažus, iškraipydamas kūrinio harmoniją ir melodiją. Mažoje patalpoje atlikėjas turi rinktis kūrinius, kurie pasižymi lengvomis, galantiškomis melodijomis, kai kūrinio harmonijos keičiasi dažniau nei kas pusę takto. Tokie kūriniai gali būti atliekami greitesniuose tempuose nei prieš tai minėtoje situacijoje. (Quantz, cit. iš Reilly 2001: 197)

Klasicizmo laikotarpiu koncertų erdvėmis tapo viešosios kavinės, karališkosios šeimos narių namai ir pirmosios viešosios koncertų salės. Iniciatyvūs kompozitoriai ir impresarijai naudojo viešąsias tavernas kaip koncertiniams pasirodymams skirtas vietas – daugelis šių

²¹ Prieiga per internetą: <https://images.app.goo.gl/5JN4WbymRVVzAuSq7> [žiūrėta 2018 05 20].

tavernų vadinosi viešaisiais muzikos kambariais. Taip pat, siekiant pritraukti labiau aristokratišką publiką, steigėsi privatūs muzikos klubai, kurie nebuvo atviri paprastiems žmonėms. Esterhazų šeima pastatė kelis karališkuosius rūmus, iš kurių bene labiausiai žinomi yra Eizenštate (žr. Iliustraciją Nr. 3). Salė iš pradžių buvo valgomasis ir tik vėliau buvo pertvarkyta į koncertų salę, talpinančią 180 klausytojus. Šios patalpos reverberacijos laikas nurodomas 1,5 sekundės (Shade 2010: 9).



Iliustracija Nr. 3. *Empire* salė Esterhazų rūmuose²²

XVIII a. orkestro instrumentų tobulėjimas ir viešųjų koncertų plėtra prisidėjo prie orkestrų, publikos ir koncertų salių dydžio augimo. Kompozitoriai, suvokdami akustikos poveikį pasirodymams ir reaguodami į tai, pradėjo rašyti kūrinius, skirtus didesniems ansambliams ir didesnėms erdvėms. Privačius koncertus, skirtus aristokratams, keitė vieši koncertai – specialūs kambariai pamažu tapo populiariomis muzikinių koncertų vietomis. Koncertinių salių architektūra, atsižvelgiant į didėjančią auditoriją ir orkestro muzikantų skaičių, turėjo kisti pagal naujus poreikius. Didesnės salės reiškė didesnį aidą, didesni orkestrai reiškė įvairesnius instrumentus, o tokiu būdu ir naujų garsinių derinių prieinamumą kompozitoriams. Šie veiksniai sukūrė romantizmo laikotarpio stilistiką, orientuotą į garso spalvą kaip pagrindinę kompozicinę priemonę. Garso spalva ir tembras atsiskleidžia orkestruotės dėka, tikslingas įvairių instrumentų derinimas sukuria konkrečius garsinius efektus. Garso spalvoms kurti labai svarbu salės akustika – atitinkamas aidas leidžia pasiekti bendrą balansą tarp skirtingų instrumentų ir jiems suskambėti.

²² Prieiga per internetą: <https://images.app.goo.gl/gpPqGN3f3tSQ4LqK9> [žiūrėta 2018 05 20].

XIX a. kompozitoriai ir dirigentai pradeda skirti dėmesį į tai, kokia turėtų būti koncertų erdvių akustika bei kokie kūriniai kuriami tokios erdvės. H. Berliozas ir R. Straussas nagrinėjo tokias temas kaip orkestro išdėstymas, akustiniai reflektoriai, dramatinės muzikos pritaikymas teatro akustikai bei orkestrinės muzikos, skirtos koncertinių salių akustikai ypatumai (Koury 1982: 181). Romantizmo epochoje koncertai vis dažniau buvo rengiami specialiai jiems skirtose vietose. Atsižvelgiant į gausėjančias miesto gyventojų gretas, muzikos atlikimui skirti pastatai per šį amžių dramatiškai pasikeitė. Tipiška XVIII a. koncertų salė talpino maždaug 550 žmonių, tuo tarpu XIX a. koncertų salės žiūrovų skaičius išaugo iki 2400²³. Šios milžiniškos salės buvo pritaikytos didelio masto žanrams, tokiems kaip operos, simfonijos, koncertai ir oratorijos, tačiau buvo menkai tinkamos kamerinei muzikai, kuriai būtinas erdvės intymumas. Net ir mažiausi Europos miestai turėjo savo koncertų sales, jose vykdavo koncertų ciklai. To rezultatas – gastroliuojančių atlikėjų gausėjimas. Tačiau kalbant apie erdves, labiau tinkamas kamerinei muzikai, romantizmo laikotarpiu nepaprastai išplito namų muzikavimas. Salonas, kuriame vakarojama ir muzikuojama, tapo populiariausia draugijų laisvalaikio leidimo vieta. Šalia dainos, romanso, kamerinio dainavimo žanro galutinai susiformavo ir tarp inteligentų išpopuliarėjo styginių kvartetas.

Nors XX a. orkestro dydis ir instrumentinė sudėtis išliko stabilūs, pati orkestrinė muzika ir koncertų salių dizainas keitėsi. Kompozitoriams mėginant naujas muzikines idėjas, koncertų salių architektūra ir dizainas rėmėsi akustikos žinovų įžvalgomis ir tapo savotišku mokslu. Atsiradus patalpų akustikos mokslui, architektai ir dizaineriai galėjo pritaikyti savo idėjas naujiems pastatų tipams, o ne remtis praeities tradicijomis. Nors tai suteikė galimybę atsirasti naujiems architektūriniais pavyzdžiams, neišvengta ir nesėkmių, kai koncertinės salės netrukus po pastatymo yra rekonstruojamos dėl blogų akustinių savybių. Vienas ryškesnių pavyzdžių – *Avery Fisher Hall*²⁴ Niujorke.

Svarbu pažymėti, kad, palyginti su romantizmo laikotarpiu, XX a. muzikinių erdvių akustiniai bruožai, reaguojant į kompozicines naujoves, taip pat keitėsi. Ankstesnių salių akustika, kuri pasižymėjo ilgesniu aidu, buvo tinkama masyvioms kompozicijoms atlikti, gausiai naudojant garso spalvų efektus. Tuo tarpu tokie kompozitoriai kaip I. Stravinskis ir A. Schoenbergas pradėjo rašyti muziką, kurioje itin svarbu buvo ritminis ir garsinis aiškumas. Tokiems kūriniais atlikti geriausia tiko salės su trumpesne, maždaug 1,5 sekundžių reverberacija (Beranek 1962: 58).

²³ Vienos *Grosser Musikvereinssaal*, kuri talpino 1680 asmenų, reverberacijos laikas – 2,2 sekundės, Niujorko *Carnegie Hall*, kuri talpino 2760 asmenų, reverberacijos laikas – 1,7 sekundės (Forsyth 1985: 330).

²⁴ Nuo 1962 m., kai salė buvo pirmą kartą pristatyta publikai, įvyko trys rekonstrukcijos, kad būtų išspręstos akustinės problemos, atsiradusios nuo salės atidarymo.

Apžvelgiant kamerinės muzikos atlikimui reikšmingas koncertines erdves, pirmiausia paminėtina *Wigmore Hall* Londone (žr. Iliustraciją Nr. 4), kuri yra laikoma viena svarbiausių ir didžiausių salių, skirtų būtent kamerinei muzikai atlikti. Pastatyta 1901 m. pirmiausia kaip fortepijono pasirodymų vieta, skirta Vokietijos fortepijonų gamintojo Londono filialui, vėliau pervadinta ir perduota britų globon. Architekto Thomo Edwardo Collcutto suprojektuotoje erdvėje talpinama viename lygyje išdėstytų 540 sėdimų vietų parteryje, kas daugeliu atžvilgių prieštarauja šiuolaikinių salių vidaus architektūrai. Reverberacijos laikas nurodomas 1,5 sekundės (Shade 2010: 19).



Iliustracija Nr. 4. Wigmore Hall, Londonas²⁵



Iliustracija Nr. 5. Coolidge auditorija, Vašingtono kongreso bibliotekos pastatas²⁶

²⁵ Prieiga per internetą: <https://images.app.goo.gl/CrZ1rddyqCYg6aSMp8> [žiūrėta 2018 05 20].

²⁶ Prieiga per internetą: <https://images.app.goo.gl/ZyrLVkyG7JgLagod7> [žiūrėta 2018 05 20].

Verta paminėti Coolidge²⁷ auditoriją, suprojektuotą Vašingtono kongreso bibliotekos pastate. Auditorijoje, kuri talpina 500 sėdimų vietų, buvo atliktos daugelio XX a. kamerinių kūrinių premjeros, sukurtos pagal specialų E. Sprague Coolidge užsakymą (žr. Iliustraciją Nr. 5). Berlyno Kamerinės muzikos salė (*Kammermusiksaal*) yra Berlyno filharmonijos analogas tiek architektūriniu, tiek muzikiniu požiūriu. Palapinės formos salė su 1123 sėdimomis vietomis 360° kampu ir įcentruota pakyla muzikantams yra suprojektuota eksperimentinės muzikos atlikimui, leidžiant atlikėjams judėti ir būti skirtingose scenos vietose (žr. Iliustraciją Nr. 6). Šios salės aidas siekia 1,8 sekundės (Ibid.: 22).



Iliustracija Nr. 6. Berlyno Kamerinės muzikos salė (*Kammermusiksaal*)²⁸

Šių dienų kameriniai ansambliai ir orkestrai atlieka ne tik šiuolaikinę muziką, tad salių akustika turi būti pritaikyta įvairių epochų muzikai atlikti. Dizaineriai ir architektai reagavo į akustinius reikalavimus, salėms pritaikydami įvairias priemones, pradedant nuo ištraukiamų aidą mažinančių plokščių iki kilnojamų ir keičiamų lubų bei sienų. Esant didelei koncertinių erdvių

²⁷ Salės statybas užsakė ir finansavo amerikiečių pianistė, muzikos mecenatė, ypač daug dėmesio skyrusi būtent kamerinei muzikai – Elizabeth Sprague Coolidge. Jos noras buvo pastatyti koncertų salę, skirtą kamerinei muzikai ir kūrinių premjeroms, kurių užsakytoja pati ir buvo. Daugelis šiomis dienomis populiarių kamerinių kūrinių yra dedikuoti muzikos mecenatei, kaip antai: S. Barberis, *Hermit Songs*, Op. 29; B. Bartókas, Styginių kvartetas Nr. 5; B. Brittenas, Styginių kvartetas Nr. 1; M. Castelnuovo-Tedesco, Styginių kvartetas Nr. 1, Op. 58; A. Coplandas, *Appalachian Spring*; A. Honeggeris, *Concerto da camera*; G. F. Malipiero, Fortepijoninis koncertas Nr. 1; G. Pierné, *Sonata da Camera pour flûte, violoncelle et piano*; F. Poulencas, Sonata fleitai; S. Prokofievas, Styginių kvartetas Nr. 1; M. Ravelis, *Chansons madécasses*; A. Schoenbergas, Styginių kvartetas Nr. 3, Styginių kvartetas Nr. 4; I. Stravinskis, *Apollon musagète*; A. Webernas, Styginių kvartetas; A. Bliss, obojinis kvintetas; O. Respighi, *Trittico Botticelliano*. Prieiga per internetą: <https://www.doaks.org/resources/cultural-philanthropy/coolidge-auditorium> [žiūrėta 2018 05 20].

²⁸ Prieiga per internetą: <https://images.app.goo.gl/i8ypM9zSMhK1FHM8> [žiūrėta 2018 05 20].

įvairovei, kompozitoriai kuria muziką, o atlikėjai renkasi kūrinis koncertiniams pasirodymams reaguodami į erdvių akustiką, kurioje muzika bus atliekama.

1.3. Ansamblinio muzikavimo psichologija: smuikininkas kaip (ne)lyderis

1.3.1. Lyderystės samprata

Etimologinė žodžių *lead*, *leader* ir *leadership* kilmė yra anglo-saksų kalbų šaknis *lead*, kuri reiškia *kelias* (veiksmažodis *leaden* – *keliauti*). Lyderis šiuo atveju yra tas žmogus, kuris eina priekyje ir rodo savo pasekėjams kelią. Išvertus iš anglų kalbos žodžio *leadership*, terminas *lyderystė* gali būti suprantamas dvejopai: lyderiavimas arba vadovavimas. Vadovavimas daugiau atspindi vadovo formalaus statuso nusakomą funkciją, lyderiavimas – grupėje lyderiu pripažinto žmogaus veiklą, telkiant žmones bendram tikslui pasiekti.

Apie lyderystės reiškinį šiandien kalba pačių įvairiausių sričių – verslo, vadybos, psichologijos, pedagogikos – specialistai. Muzikologijos mokslas į jį taip pat atkreipia dėmesį: tiek dideliuose kolektyvuose (chore, orkestre), tiek kameriniuose ansambliuose lyderio vaidmuo neišvengiamas. Į jį žvelgiama skirtingais rakursais, ilgainiui pradėtos kelti įvairios teorijos, imta ieškoti efektyviausių lyderiavimo būdų ir stilių (Young ir Colman 1979, Blum 1987, Murnighan ir Conlon 1991, Ford ir Davidson 2003 ir kiti).

Vienareikšmiškai apibrėžti lyderystę ir tiksliai ją įvardyti gana sudėtinga, nes vieno bendro požiūrio į lyderystę nėra. Išstudijavus mokslinę literatūrą matyti, kad esama labai daug lyderystės sampratų ir apibrėžimų. Ralphas M. Stogdilas, apžvelgęs lyderiavimo teorijas ir tyrimus, konstatuoja, kad yra beveik tiek pat skirtingų lyderiavimo termino apibrėžimų, kiek ir žmonių, bandžiusių jį apibūdinti (Stoner, Freeman, Gilbert 2000: 432). Dažniausiai lyderystė apibrėžiama kaip elgsena, daranti įtaką pasekėjų požiūriui ir veiksams, siekiant konkretaus tikslo.

Įvairūs autoriai pateikia skirtingas lyderystės sampratas, kaip antai:

- Procesas, kurio metu vienas asmuo daro įtaką žmonių grupei, kad būtų pasiektas bendras tikslas (Northouse 2009);
- Komandos gyvybingumo palaikymas, padedantis išlaikyti jos organizacinę sandarą išsaugant kuo pilnesnę individualią struktūrą (Adair 2003);
- Procesas, kai asmuo daro įtaką grupės nariams, siekiantiems grupės ar organizacijos tikslų (Chmiel 2005).

Pasak Juozo Albrechto, lyderiavimas – tai talentas, menas, meistriškumas, todėl jo negalima įsprausti į kokius nors formalius rėmus. Jo teigimu, lyderystė – tai gebėjimas rodyti

gerą pavyzdį; gebėjimas būti įsitikinimo ir lojalumo pavyzdžiu; nuolatinė orientacija į aukštus veiklos standartus; gebėjimas apjungti grupę, komandą harmoningam darbui vardan bendro tikslo; veiksmų nuoseklumas; mokėjimas derinti tikslus (Albrechtas 2005: 193). Tuo tarpu Jamesas A. F. Stoneris lyderystę įvardija kaip „grupės narių veiklą, reikalingą užduočiai atlikti, nukreipimo ir lyderio poveikio jiems procesą“ (Stoner 1999: 32).

Minėtieji apibrėžimai leidžia padaryti kelias svarbias išvadas:

- 1) Lyderystė įtraukia kitus (pasekėjus). Be pasekėjų lyderystė negalima;
- 2) Lyderystė reiškia nevienodą galios pasiskirstymą (lyderis dažniausiai turi daugiau galios ir įtakos negu pasekėjai);
- 3) Darydamas įtaką savo pasekėjų elgesiui, lyderis sugeba panaudoti skirtingas galios formas;
- 4) Lyderystė glaudžiai siejasi su vertybėmis.

Peteris G. Northouse'as, remdamasis Bernardo M. Basso pasiūlyta lyderystės sampratos klasifikavimo schema, taip pat aptaria dvi lyderystės sampratos apibrėžimų grupes. Pirmoje grupėje lyderystė įvardijama kaip dėmesio sutelkimas į grupių procesus, o lyderis traktuojamas kaip grupės pokyčių bei veiklos centras. Antroje grupėje lyderystės samprata formuluojama iš asmenybės perspektyvos – lyderystė čia neatsiejama nuo charakterio, suprantama kaip žmogaus ypatingų bruožų arba savybių derinys, skatinantis kitus paklusti – įvykdyti užduotį (Northouse 2009: 22).

Lyderystė tyrinėjama įvairiais aspektais, o tyrimų kryptys priklauso nuo tyrėjo požiūrio į „lyderystės“ sąvoką ir nuo to, kokiai metodologijai teikiama pirmenybė. Dauguma lyderystės studijų skirstomos į 4 grupes, atspindinčias skirtingus požiūrius: 1) būdingųjų bruožų; 2) biheivioristinį; 3) situacinį; 4) galios ir įtakos (Masiulis, Sudnickas 2007: 296).

Būdingųjų bruožų (dar kitaip vadinama „didžiojo žmogaus“) grupei atstovaujantys teoretikai rėmėsi teiginiu, kad žmogaus asmenybė yra tam tikrų bruožų arba asmeniui būdingų elgesio būdų, jausmų, minčių, reakcijų ir t. t. visuma. Ilgą laiką buvo vadovaujamasi prielaida, kad vadovais-lyderiais gimstama, o ne tampama. Teorijos atstovai tvirtino, kad gimdamas žmogus atsineša su savimi tam tikrą įgimtų savybių rinkinį, kuris ir nulemia, ar ateityje jis galės tapti geru vadovu-lyderiu, ar ne. Taigi psychologams ir kitiems mokslininkams rūpėjo nustatyti efektyviems, t. y., sėkmingai vadovaujantiems, vadovams-lyderiams būdingas savybes bei būdo bruožus, skiriančius juos nuo kitų žmonių. Ieškodami įvertinamų lyderiavimo bruožų, tyrėjai paprastai rėmėsi dviem požiūriais: lygino asmenų, kurie tapo lyderiais, ir asmenų, kuriems tai nepavyko, bruožus; lygino efektingų ir neefektingų lyderių bruožus (Stoner 1999: 459).

Apibendrinamas visas lyderystės tyrimų studijas P. G. Northouse'as pateikia penkių lyderiams būdingų bruožų sąrašą:

1. Intelektas. Pasak P. G. Northouse'o, intelektas yra tiesiogiai susijęs su lyderyste. Mokslinių tyrimų metu buvo nustatyta, kad lyderių intelektas yra aukštesnis už ne lyderių. Intelektas apibrėžiamas kaip savybė, padedanti lyderiui spręsti sudėtingas problemas. Ši savybė akcentuojama daugelyje tyrimų.
2. Pasitikėjimas savimi. Tai gebėjimas tvirtai jaustis dėl savo turimų žinių ir įgūdžių. Pasitikėjimą sudaro savivertė, saviklioja ir tikėjimas savo sugebėjimais siekti tikslų bei vykdyti permainas.
3. Ryžtingumas. Ryžtingam lyderiui būdingos šios savybės: iniciatyvumas, atkaklumas, dominavimas ir veržlumas. Ryžtingi lyderiai ne tik vadovaujasi organizacijoje priimtomis taisyklėmis, bet ir patys imasi iniciatyvos – kuria kažką naujo, kelia naujus tikslus ir siekia juos įgyvendinti.
4. Garbingumas. Lyderiams būdinga savybė, apimanti sąžiningumą ir patikimumą. Garbingi lyderiai įkvėpia pasitikėjimą kitiems, jie lojalūs, patikimi ir teisingi.
5. Socialumas. Pasak P. G. Northouse'o, tai lyderio polinkis ieškoti malonių socialinių santykių. Socialūs lyderiai – tai palankiai nusiteikę, mėgstantys bendrauti, mandagūs, taktiški, diplomatiški, jautriai reaguojantys į kitų žmonių poreikius ir besirūpinantys jų gerove. Tokie lyderiai teigiamai veikia grupės narius, motyvuoja dirbti. (Northouse 2009: 29)

Remiantis aukščiau pateikta informacija galima apibendrinti, kad lyderystė apibrėžiama nevienodai, pateikiama daugybė jos sampratų. Nors nesama bendros lyderystės sampratos, dauguma autorių ją apibūdina kaip procesą, kurio metu, pasitelkus asmens gebėjimą motyvuoti ir vesti, daroma įtaka pasekėjams, būtina bendriems grupės tikslams pasiekti. Galima išskirti tris visiems lyderystės apibrėžimams bendrus elementus: grupė, įtaka ir tikslas. Lyderystė įvardijama kaip procesas, kurio metu lyderis daro įtaką kitiems, stimuliuodamas juos elgtis vienaip ar kitaip. Galiausiai, lyderis daro įtaką grupės narių veiksams, kuriais siekiama konkretaus užsibrėžto tikslo. Svarbu tai, kad lyderystė glaudžiai siejasi su vadovavimu, tačiau šių sąvokų nereikėtų tapatinti. Vadovavimas paprastai susitelkia ties planavimu, organizavimu, darbuotojų parinkimu ir kontrole, o lyderystė akcentuoja bendrąjį įtakos darymo procesą. Grupės lyderis ir vadovas – neretai skirtingi asmenys. Žmogus gali būti puikus vadovas, tačiau jam gali trūkti lyderiui būdingo sugebėjimo motyvuoti kitus grupės narius.

Įvairių autorių atlikti psichologiniai ir sociologiniai tyrimai suteikia žinių apie grupės narių tarpusavio dinamiką, pademonstruoja, kaip grupių lyderiai gali padėti savo grupėms veikti

efektyviausiai²⁹ (žr. Young ir Colman 1979; Allport 1937; Bales 1950; Forsyth 1990). Kamerinės muzikos sritis šiuo atžvilgiu buvo primiršta iki keleto studijų, kurių autoriai orientuojasi į vieną mediumą – kvartetą. Vivienne M. Young ir Andrew M. Colmanas buvo pirmieji (1979), teigę, kad psichologiniai grupės dinamikos tyrimai gali būti reikšmingi kamerinės muzikos ansambliams.

Tory Butterworth 1990 m. atliko kamerinių ansamblių tyrimą³⁰, kurį sudarė 15 valandų trukmės stebėjimai, taip pat – interviu su kiekvienu Detroito styginių kvarteto nariu. T. Butterworth pateikia stebėtų repeticijų komentarus, analizuoja lyderiavimo ypatumus, kvarteto narių sąveiką, grupės siekius, asmenybes ir tarp jų vykstančius konfliktus. Tyrimas parodė, kad šis styginių kvartetas įkūnija daugelį grupėms būdingų procesų, kuriuos aptarė Young ir Colmanas.

J. Keithas Murnighanas ir Donaldas E. Conlonas atliko išsamų ir empiriškai pagrįstą didelio masto tyrimą³¹ (1991), kurio metu buvo tiriami 20 profesionalių britų styginių kvartetų. Tyrimą sudarė kvartetų stebėjimas ir interviu. Atliktas tokios didelės apimties tyrimas įgalino autorius pateikti labiau subalansuotą požiūrį į tai, kaip veikia styginių kvartetai, daugiausia dėmesio skiriant santykiams tarp ansamblio narių ir grupės tikslo siekimui nusakyti.

Jane W. Davidson ir Jameso M. M. Goodo tyrimas³² buvo skirtas iš mokinių sudarytam styginių kvartetui, kurio narių muzikavimas kartu truko tik šešis mėnesius. Pasitelkdamis vaizdo įrašus ir interviu autoriai ištyrė keturių ansamblio narių socialinius ir muzikinius santykius kvartetui rengiant pirmąjį savo rečitalį. Dėl ansamblio naujumo tyrimas pateikė gana skirtingus duomenis lyginant su anksčiau minėtais mokslininkų atliktais tyrimais ir suteikė naujų žinių apie tai, kaip muzikantai styginiame kvartete supranta savo kolegų grojimo stilių, muzikos gestus ir komunikacinius elgsenos modelius.

Analizuojant styginių kvartetą iš tarpasmeninių santykių perspektyvos, lyderystė sulaukia bene didžiausio dėmesio. Apie ją diskutuoja tiek muzikologai, tiek ir patys atlikėjai. Nors pastarieji lyderystę suvokia gana skirtingai, vis dėlto verta apžvelgti tam tikras pastebimas bendras tendencijas.

²⁹ Pavyzdžiui, Young ir Colman savo tyrime *Some Psychological Processes in String Quartets* (1979) teigia, kad styginių kvarteto pirmasis smuikas turėtų atsisakyti savo vadovaujančio vaidmens (esant konfliktui grupėje valdžios klausimu) arba dalintis vadovavimo pozicija su kitu ansamblio nariu (Young & Colman 1979: 15).

³⁰ Butterworth, T. (1990). Detroit String Quartet. In: J. Richard Hackman (sud.), *Groups that Work (And Those That Don't)*. 207–224.

³¹ J. K. Murnighan & D. E. Conlon (1991). The dynamics of intense work groups: A study of british string quartets. *Administrative Science Quarterly*. Vol. 36, No. 2. 165–186.

³² J. W. Davidson, & J. M. M. Good (2002). Social and musical coordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*. 30(2). 186–201.

Siekdama nustatyti tam tikras labiausiai dominuojančiam nariui ir visam styginių kvartetui būdingas elgesio ypatybes, 2010 m. mokslininkų komanda (Donaldas Glowinski, Maurizio Mancini, Nadezhda Rukavishnikova, Volodymyras Khomenko ir Antonio Camurri) Italijoje atliko daugiapakopę apytiksle entropijos analize pagrįstą tyrimą. Šie autoriai teigia, jog styginių kvartete lyderystė gali iškilti trimis skirtingais aspektais (lygmenimis):

1. Kaip socialinis statusas: Vakarų klasikinėje muzikoje tokiu lyderiu paprastai laikomas pirmasis smuikas;
2. Muzikinės struktūros aspektu: atlikėjų rolės kinta priklausomai nuo muzikinės partitūros – jeigu kūrinio eigoje tema patikima vis kitam instrumentui, lanksti tampa ir lyderystės samprata;
3. Atlikimo praktikos aspektu: čia koncentruojamasi ties styginių kvarteto vidinės dinamikos bei narių tarpusavio sąveikos ypatumais repeticijų ir pasirodymų metu, kuomet atlikėjai pateikia plačią „lyderystės modelių“ įvairovę³³.

Muzikologė, aktyvi violončelininkė, pianistė ir dirigentė Elaine C. King 2006 m. atliko tyrimą apie tam tikrų vaidmenų susidarymą grupėse. Remdamasi Meredith Belbino komandine vaidmenų teorija, autorė ją pritaikė stebėdama trijų studentų ansamblių – saksofonų kvarteto, medinių pučiamųjų kvarteto ir styginio kvarteto – darbą repeticijose. King tyrimo pradžioje iškelia 4 hipotezes, norėdama išsiaiškinti, kokios ir kaip komandinės rolės³⁴ funkcionuoja kamerinės muzikos studentų ansamblių repeticijose bei kaip šis komandinis elgesys veikia visos grupės darbą.

Pirmoji autorės iškelta hipotezė teigė, jog dėl vienodo narių skaičiaus (keturių muzikantų), sandaros (autonomiškumas) ir bendros užduoties visiems kvartetams turėtų būti būdingos ir tos pačios komandinės rolės (King 2006: 266). Savo stebėjimais patvirtinusi šį spėjimą, autorė išskyrė 8 tyrime dalyvavusiems kvartetams būdingas komandines roles. Remdamasi King išskirtomis 8 būdingomis komandinėmis rolėmis, Rasa Aukštuolytė muzikologijos bakalauro darbe „Styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos dėsninymai“

³³ D. Glowinski, M. Mancini, N. Rukavishnikova, V. Khomenko, A. Camurri (2011). Analysis of dominance in small music ensemble. In: *Proceedings of the Second Workshop on Affective Interaction in Natural Environments*, ACM AFFINE'11. Prieiga per internetą: http://www.infomus.org/siempre/assets/Documents/Papers/AFFINE_Glowinski.pdf [žiūrėta 2018 12 03].

³⁴ Kadangi rolių teorijos samprata užgimė amerikiečių psichologų darbuose, čia vartojamas tiesioginis ir tiksliausias termino vertimas. Jį savo tekstuose vartoja ir lietuvių psichologai (pvz., A. Jacikevičius). Kartais rolių teorija į lietuvių kalbą verčiama ir kaip *socialinių vaidmenų teorija*, tačiau toks vertimas kiek susiaurina rolių teorijos sampratą. Šiame darbe kalbama apie komandinius, funkcinis bei tam tikrus muzikinius vaidmenis, terminai *rolė* ir *vaidmuo* tekste vartojami kaip sinonimai.

(2013) atliko tyrimą, kurio tikslas buvo apibūdinti visų narių, esančių styginių kvartete, roles (žr. Lentelę Nr. 1).

Rolė	Būdingos savybės ir veiklos
1. Lyderis	Pasitikintis, vadovaujantis; sprendžia, kas turi būti padaryta repeticijos metu (iškelia tikslus); nurodo, kuris kūrinys bus grojamas; parodo įstojimus; vadovauja diskusijai, kurioje aptariami su atlikimu susiję aspektai – tempas, dinamika, artikuliacija, muzikinis stilius ir kt.; stengiasi išlaikyti sutelktą grupės dėmesį; jeigu reikia, kitiems nariams pataria techniniais ar interpretaciniais klausimais.
2. Vicelyderis	Palaiko lyderio iškeltą diskusiją; verifikuoja aptartus muzikinius aspektus (pvz., patvirtina tempą naudodamas savo metronomą); dažnai grupei primena apie svarbiausius muzikinius elementus, tačiau grupėje niekada neturi visiškos kontrolės.
3. Pagalbininkas	Bendradarbiaujantis, švelnus; prisideda prie diskusijų interpretaciniais klausimais; išsako savo nuomonę, tačiau gali būti nesunkiai paveikiamas, įtikinamas kito požiūrio besilaikančio(-ių) nario(-ių).
4. Klausiantysis	Neramus, kalbus; linkęs uždavinėti klausimus, prašyti pagalbos; repetuojant naujus kūrinius ar atliekant savo partiją, priima kitų pasiūlymus, prašo patarimų; besitikintis nurodymų ir pagalbos.
5. Nenuorama	Triukšmingas, energingas, nesusikoncentravęs; jo buvimas atsiskleidžia nesąmoningu fiziniu neramumu, judrumu; nenustygsta vietoje (kėdėje), likusiems nariams diskutuojant apie kūrinio atlikimą.
6. Blaškytojas	Pasitikintis, sarkastiškas; sąmoningai trukdo repeticiją; bando atkreipti kitų dėmesį, juokauja, kitus narius skatina domėtis nemuzikine medžiaga, komentuoja kitų grojimą; gali provokuoti kitus grupės narius; griaua grupės koncentraciją.
7. Juokdarys	Pasitikintis, linksmas; juokauja, laido nerūpestingus komentarus, tačiau neblaško visos repeticijos atmosferos; padeda išvengti trinties aštresnių diskusijų metu; gali būti pernelyg nerimtas.

8. Tylenis	Intravertas, nepasitikintis, nesiekiantis bendradarbiauti; didžiąją repeticijos dalį išlieka tylus, nors kartais pateikia keletą įžvalgų; atsako į jam užduodamus klausimus; priima kitų narių pasiūlymus.
------------	--

Lentelė Nr. 1 Komandinės rolės (Aukštuolytė 2013: 29)

Antroji King iškelta hipotezė skelbė, jog repeticijose tas pats atlikėjas turėtų reprezentuoti daugiau nei vieną komandinę rolę. Didžioji dauguma atvejų parodė, jog kvartetų nariai visgi labiau linkę repeticijose prisiimti vieną (68%) ir kur kas rečiau du (25%) ar tris (7%) vaidmenis (King 2006: 277).

Trečioji hipotezė skambėjo taip: „visų repeticijų metu studentai išlaikys tas pačias komandines roles“ (Ibid.: 266). King atlikto tyrimo metu buvo pastebėta, jog tuo metu, kai vieni atlikėjai skirtingų repeticijų metu roles keitė, kiti išlaikė tas pačias visų ar didžiosios dalies repeticijų metu. Pavyzdžiui, tyrime stebėto styginių kvarteto 3 nariai visų repeticijų metu išlaikė tas pačias roles: pirmasis smuikininkas – „lyderio“, altininkas – „tylenio“, violončelininkas – „nenuoramos“ ir „juokdario“. Tik antrasis smuikas, kiekvienoje repeticijoje reprezentuodamas po dvi roles, vieną kartą jas keitė. Tokį rolinės elgsenos lankstumą galima paaiškinti atlikėjų vienas kito būsenų svyravimo kompensavimu. Kai įprastas ansamblio lyderis yra išsiblaškęs ar suglumęs, vadovavimą perima kitas muzikantas, taip išsaugodamas bendrą grupinės dinamikos pusiausvyrą.

Ketvirtoji King hipotezė teigė stabilias komandines roles išlaikančius kvartetus būsiant sėkmingesnius už tuos, kurių komandiniai vaidmenys įvairuoja (Ibid.). Šiame autorės tyrime produktyvumo, grupinės dinamikos bei surengto pasirodymo atžvilgiu akivaizdžiu lyderiu tapo styginių kvartetas, kuris turėjo stipriausią lyderį, o repeticijų metu išlaikė stabiliausią komandinį vidinį elgesį (Ibid.: 278).

Remiantis aukščiau pateiktomis 8 būdingomis komandinėmis rolėmis, nesunku nustatyti, kad styginių kvarteto I smuikas dažniausiai įkūnija „lyderio“ poziciją. Sunku įsivaizduoti ansamblį, kurio primarijus atstovautų „tylenio“, „juokdario“ ar „nenuoramos“ rolei: tai trikdytų bendrą kvarteto susikoncentravimo ir darbštumo pusiausvyrą, taip pat būtų ypač sunku dirbti su primarijumi, kuris neturi tvirtos muzikinės ar interpretacinės nuomonės apie tai, kaip turi skambėti kūrinys. Kiek sudėtingiau yra kalbėti apie II smuiko užimamą poziciją. Pagal pateiktą lentelę (žr. Lentelę Nr. 1), techniškai II smuikininkas galėtų atstovauti bet kuriai rolei, tačiau kuri konkrečiai būtų geriausia ansambliui, reiktų daryti išsamesnį tyrimą. II smuikininko rotacija tarp vaidmenų tiesiogiai susijusi ir su instrumento keliamais techniniais iššūkiais, taip pat – su kompozitorių individualiu požiūriu į šią poziciją.

Minėti tyrimai leidžia įvertinti lyderystės sampratos svarbą kameriniuose ansambliuose. Atliktų tyrimų dėka galime teigti, kad ansambliai, turintys stabilesnius lyderius ir kai kiekvienas ansamblio narys atstovauja konkretų vaidmenį, muzikuoja geriau. Taip pat nustatyta, kad lyderystė ansamblyje gali pasižymėti ir keliais lyderiais vienu metu.

Šio darbo 3.1 poskyryje bus analizuojama styginių kvarteto I smuiko pozicija, suvokiama kaip lyderystės pavyzdys.

1.3.2. Neverbalinė komunikacija ir vadovavimo technika

Pasak kelių knygų apie smuikavimo techniką autoriaus Franko Thistletono, atliekant muziką egzistuoja trys pagrindiniai sąmoningumo dėmenys: supratimas (*to understand*), pajautimas (*to feel*) ir išreiškimas (*to express*) (Thistleton 2008: 18). Gilinantis į griežimo smuiku praktiką iškyla esminis, kiekvienam atlikėjui aktualus aspektas: pirmiausia, muzikas privalo suprasti, kokios yra jo kaip atlikėjo funkcijos ir kokios pagrindinės atlikimo technikos. Reikalingos žinios, vaizduotė, temperamentas, savikontrolė, savikritika, humoras, entuziazmas, įžvalgumas ir daugelis kitų asmeninių savybių. Muziko supratimas apie šiuos išvardintus dėmenis yra būtinas prieš išreiškiant, atliekant muzikinį kūrinį (Ibid.). Svarbu yra suprasti, kas turi būti atlikta, kaip to pasiekti ir koks turėtų būti rezultatas. Labai dažnai atlikimo praktikoje mes pasiekiame kažkokį rezultatą (pavyzdžiui, grojame ypatingai sodriu garsu), tačiau ne visada žinome, kaip mums tai pavyko padaryti. Pajautimas neturi jokios naudos be supratimo. Žinant ir pajaučiant, atsiranda galimybė užfiksuoti pasiektą rezultatą ir tobulėti toliau.

Atlikdami kamerinę muziką ansamblio nariai šalia techninių užduočių įgyvendinimo pasitelkia ir tam tikrus elgesio modelius – kaip papildinį žodiniam bendravimui. Egzistuoja tyrimų laukas, nagrinėjantis elgsenas, būdingas kamerinę muziką atliekantiems muzikantams. Jane W. Davidson ir Jorge Salgado Correia straipsnyje „The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning“ (2002) nustato 3 pagrindines gestų ir kūno judesių funkcijas muzikos kūrinio atlikimo metu:

- Garso išgavimas naudojant instrumento techniką;
- Muzikinės išraiškos / muzikalumas;
- Neverbalinis bendravimas su ansamblio atlikėjais ir klausytojais (Davidson, Correia 2002: 237).

Apie smuikavimo technikos aspektus griežiant solo ir ansambliuose plačiau rašoma šio darbo 2 skyriuje. Muzikinę išraišką sudaro gestai, naudojami skatinti muzikalumą, taip pat – vizualiniai gestai, skirti fiziniams ir psichiniams ketinimams išreikšti (pavyzdžiui, išraiškingas rankos mostas po paskutinės natos užbaigiant kūrinį). Vienas žymiausių kūno kalbos specialistų

Allanas Pease'as teigia, jog neverbalinio bendravimo įgūdžių ugdymo pradininkai buvo begarsių filmų aktoriai. Begarsiuose filmuose neverbalinis bendravimas buvo vienintelė bendravimo forma, suprantama tų filmų žiūrovams. Pagrindinis aktoriaus meistriškumo kriterijus – kiek sėkmingai jam pavyksta gestais bei kitais kūno kalbos elementais perteikti žiūrovams savo bendravimo su partneriu turinį (Pease 2003: 14).

Straipsnio „Behavioral Coordination Among Chamber Musicians: A Study of Visual Synchrony and Communication in Two String Quartets“ (2013) autoriai³⁵ išskiria 3 pagrindines vaizdinių gestų grupes:

1. „iliustratoriai“ – savaime suprantami gestai dėmesiui atkreipti;
2. „simboliai“ – simboliniai gestai, turintys tam tikrų socialinių ir kultūrinių reikšmių;
3. „regulatoriai“ – gestai, skirti kūrinio pradžiai ir pabaigai parodyti (Biasutti et al. 2013: 224).

Šios gestų ir kūno judesių funkcijos yra būdingos visiems ansamblio nariams (žinoma, „regulatoriniai“ gestai aktualiausi kvarteto primariui, nes būtent jis dažniausiai yra atsakingas už tai, kada pradėti ir baigti kūrinį). Tačiau ansamblyje, kuriame lyderis teikia pirminę nuorodą į laiko koordinavimą, yra tikimybė, kad kiti ansamblio nariai reaguos į nuorodas jas taisydami ar paversdami asinchronu (Keller 2001: 20). Norint plačiau kalbėti apie ansamblio lyderį ir kitus muzikantus, šio darbo 3 skyriuje bus apžvelgti styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos dėsningumai ir egzistuojantys muzikiniai vaidmenys.

Idant kartu pradėtų ar užbaigtų kūrinį, išpildytų fermatas ar tiksliai neišmatuotas pauzes, ansamblio muzikantai dažnai susiduria su reikiamybe vienas kitam parodyti iniciatyvą ar vizualinius ženklus. Muzikinio ansamblio narių tarpusavio sąveikai įtakos turi efektyvi komunikacija, tarpusavio supratimas bei susikalbėjimas. Tačiau kokiais būdais galima to pasiekti? Kokios komunikacijos formos apskritai būdingos muzikiniams ansambliams? Komunikaciją lietuviškasis „Psichologijos žodynas“ apibrėžia kaip „socialinės sąveikos rūšį – keitimąsi reikšmėmis, t. y., reikšmių pranešimų perdavimą ir priėmimą“ (Psichologijos žodynas 1993: 142). Dažniausiai sutinkamas komunikacijos skirstymas tiesiog į verbalinę (žodinę) ir neverbalinę (nežodinę), kuria ir remiamasi šiame poskyryje. Neverbalinės komunikacijos mokslą reikia išskirti į dvi pagrindines atšakas. Pirmoji analizuoja vizualius neverbalinės kalbos aspektus, tokius kaip veido išraiškos, rankų pozicijos, gestai, stovėseną ir kūno pozas, kita šaka tyrinėja paralingvistiką (arba vokalinį fenomeną) – kalbėjimo stiprumą, pauzes, greitį arba trukmę, toną ir t. t.

³⁵ Biasutti, Michele; Concina, Eleonora; Wasley, David; Williamon, Aaron (2013). Behavioral coordination among chamber musicians: A study of visual synchrony and communication in two string quartets. In: *International Symposium on Performance Science*. 223–228.

Į klausimus, kaip ansamblio nariai komunikuoja tarpusavyje repeticijų ir koncertų metu, išsamiai pamėgino atsakyti muzikos psichologijos specialistai Frederickas Seddonas ir Michele Biasutti. F. Seddonas nagrinėjo studentų džiaz sekstetui būdingus komunikacijos modelius, tuo tarpu M. Biasutti koncentravosi ties profesionaliu styginių kvartetu ir, galiausiai, palygino abiejų tyrimų rezultatus. Išnagrinėjus tiek džiaz seksteto, tiek klasikinio styginių kvarteto nariams būdingus komunikacijos modelius buvo pastebėta, jog jie visiškai nesiskiria. Priklausomai nuo partitūros buvimo ar nebuvimo bei konkretaus žanro konvencijų skiriasi tik pačių perduodamų pranešimų turinys, tačiau ne perdavimo forma (Seddon ir Biasutti 2009: 397). F. Seddonas išskiria šiuos šešis komunikacijos modelius: 1) verbalinė instrukcija; 2) verbalinė kooperacija; 3) verbalinis bendradarbiavimas; 4) neverbalinė instrukcija; 5) neverbalinė kooperacija; 6) neverbalinis bendradarbiavimas (Ibid.: 398).

Verbalinę komunikaciją autorius laiko instrukcine (nurodomąja, pamokomąja) tuomet, kai 1) vienas grupės narys nurodo kitiems, kada pradėti groti, 2) tarpusavyje sutikrinamos, patikslinamos partitūroje užrašytos natos ir kiti ženklai, 3) nariai vieni kitiems nurodo, kaip konkretus kūrinio fragmentas turėtų būti atliekamas. Tokia komunikacija nesąlygoja jokių diskusijų ir paprastai yra būdinga naujo kūrinio repetavimo proceso pradžioje (ibid.: 408).

Verbalinės kooperacijos komunikacinis modelis apima bendros kūrinio organizacijos, techninius griežimo klausimus ir demokratiškai vykstančias diskusijas. Pasitelkiant šį komunikacijos modelį gali būti aptarta kūrinio forma, tam tikrų padalų kartojimo / nekartojimo galimybės, diskutuojami konkrečios kūrinio padalos griežimo būdai ir galimi techniniai atlikimo variantai (Ibid.).

Verbalinis bendradarbiavimas – tai komunikacijos modelis, sąlygojantis demokratinį galimų kūrybinių, estetinių aspektų aptarimą, vertinimą bei keitimą. Tai esminių interpretacijos klausimų diskutavimas vertinant patį kūrinių, atskirų partijų ir bendrą jo atlikimą. Šis procesas – kiekvieno atlikėjo kūrybinių prioritetų verbalinė išraiška (Ibid.: 409).

Neverbalinę instrukciją F. Seddonas apibūdina kaip procesą, kurio metu „nurodymus muzikantams pateikia notacija arba akustinė demonstracija“ (Ibid.). Taigi neverbalinė komunikacija yra laikoma instrukcine tada, kai 1) muzikantai susikoncentruoja ties tiksliu muzikinio teksto skaitymu (galima teigti, jog notacija jiems nurodo, kaip griežti) arba 2) vienas ar keli nariai griežimu arba dainavimu kitam(-iems) demonstruoja, kaip konkretus kūrinio fragmentas turėtų skambėti (Ibid.). Vizualioji muzikos atlikėjo pusė, t. y. kūno judesiai – tai aiški, ryški informacija, išreiškianti ko atlikėjas savu muzikavimu siekia, ką nori perteikti. Pasak L. Navickaitės-Martinelli, pats kūnas atliekant muziką tampa pranešimu: „tariamai nereikšmingos transformacijos, kurias atlikėjas suteikia muzikos kūriniiui pasitelkdamas tam

tikrus kūno judesius kaip būdą perduoti pranešimą, gali suteikti šiam muzikos kūrinii svarbių kokybinių pokyčių“ (Navickaitė-Martinelli 2010: 307).

Muzikas, ansamblyje užimantis lyderio poziciją, privalo aiškiai ir tiksliai parodyti natos pradžių, jos charakterį, spalvą, taip pat – kūrinio tempą, kuriuo bus grojama bent jau pirmoji frazė. Ansamblio lyderis taip pat prisiima atsakomybę vykdant tempo nuorodas (tokias kaip *accelerando* ar *ritardando*) ar keičiant tempus, kurie XX a. muzikoje kinta ypač dažnai.

Neverbalinės kooperacijos terminu F. Seddonas apibrėžia komunikacijos modelį, kada muzikantai pasiekia „simpatinio susiderinimo“³⁶ lygį, pasitelkdami tokius neverbalinius elementus kaip akių kontaktas, kūno kalba, veido išraiška, muzikiniai ženklai ir gestai. Šis komunikacijos modelis gerokai palengvina darnaus atlikimo siekį (padeda organizuoti grojimą kartu, bendro ritmo išlaikymą), o šiam tampant problemišku, nustojama griežti ir pasitelkiama verbalinė komunikacija (Seddon ir Biasutti 2009: 410). Neverbalinio komunikavimo priemonės, kuriomis sinchronizavimo tikslais smuikininkas disponuoja muzikos atlikimo metu, yra kitokios, nei, pavyzdžiui, dirigento³⁷ – atlikėjo judesius riboja grojimas instrumentu. Siekiant ansamblinio bendrumo ir gero rezultato, tenka pasitelkti daug papildomų galvos, rankų, kūno judesių, judesių su instrumentu. Šie papildomi uždaviniai kelia ir papildomus reikalavimus tiek paties muzikanto pozicijos stabilumui, tiek atlikimo technikai.

Lyderio kūno kalba, net veido išraiškos, vidinis nusiteikimas turi labai didelės reikšmės kitiems ansamblio muzikantams. Kai muzikinė partija būna sukomponuota taip, kad lyderio poziciją laikinai turi periimti kitas muzikantas, turi būti tiksliai susitarta, kuris bus atsakingas už tempą, natos paėmimą ar garso ataką.

1.3.3. Smuikininko pasekėjo vaidmuo

Mokslinėje literatūroje skiriama vis daugiau dėmesio lyderio ir pasekėjų santykiams aprašyti, tačiau sunku surasti visuotinai pripažintą pasekėjo sampratos reikšmę – daugiausia tyrimų yra konstruojama iš lyderystės perspektyvos. Įvairių grupių veikloje lyderystė sukuria optimalias sąlygas komandos sėkmei pasiekti. Tradiciškai lyderio galia siejama su dominavimu, prestižu, hierarchija, autoritetu, kontrole. Jis yra atsakingas už grupės narių treniravimą, darbo planavimą bei kitų narių įsitraukimą į darbo procesą. Tačiau tiek dideliuose muzikiniuose

³⁶ „Simpatiniu susiderinimu“ F. Seddonas vadina tokį bendro muzikavimo lygmenį, kada atlikėjų muzikinė sąveika yra pagrįsta jų žiniomis, išmokimu, taigi tam tikrais standartais. Tokiu atveju yra grojama nerizikuojant ir „nepretenduojant“ nei į individualų, nei kolektyvinį kūrybiškumą.

³⁷ Dirigentai naudoja savo kūno judesius tam, kad vadovautų orkestrui bei atskleistų tam tikrą muzikinį charakterį, nurodytą tempą ir dinamiką: rankų mostų ritmas kontroliuoja tempą, o mostų platumas – muzikinę dinamiką.

kolektyvuose (chore, orkestre), tiek kameriniuose ansambliuose pasekėjo, kaip ir lyderio, vaidmuo yra neišvengiamas. Šio poskyrio dėmesio centre yra pasekėjo vaidmuo kolektyve ir jo veiklos unikalumas bei realizacijos galimybės.

Nors muzikinių ansamblių narių tarpusavio sąveiką nagrinėjančių darbų šiuolaikinėje muzikologijoje vis daugėja, tačiau tam tikrų rolių susidarymas tokiose grupėse analizuotas dar per menkai (išskyrus lyderio vaidmenį – jam įvairių sričių tyrėjai dėmesio skiria pakankamai). Kalbant apie smuikininką pasekėjo vaidmenyje, ryškiausiai tai galime pamatyti orkestrą – tiek kamerinių, tiek simfoninių – sudėtyse. *Tutti* smuikininkas simfoninio orkestro sudėtyje yra vienas iš šešiolikos ir daugiau instrumentalistų, priklausančių I ar II smuikų grupei, kurie atlieka tą pačią muzikinę partiją.

Dažnai manoma, kad pasekėjo vaidmeniui trūksta galios imperatyvo, pasekėjo samprata yra įgijusi net ir neigiamą reikšmę – pasekėjai dažnai yra laikomi asmenimis, kuriems trūksta savybių vadovauti. Ši neigiama konotacija atsiranda iš pasakymo: „niekada neseka arba prastai seka“. Esama daug muzikantų, kuriuos galima laikyti prasto pasekėjo vaidmens pavyzdžiais, tačiau yra ir tokių, kurie seka aklaui ir paklusniai, glaudžiai bendradarbiauja su lyderiais, siekdami gerinti grupės tikslus ir uždavinius. Iš tiesų galima pastebėti, kad šiandieninėje konkurencingoje muzikos atlikimo aplinkoje pasekėjo vaidmuo tampa vis svarbesnis, imama suvokti, kad lyderiai ir jų darbo sėkmė itin priklauso nuo pasekėjų, kurie gali pasiūlyti savo įžvalgas, idėjas, naujas strategijas ar iššūkius.

Metodologiniu atžvilgiu yra skiriamos dvi paradigminės tyrimų kryptys, orientuotos į lyderystę (angl. *leadership-centered*) ir į pasekėją (angl. *follower-centered*). Pastaroji tyrimų kryptis plėtojama analizuojant pasekėjo požiūrį į lyderystę ir į savo veiklą. Tokių tyrimų perspektyvoje radosi nematomos lyderystės (angl. *invisible leadership*) ir panašios metaforos, tačiau iš tiesų tai yra pasyvaus pasekėjo vaidmens realizacija, kuri pasireiškia jo pasiryžimu būti lojaliu ir dirbti organizacijos labui be didesnių pretenzijų į asmeninį pripažinimą (Carsten 2010: 544).

Robertas Kelley'us, knygos *The Power of Followership* (1992) autorius, kalba apie pasekėjo veiklos stilius, klasifikuojamus pagal gebėjimą būti nepriklausomais ir aktyviais savo veikloje, vadovaujantis kritiniu mąstymu:

- Avis (angl. *the sheep*) – tai pasyvusis pasekėjas, kuris laukia užduočių arba nurodymų savo veiklai;
- „Taip“ žmonės (angl. *the yes-people*) – tai pozityvūs, visada dirbantys savo lyderio pusėje, bet vis laukiantys nurodymų. Jie nevengia savęs vadinti užduočių atlikėjais. Jiems malonu gauti užduotį, kurią imasi vykdyti energingai ir su polėkiu. Tačiau baigę vėl laukia kitos lyderio užduoties;

- Susvetimėję (angl. *the alienated*) pasekėjai yra išmintingi, nuolat galvoja patys, bet jų mąstyme ir veikloje esama daug neigiamos energijos, kuri nukreipta nuolat prieštarauti lyderiui ar pokyčiams organizacijoje. Jie mato save kaip vienintelius, kurie turi drąsos prieštarauti lyderiui;
- Pragmatiškai (angl. *the pragmatics*) pasekėjai niekada nėra pirmose gretose, kol paaiškėja, iš kurios pusės vėjas pučia. Jie niekada nėra pirmieji, tačiau niekada neleidžia organizacijai „keliauti“ be jų. Jie mato save kaip *status quo* saugotojus;
- Žvaigždės (angl. *the star followers*) pasekėjai mąsto patys, yra aktyvūs ir turi daug pozityvios energijos. Jeigu jie sutinka su lyderiu, tai jį visiškai palaiko. Jeigu nesutinka, kelia kritinius klausimus. Tačiau iš principo savo elgesiu ir intencijomis yra konstruktyvūs. Dėl savo tvirtos nuomonės ir gebėjimo elgtis nepriklausomai jie traktuojami kaip savotiški „užsimaskavę lyderiai“ (Kelley 1992: 7).

Palyginimui galime išskirti Ira Chaleffo, knygos *The Courageous Follower* (2009) autoriaus, požiūrį į pasekėjo stilius, kurie būdingi visose, ypač didelėse organizacijose:

- Įgyvendintojas (angl. *implementer*) – tai pasekėjas, labai priklausomas nuo vadovo, kuris jį vertina pagal užduočių atlikimą;
- Partneris (angl. *partner*) – tai pasekėjas, kuris savo veikla yra orientuotas į tikslą, visiškai seka lyderiu, tačiau jam būdingas ir gebėjimas mesti iššūkį, kai mato tai esant reikalinga;
- Individualistas (angl. *individualist*) – tai pasekėjas, kuris moka būti nepriklausomas nuo lyderio, tiesmukai išsako lyderiui savo poziciją;
- Išteklių (angl. *resource*) – tai pasekėjai, kurie orientuoti į minimalių vadovo lūkesčių išpildymą atsižvelgiant į turimus išteklius, tačiau jie nėra įsipareigoję jam (Chaleff 2009: 39).

Aukščiau išdėstyti pasekėjo veikimo stiliai padeda suprasti, kad esama daugybės skirtingų lyderio sekimo būdų, kurie priklauso tiek asmeniškai nuo kiekvieno muzikanto, tiek nuo funkciškai užimamos jo pozicijos.

Kalbėdamas apie „rolių susidarymą komandos viduje, kur pareigų ir atsakomybių prisiėmimas priklauso nuo saviraiškos laipsnio ir komandos kaip visumos poreikių suvokimo jungties“, britų tyrinėtojas, geriausiai žinomas dėl savo darbų, analizuojančių grupių veiklos dinamiką, Meredithas Belbinas išskiria du komandoje išskylančių rolių tipus:

1. Funkcinės rolės, nulemtos tam tikrų reikalavimų, kuriuos asmuo turi atitikti įgyvendinant atitinkamas užduotis. Muzikų atveju šios rolės egzistuoja repeticijose ir anapus jų,

kuomet atsakoma ne tik už bendrą muzikinį procesą, bet ir už individualios partijos parengimą, repeticijos vietas ir laiko suderinimą bei įvairius kitus organizacinius aspektus;

2. Komandinės rolės, nulemtos asmens polinkio atitinkamai elgtis, bendradarbiauti ir sąveikauti su kitais komandos nariais. Ansambliuose tai yra bendrų muzikinių idėjų plėtojimas, bendradarbiavimas rengiant kūrinį pasirodymui, socialinė sąveika tarp grupės narių (Belbin 2010: 6).

Šio tyrimo dalies radimąsi lėmė siekis atrasti skirtumus, egzistuojančius tarp smuikininko *tutti* pozicijos orkestre ir orkestro lyderio-koncertmeisterio³⁸ pozicijos. Studijuojant atlikimo meną pirmiausia yra orientuojamasi į smuikininką solistą. Kamerinio muzikavimo praktika atsiranda vėliau, kai jau išlavinama individuali atlikimo technika. Orkestrinė praktika atsiranda dar vėliau negu kamerinis muzikavimas, todėl dažnas smuikininkas susiduria su teorinių ir praktinių žinių spraga, ką reiškia griežti simfoninio ar kamerinio orkestrų styginių grupės sudėtyje.

Siekiant atskleisti ryškesnius *tutti* smuikininko pozicijos požymius, toliau bus orientuojamasi į simfoninio orkestro styginių grupės sudėtį³⁹. Norėdamas tapti simfoninio orkestro nariu, atlikėjas šalia ilgų studijų turi išlaikyti ir stiprią motyvaciją bei norą griežti grupėje, kur sinchronas tarp muzikantų yra būtinas. Jauni muzikantai dažnai yra techniškai pranašesni už vyresnius orkestro kolegas, kurie turi ilgametę orkestrinę patirtį ir rutiną⁴⁰, tuo tarpu reguliariai grojant orkestre, mažėja skiriamas laikas asmeninių techninių įgūdžių lavinimui. Vis dėlto nepakanka būti kvalifikuotu orkestro muzikantu, kuris atlieka savo partiją tinkamai – orkestrinio muzikavimo itin svarbus veiksnys yra gebėjimas bendradarbiauti ir prisitaikyti prie kitų muzikantų.

Ne veltui šių dienų perklausos, skirtos gauti nuolatinį darbą orkestre, susideda iš keturių-penkių etapų: pirmiausia tikrinami smuikininko techniniai sugebėjimai, vėliau – kamerinis muzikavimas, kituose etapuose skiriamos bandomosios savaitės, kai pretendentas kelias savaites dirba kaip lygiavertis orkestro narys. Šio etapo metu yra tikrinami ne tik atlikimo, bet ir socialiniai įgūdžiai – kaip atlikėjas bendrauja ne repeticijų metu, kaip reaguoja į stresines

³⁸ Autorė lyderio sąvoką priskiria koncertmeisteriui, siekiant pademonstruoti santykį styginių grupės viduje. Kalbant apie viso orkestro vaidmenų pasiskirstymą, tradiciniame simfoniniame orkestre lyderio pozicija būtų priskiriama orkestro dirigentui.

³⁹ Jei kalbėtume apie *tutti* smuikininką kameriniame orkestre, atlikimo aspektai galėtų būtų gretinami su kameriniu muzikavimu. Esant simfoninio orkestro styginių grupės sudėtyje, kai pirmų smuikų grupės dydis dažniausiai yra 8 pultai, reikalinga taikyti skirtingas atlikimo technikas.

⁴⁰ Ilgamečiai orkestro nariai savo atlikimo praktikoje turi itin platų orkestrinį repertuarą, dažni kūriniai atlikti jau dešimtis kartų, tačiau, priešingai nei jaunesni orkestro muzikantai, yra mažiau paslankūs ir lėčiau reaguoja į keliamus naujus uždavinius.

situacijas, kiek yra paslankus iškilusiems organizaciniam nesklandumams. Po visų etapų seka interviu, kurio tikslas yra nustatyti, ar muzikantas domisi orkestro, kurio nariu pretenduoja tapti, veikla ir ateities planais, ar jo asmeniniai interesai reikštis kaip muzikui nesikirs su orkestro diktuojamais. Daina Langner, straipsnio „Flawed Expertise: Exploring the Need to Overcome the Discrepancy between Instrumental Training and Orchestral Work – the Case of String Players“ (2004) pastebi, kad dažnai smuikininkai negauna darbo orkestre ne todėl, kad trūksta techninių įgūdžių, bet todėl, kad atlikėjas sunkiai integruojasi į kolektyvą bei rekomenduoja, kad mokymo institucijos turėtų skirti dėmesį muzikantų paruošimui ne tik solo karjerai, tačiau ir orkestriniam muzikavimui (Langner 2004: 252).

Smuikininko pozicija orkestre dažniausiai pasirenkama ne todėl, kad studijų pradžioje buvo svajota apie šią profesiją. Paprastai pirmiausia siekiama solinės karjeros ar bent jau griežti styginių kvartete ar kitame nedidelės sudėties kameriniame ansamblyje. Šis siekis dažnai grindžiamas nerealiu, idealizuotu supratimu apie solisto ar kvarteto atlikėjo profesiją. Nepavykus įgyvendinti šio siekio, grojimas orkestre tampa geriausiu būdu save realizuoti ir užsidirbti pragyvenimui⁴¹. Tačiau neišsipildžiusios solistų svajonės nėra pakankama priežastis siekti orkestro muzikanto karjeros. Ne tik orkestro repertuaras, grojimo stilius, mokymosi procesas, bet ir pati profesija reikalauja unikalių muzikanto įgūdžių bei asmenybės bruožų. Visų pirma, atlikėjas, pasirinkęs griežti orkestre, turi mylėti orkestrinę muziką, specifinę jos repertuarą, gebėti toleruoti darbo specifiką, taip pat ir užimamą poziciją orkestre (neretai II smuikai orkestre atlieka ne tokias išraiškingas partijas). Tam tikra prasme orkestro smuikininkas turi būti daugiau muzikantas nei instrumentalistas. Žinoma, privalu įvaldyti instrumento techniką, tačiau aistra orkestrinei muzikai turėtų būti ne mažesnė negu aistra griežti smuiku⁴². Darbo autorė⁴³ išskiria šiuos pagrindinius iššūkius, griežiant orkestre *tutti* smuiku:

⁴¹ Carlos Fleschas matė nusivylusį solistą smuikininką kiekvieno orkestro styginių grupėje (Flesch 1928: 70). Pinchas Zukermanas viešai kalbėjo apie smuikininkus, kurie prisijungia prie orkestro motyvuodami tuo, kad tai – „paskutinė jų išeitis“, suprasdami, kad jie niekada neturės solo karjeros (cit. iš Mazey 2006).

⁴² Ypač verta paminėti smuikininką, griežiantį operos orkestro sudėtyje. Pastovūs pasirodymai ne ant scenos, bet orkestro duobėje; tų pačių operų daugkartiniai pasirodymai.

⁴³ Darbo autorės patirtis griežiant kamerinių ir simfoninių orkestrų sudėtyje apima tarptautinius jaunimo orkestrus („Kodaly – Bartok World Youth Orchestra“, „Sinfonieorchesterprojekt Litauen/Steiermark“, „Philharmony of the Animato Foundation“, „Pan-European Philharmonia“), Swedish National Orchestra Academy, Kremerata Baltica, Baltic Sea Philharmonic, Lietuvos valstybinį simfoninį orkestrą, Vilniaus miesto šv. Kristoforo kamerinį orkestrą, Kristiasando simfoninį orkestrą, Bergen Philharmonic orkestrą, C/O chamber orchestra, Norwegian Arctic Philharmonic, MusicAeterna.

- Gebėjimas dirbti komandoje (net orkestro koncertmeisterio ar kitų grupės lyderių pozicija nėra vieta, kur yra reikalingas tik atlikėjo ego, individualizmas arba savarankiškumas);
- Jaustis patogiai dirbant griežtoje hierarchijoje; individualus atlikėjo meniškumas tampa pavaldus kitam. Net jei dirigento tempai ar koncertmeisterio štrichuotė yra nepriimtini, nepaisant to, smuikininkas turi vykdyti jų interpretaciją, neprarasdamas asmeninio malonumo griežti;
- Gebėjimas priimti kritiką, įskaitant klaidingą ar nepagrįstą kritiką.

Lyginant solo ir orkestrinį griežimą yra svarbu įvaldyti esminį skirtumą: siekiant aukštų muzikinių idealų, privalu paklusti darbo procesams, kurie nepriklauso nuo atlikėjo. Užimant *tutti* smuikininko poziciją pirmiausia reaguojama į dirigento ir orkestro koncertmeisterio pastabas. Tam reikalingi specifiniai asmeniniai bruožai:

- Siekti tobulumo, net jei jis ir nebus pastebėtas ir įvertintas. Mokėjimas išsikelti aukštus reikalavimus savo atlikimui, nepaisant to, ar bus įmanoma tai įgyvendinti;
- Didžiulis savo meistriškumu. Net jei ir bendras orkestro pasirodymas stokoja artistiško, svarbu rasti pasitenkinimą ir malonumą griežiant intonaciškai ar ritmiškai tikslingai;
- Mokėjimas koncentruotis tik į darbą. Orkestras nėra vieta silpnoms asmenybėms. Kartais per didelis emocinis jautrumas gali sukelti konfliktines situacijas kolektyve;
- Gebėjimas susitvarkyti su emocine įtampa ir stresu;
- Stabilus temperamentas, pozityvus požiūris į darbą ir geras humoro jausmas yra itin svarbūs veiksniai bendram grupės mikroklimatui kurti, sprendžiant stresines situacijas. Juokingi, išmintingi, tačiau ne sarkastiški komentarai vienas kitam gali padėti mažinti įtampą bei palengvinti varginančių repeticijų eigą;
- Itin svarbios atlikėjo asmeninės savybės – sąžiningumas, lojalumas ir valingumas;
- Universalumas. Remiantis pastarųjų dešimtmečių orkestrinėmis tendencijomis, iš orkestro muzikanto yra reikalaujama visapusiško meistriškumo⁴⁴.

Svarbiausias *tutti* smuikininko uždavinys būtų siekti aukščiausio prisitaikymo garsiniu atžvilgiu prie savo styginių grupės lyderio, orkestro koncertmeisterio. Norint prisiderinti, būtinas

⁴⁴ Simfoniniai orkestrai pradėjo kviesti senosios muzikos ansamblių dirigentus, to rezultate, šių dienų orkestrantai turi turėti žinių apie skirtingus senosios muzikos stilius, interpretaciją ir atlikimą. Simfoniniai orkestrai pasirodo *opera gala* koncertuose ar surengia pasirodymus orkestro duobėje. Tuo tarpu operos teatro orkestrai pradėjo ruošti simfonines programas.

tikslus grupės lyderio grojimo kopijavimas, informaciją perduodant iš pulto į pultą. Tokiu būdu yra derinami visi su garso išgavimu susiję veiksniai: artikuliacija, garso formulavimas, garso spalva ir dinamika. Stryko greitis ir jo panaudojimo kiekis, stryko paspaudimas, vieta ant stygos, stygos pasirinkimas – jei visa tai kontroliuojama akių ir ausų pagalba, pasiekiamas homogeniškas grupės skambesys.

Remiantis darbo autorės patirtimi, šio darbo 3.3 poskyryje bus analizuojama smuikininko pasekėjo lyderystės atvejo studija – *tutti* smuikininko pozicija *MusicAeterna* simfoninio orkestro sudėtyje.

1.3.4. Pasidalytosios lyderystės fenomenas

Pasidalytoji lyderystė (*shared leadership*) – tai plačiai pasidalyta lyderystė tarp organizacijos ar grupės narių. Pasidalytoji lyderystė nėra skirta tik formaliems lyderiams, ji apima įvairių organizacijoje dirbančių žmonių veiksmus. Tai reiškia, jog plėtojant pasidalytąją lyderystę grupėje, o šio tiriamojo darbo atveju – kameriniame ansamblyje, lyderiais gali būti laikomi visi muzikinio ansamblio nariai, nepaisant to, koku instrumentu muzikantas groja ir ko reikalauja kūrinio partitūra. Tokia lyderystė suvokiama ne kaip vieno asmens vaidmuo, bet kaip gebėjimas ir įgalinimas prireikus imtis lyderio vaidmens.

Kaip teigia Alma Harris, pasidalytoji lyderystė gali pasireikšti kaip veikla, pasidalijama ir vykdoma bet kurio grupės nario (Harris 2010: 48). Taigi, pasidalytoji lyderystė skatina išvelgti lyderį kiekviename.

Lyderystės pasidalijimas kameriniame ansamblyje gali būti vienas iš būdų, kuris padėtų didinti ansamblio efektyvumą, stiprinti atlikėjų tarpusavio įsiklausymą, gerinti bendro muzikavimo rezultatus. Šių dienų kamerinės muzikos atlikime galime pastebėti, kad dažnai ansambliai susideda iš techniškai lygiaverčių, viena kitą papildančių charizmatiškų asmenybių. To rezultate klasikinio repertuaro interpretacijos nustebina įprastai menkliau girdimų partijų iškėlimu, naujų harmoninių ar ritminių niuansų demonstravimu. Taip pat tai ypač aktualu nehomogeniškų instrumentų sudėties ansambliuose. Tokį kolektyvą galima būtų prilyginti grandinei, kurioje kiekviena grandis yra atsakinga už bendrą rezultatą.

Pasidalytoji lyderystė padeda išvengti vieno asmens dominavimo kitų žmonių atžvilgiu. Dalijantis lyderyste, priklausomai nuo situacijos ir nuo to, kuris asmuo turi daugiausiai kompetencijos ar gebėjimų tai situacijai spręsti, lyderiu tampa vis kitas ansamblio narys. Pasak A. Harris, pasidalytoji lyderystė nereiškia, kad visi visiems vadovauja; ji reiškia, jog ansamblio nariai pasirenge prireikus imtis lyderio darbo ir atsakomybės (Ibid.: 39). Kaip matome,

pasidalytoji lyderystė reiškia ne tik galios, įtakos ir funkcijų, bet ir atsakomybės pasidalijimą tarp ansamblio narių.

Dažniausiai lyderystės pasidalijimas nevyksta chaotiškai, organizacijose vieni lyderystės pasidalijimo būdai yra veiksmingesni už kitus, o pasidalytosios lyderystės rezultatas ir poveikis organizacijai priklauso nuo lyderystės pasidalijimo modelio. Išskiriami tokie pasidalytosios lyderystės modeliai:

- Planuota pasidalytoji lyderystė (grupės nariai ne tik pasiskirsto funkcijas ir atsakomybę, bet ir tampa priimtų sprendimų vykdymo organizatoriais bei atstovais kitose grupėse);
- Savaiminė pasidalytoji lyderystė (atsiradus būtinybei mokykloje susiburia neformalios grupės, siekiančios spręsti iškilusias problemas);
- Išsireikalauta pasidalytoji lyderystė (kai vadovo priimti sprendimai neatitinka būtinybės, susikuria iniciatyvinė grupė, kuri išsireikalauja sau sprendimų priėmimo ir vykdymo teisių) (Leithwood 2006: 78).

Taikant pasidalytąją lyderystę kameriniuose ansambliuose yra stiprinama atlikėjų atsakomybė, pasitikėjimas savimi ir kolegomis, skatinamas bendradarbiavimas, stiprinama viso ansamblio motyvacija. Tokiame ansamblyje muzikantai suteikia vieni kitiems lyderystės galimybių, rodo vieni kitiems lyderystės pavyzdį, o svarbiausia – kiekvienas turi galimybę būti įvertintas už savo gebėjimus ir būti lyderiu atitinkamoje situacijoje. Pasidalytoji lyderystė taip pat padeda lengviau įtraukti naują narį, kai pasikeičia ansamblio sudėtis.

Davidas L. Bradfordas ir Allanas R. Cohenas teigia, jog realizuojančiai užduotį grupei ar komandai visiškai nereikia turėti vieno konkretaus lyderio. Pasidalinant darbą etapais, kiekvienas gali būti atsakingas už konkretų užduoties vykdymo tarpsnį. Pagrindiniais pasidalytosios lyderystės bruožais jie įvardija šiuos:

- gebėjimas numatyti situaciją, t. y., kiekvienas turi turėti aiškius tikslus ir siekius, kuriais vadovaujasi;
- situacijos suvokimas, kai iš įvairių šaltinių yra renkama informacija, o vėliau ji analizuojama;
- išsiringumas – turint užsibrėžtus tikslus juos reikia įgyvendinti, todėl tam reikia išsiringumo;
- ryšių užmezgimas; įgyvendinat grupės siekius reikia mokėti užmegzti kontaktus (Bradford, Cohen 1998: 44).

A. Harris pastebi, jog svarbu atkreipti dėmesį į lyderystės pasidalijimą, nes tai turi didelę įtaką organizacijos plėtrai ir pokyčiams. Esminė pasidalytosios lyderystės nuostata – lyderystė nėra vieno asmens veiklos sritis, o daugelio sąveikų, vykstančių organizacijoje skirtingais momentais, rezultatas. Pasak A. Harris, pasidalytoje lyderystėje svarbūs du dalykai: lyderystės procesas ir lyderių veikla, kur pereinama nuo vieno asmens lyderystės iki keleto asmenų lyderystės. Įgyvendinat pasidalytą lyderystę labai svarbu, jog organizacijoje būtų abipusis pasitikėjimas ir susitarimas atliekant užduotis (Harris 2010: 38).

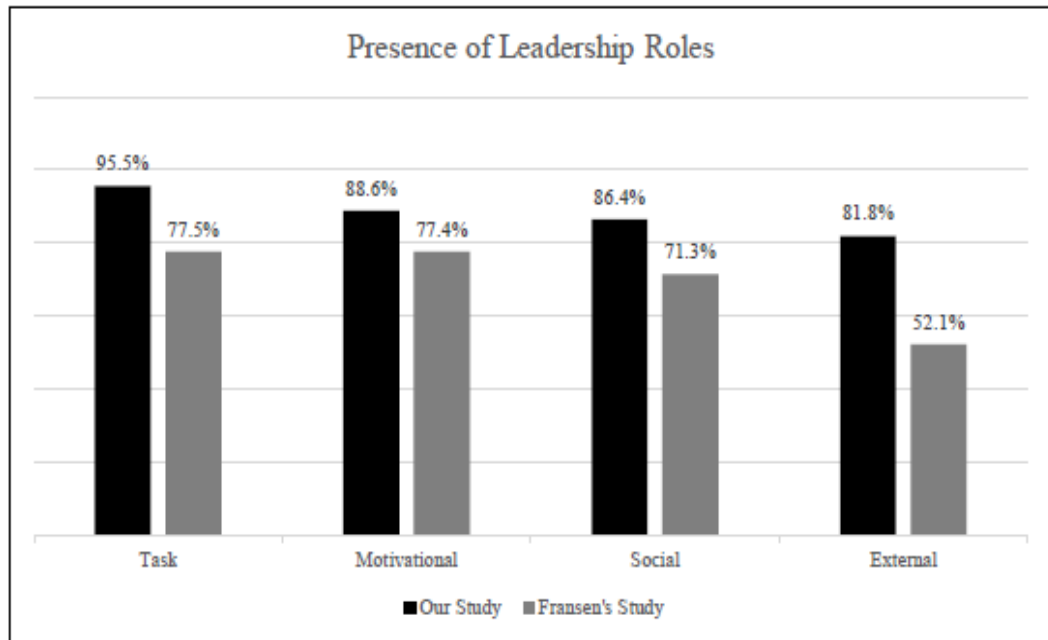
Pasidalytosios lyderystės sąvoka šiame poskyryje taikoma apibūdinti smuikininką kameriniuose ansambliuose, kuomet, priklausomai nuo ansamblio sudėties, atlikėjo užimama pozicija gali skirtis. Anksčiau darbe aptartoje lyderystės sampratoje išskiriamas ansamblio pirmasis smuikas, kuris dažniausiai atstovauja grupės lyderio pozicijai. Tai patvirtina ir dauguma šia tema atliktų tyrimų. Atliekant klasicizmo epochos styginių kvarteto žanro kūrinius lyderio poziciją aiškiai galime nustatyti. Tuo metu vyravę kompoziciniai metodai lėmė tai, kad pirmojo smuiko partija buvo pati išraiškingiausia ir reprezentatyviausia. Tačiau jei norime aptarti vėlesnių laikų, o ypač – šiuolaikinės muzikos opusus, ši pirmojo smuikininko lyderiavimo tendencija dažnu atveju yra sunkiai pritaikoma⁴⁵. Būtina paminėti kamerinius ansamblius, kurių sudėtyje yra tik vienas smuikas, pučiamieji instrumentai ar fortepijonas. Dėl lygiavertiškai techniškai sunkių ir muzikiniu atžvilgiu reprezentatyvių partijų smuikininko pozicija tokiais atvejais kinta ir įgauna papildomų niuansų.

Darbo autorės asmeninė patirtis suponavo klausimus, kas ir kaip keičiasi smuikininkui tuo pat metu ruošiant ir atliekant programas solo pasirodymams, su styginių kvartetu ir su nehomogeniškos instrumentų sudėties ansambliu. Akivaizdu, kad griežiant styginių kvartete II smuiku ir tuo pačiu metu ruošiant solo pasirodymus, atlikėjas turi įdėti papildomų pastangų sureguliuojant garso ryškumą ir ekspresyvumą. Griežiant kartu su kitais instrumentais, pavyzdžiui, variniais pučiamaisiais, laiko koordinacija prieš pradedant natą ar žemų registrų naudojimas taip pat ženkliai keisis dėl skirtingų smuiko ir varinių pučiamųjų grojimo technikų.

Svarbiu šaltiniu šiam tyrimui tapo Marko Kleyno mokslinis darbas *Shared Leadership in Chamber Music Ensembles: A Preliminary Study Borrowing From Sports Psychology* (2016). Pagrindinis M. Kleyno tyrimo tikslas buvo remiantis jau nustatytu ryšiu tarp sporto psichologijos ir muzikos atlikimo psichologijos nagrinėti lyderystės koncepcijas, jų skirtumus ir panašumus, esančius tarp šių dviejų sričių. Sporto veikloje vartojamą pasidalytosios lyderystės modelį tyrimo

⁴⁵ Šio darbo 3.3 poskyryje pateikiami Maurice'o Ravelio Styginių kvarteto F-dur partitūros pavyzdžiai. Tai vienas iš styginių kvarteto pavyzdžių, kuomet antrojo smuiko partija techniškai yra lygiavertė ar net sunkesnė nei pirmojo smuiko. Dar vienas panašus darbo autorės išskiriamas pavyzdys – Sergejaus Prokofjevo Styginių kvartetą Nr. 2 „Kabardinian“.

autorius pritaikė kamerinės muzikos ansambliams. Šiame tyrime autorius siekė atsakyti į šiuos klausimus: 1) Ar pasidalytosios lyderystės rolės, išskirtos Katrien Fransen⁴⁶, susidaro kameriniuose ansambliuose? 2) Ar kameriniuose ansambliuose išryškėja papildomos lyderio rolės, kurios nėra apibrėžtos K. Fransen? Remdamasis tyrimo rezultatais autorius nustatė, kad pasidalytosios lyderystės rolės pasireiškia kameriniuose ansambliuose panašiomis formomis kaip ir sporte (žr. Pavyzdį Nr. 2).



Pavyzdys Nr. 2. Lyderio pozicijos sporto komandose ir kameriniuose ansambliuose (Kleyn 2016: 49)

Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad tiek sporto komandose, tiek kameriniuose ansambliuose užimamos skirtingos lyderio pozicijos procentiškai pasiskirsto labai panašiai. Autorius taip pat pastebi, kad bet kokie papildomi lyderio vaidmenys, susidarantys kameriniuose ansambliuose, tyrime gali būti paaiškinti kaip K. Fransen apibūdinto išorės lyderio (*external leader*) rolės pratęsimas ar papildymas (Kleyn 2016: 83). Šiame tyrime autorius sudarė anketą, į kurią atsakyti buvo pakviesti įvairių kamerinių ansamblių nariai. Pritaikęs sporto psichologijoje naudojamus lyderio rolės apibrėžimus (žr. Lentelę Nr. 2) M. Kleynas sudarė anketą, kurioje prašė dalyvių priklausomai nuo jų pozicijos⁴⁷ scenoje įvardyti, kas ansamblyje atstovauja skirtingas lyderio pozicijoms.

⁴⁶ Remiamasi Fransen et al. 2014.

⁴⁷ Autorius prašė atlikėjus skirstyti pagal užimamas pozicijas scenoje iš dešinės į kairę (įskaitant ir patį apklausiamąjį) tradiciškai susėdusiame kvartete. Tai būtų: violončelė – atlikėjas Nr. 1, altas – atlikėjas Nr. 2, antrasis smuikas – atlikėjas Nr. 3 ir pirmasis smuikas – atlikėjas Nr. 4. Darbo autorė tradicisku styginių kvarteto susėdimu vadina tendenciją, nusistovėjusią po XIX a., kai kvarteto pirmasis smuikas sėdi lygiagrečiai su violončelininku. Ši tendencija dažniausiai sutinkama tiek tarp Lietuvos profesionaliųjų styginių kvartetų, tiek tarp garsiausių užsienio ansamblių.

Užduoties lyderis (<i>task leader</i>). Užduoties lyderis yra atsakingas už repeticijas ir pasirodymą; šis asmuo komandai padeda sutelkti dėmesį į bendrus tikslus ir padeda priimti muzikinius sprendimus. Taip pat užduoties lyderis repeticijos metu taktiškai patarinėja savo grupės nariams ir, jei reikia, juos pataiso.	Motyvacinis lyderis (<i>motivational leader</i>). Motyvacinis lyderis yra atsakingas už ansamblio motyvavimą repeticijoje ir pasirodymo metu; šis asmuo grupės narius gali paskatinti siekti ekstremalumo; šis lyderis suteikia pasitikėjimo savimi motyvaciją praradusiems nariams. Trumpai tariant, šis lyderis pakreipia visas repeticijose ir pasirodymuose kylančias emocijas taip, kad būtų galima pasiekti optimalų komandinį darbą.
Socialinis lyderis (<i>social leader</i>). Šalia užimamos vedančiojo pozicijos repeticijų ir pasirodymų metu, socialinis lyderis skatina kurti gerus kolektyvo santykius ir rūpinasi teigiama atmosfera grupėje, pvz., užkulisiuose, kavinėje ar socialinėje komandos veikloje. Be to, šis lyderis padeda spręsti tarp grupės narių kylančius konfliktus, nesusijusius su muzika. Jis yra geras išklausytojas, juo pasitiki kolektyvo nariai.	Išorinis lyderis (<i>external leader</i>). Išorinis lyderis yra tarpininkas tarp grupės ir žmonių išorėje; šis lyderis yra komandos atstovas klientams. Jei yra reikalingas bendravimas su žiniasklaida ar rėmėjais, šis asmuo imsis iniciatyvos. Šis lyderis taip pat informuos grupę apie kliento nurodymus, susijusius su rėmimo veikla.

Lentelė Nr. 2. Lyderio rolės apibrėžimų, naudojamų sporto psichologijoje, pritaikymas kameriniams ansambliams
(Kleyn 2016: 35)

Pasidalytoji lyderystė šiame skyriuje pasirinkta nagrinėti kaip tarpinis variantas tarp lyderio ir pasekėjo pozicijų, kurios buvo analizuojamos ankstesniuose darbo poskyriuose. Kamerinių ansamblių atliekamų muzikos kūrinių partijos, o dažnai ir paties ansamblio darbo specifika neskirsto kolektyvo į vieną dominuojantį lyderį ir kitus narius. Pasidalytosios lyderystės samprata tokiu atveju leidžia kalbėti apie smuikininką, gebantį laviruoti tarp lyderio ir pasekėjo pozicijų. Šio darbo 3.4 poskyryje bus analizuojama konkreti šios lyderystės sampratos atvejo studija. Remiantis šio darbo autorės dalyvavimu C/O kamerinio orkestro veikloje, aptariamas smuikininko-koncertmeisterio vaidmuo ir šio ansamblio narių tarpusavio bendradarbiavimas, paremtas pasidalytosios lyderystės principais.

2. SMUIKAVIMO TECHNIKOS ASPEKTAI GRIEŽIANT SOLO IR ANSAMBLIUOSE

Griežimas smuiku solo, kaip ir grojimas orkestre (tiek kameriniame, tiek simfoniniame), skiriasi nuo muzikavimo kameriniuose ansambliuose. Atsižvelgdamas į kamerinio ansamblio sudėtį ir paties smuikininko poziciją (pavyzdžiui, styginių kvartete), muzikantas privalo naudoti skirtingą atlikimo techniką. Atlikėjui svarbu žinoti, kokie uždaviniai turi būti keliami griežiant styginių kvartete arba styginių ansamblyje, kurio sudėtyje yra fortepijonas, kaip pasikeičia smuikininko artikuliacija grojant su pučiamaisiais instrumentais, arba kokių esminių skirtumų esama tarp I ir II smuiko funkcijų styginių kvartete. Apie smuikininko atlikimo technikos skirtumus griežiant solo ir kameriniuose ansambliuose šiuolaikinės literatūros nėra daug, tad būtent šie probleminiai klausimai paskatino atlikti išsamesnį tyrimą ir nulėmė šio skyriaus turinį.

Analizuojant kamerinio ansamblio atlikimo techniką, šiame skyriuje bus koncentruojamasi į styginių kvartetą. Tai žanras, dažnai sutinkamas kamerinėje muzikoje ir bene geriausiai atskleidžiantis techninius smuikininko atlikimo aspektus bei jų kaitą, lyginant su smuiko solo griežimo ypatumais.

Apžvelgiant tyrimus styginių kvarteto atlikimo praktikos tema, smuikininko techniniai uždaviniai yra nepakankamai analizuojama sritis, palyginti su solo smuikui skirta pedagogine literatūra⁴⁸. To priežastis atsispindi vertinant styginių kvarteto vaidmenį muzikos istorijoje. Pierre'o Baillot knygoje *L'Art du violon*, pirmą kartą paskelbtoje 1835 m., suteikiama naudingos informacijos apie tuo metu gyvavusį požiūrį į smuikininko vaidmenį kvartete, lyginant su sonatos ir koncerto žanru. Pasak P. Baillot, sonatos žanras leidžia suspindėti smuikininko muzikalumui, o koncertas skirtas sujaudinti didelę klausytojų auditoriją. Tuo metu smuikininkas styginių kvartete priešingai – aukoja turtingą instrumento skambesį bendram ansamblinio grojimo efektui pasiekti (Baillot 1835: 479). Tačiau mokymosi metodų, skirtų padėti styginių kvarteto atlikėjams įgyti reikalingų techninių ir teorinių žinių, skirtų šio žanro atlikimui, išlieka nedaug.

Antrojo pasaulinio karo metu ansamblinis muzikavimas persikėlė iš namų muzikavimo erdvių į didžiąsias koncertines sales kartu su šiuolaikinių kompozitorių dėmesiu styginių kvarteto žanrui. Linda Blanche savo disertacijoje *Selected Etudes for the Development of String Quartet Technique: An Annotated Compilation* (1996) teigia, jog individuali atlikėjo technika yra

⁴⁸ Svarbūs šie moksliniai darbai, analizuojantys smuiko atlikimo technikas: Carl Flesch, *The Art of Violin Playing* (1924); Pierre Baillot, *The Art of the Violin* (1835); Herter Norton, *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation* (1963); Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching* (1985).

styginių kvarteto technikos plėtros sąlyga (Blanche 1996: 121). Be to, autorė labai teisingai akcentuoja, kad styginių kvarteto atlikimo praktikos studijavimas neturi būti painiojamas su individualia atlikėjo technika – jos turėtų būti praktikuojamos atskirai (Ibid.).

Toliau šiame skyriuje bus atliekama lyginamoji solo smuiko ir styginių kvarteto griežimo literatūros analizė. Bus nagrinėjama, kaip šios dvi smuiko atlikimo praktikos yra susijusios techniniais ir stilistiniais bruožais, ir siekiama įvertinti, ar solo griežime taikomi techniniai uždaviniai gali būti veiksmingai naudojami styginių kvartete, o jei ne – kokių specialių žinių ir įgūdžių reikalauja ansamblinio grojimo praktika.

Parankiu šaltiniu čia tapo L. Blanche tyrimas, kurį pasitelkinat galima palyginti svarbiausius styginių kvarteto griežimo techninius ir stilistinius sunkumus. Remiantis darbo autorės asmenine patirtimi ir L. Blanche tyrimu, išskiriami šie pagrindiniai smuikininko techniniai uždaviniai: **intonacija, tempo pasirinkimas-ritmo svarba, garso tembras, balansas ir artikuliacija**. Jiems analizuoti kaip iliustracija pasirinkti romantinio tipo muzikiniai pavyzdžiai iš styginių kvarteto ir solo smuiko repertuaro. Naudojami muzikiniai pavyzdžiai geriausiai atspindi iškeltas problematikas bei yra dažnai sutinkami smuikininko repertuare. Dėl savo išskirtinės specifikos, šiuolaikinės muzikos keliama uždaviniai smuikininkui nebus analizuojami – būtinybė įsigilinti į išplėstines naujosios muzikos smuikui technikas gerokai peržengtų šio darbo rėmus.

2.1. Intonacija

Herteris Nortonas pabrėžia, kad jokia kita kamerinių ansamblių sudėtis nereikalauja iš atlikėjų tokio intonacinio preciziškumo kaip styginių kvartetą (Norton 1963: 176). Svarbus styginių instrumentų ansamblio bruožas yra tas, kad styginių instrumentų intonacija yra žymiai ekspresyvesnė ir jautresnė nei tolygiai temperuoto fortepijono. Tačiau šis styginių išskirtinumas turi ir savo silpnąsias puses: skirtingo stiprumo stygų tempimas įtakoja nevienodą natų aukštį. Taigi, grieždami ansamblyje unisonu, ansamblio nariai turi gebėti greitai reaguoti į intonacinius netikslumus ir mokėti prisitaikyti.

Nepaisant to, kad styginiai instrumentai derinami⁴⁹ grynosiomis kvintomis, kitas intonacinis išbandymas yra tai, kad grupėje nėra vieno stabilaus intonacinio atskaitos taško.

⁴⁹ Styginių ansamblyje labai svarbu yra tinkamas instrumentų suderinimas. Dažniausiai styginių instrumentų ansamblius rekomenduojama derinti standartiniu aukščiu – la styga 442Hz. Kolektyvui siektina rasti geriausią variantą: ar derintis tyliai visiems instrumentams vienu metu, ar kiekvienam atskirai, ir kaip dažnai derintis tarp kūrinių (jei nėra būtinybės). Didžiausias profesionalumas pasireiškia tada, kai muzikantas geba griežti intonaciškai tiksliai instrumento stygomis esant išsiderinusioms. Tai gali nutikti neprognozuojamai dėl skirtingų temperatūrų

Ansambluose, kurių sudėtyje yra fortepijonas, atskaitos taškas yra fortepijonas, kuris turi fiksuotą intonaciją. Kaip teigia fortepijoninio trio „Kaskados“ narė Rusnė Mataitytė, „dažnai fortepijoniniuose trio būna unisoniniai pasažai, kuomet smuikas griežia kartu su fortepijonu. Tokiu atveju deriniesi prie fortepijono, mažindamas savo garso intensyvumą“⁵⁰. Griežiant ansamblyje su fortepijonu, kuris yra derinamas temperuotai, styginiai instrumentai dėl savo išskirtinio tembro, taip pat – dėl *vibrato* naudojimo, bendrą skambėjimą kiek pakoreguoja, „pritempia“ prie fortepijono darnos. Griežiant smuikininkui tą pačią natą kartu su fortepijonu, tenka derintis smuikininkui.

Styginių kvartete nesant aiškaus intonacinio atskaitos taško, keičiasi kiekvienos partijos vaidmuo santykyje tarp melodinių ir harmoninių funkcijų. Pastovi intonacija ansamblyje priklauso nuo kiekvieno atlikėjo gebėjimo intonaciją reguliuoti pagal jo atliekamą linearią ar vertikalią partiją. *Guarneri* kvarteto pirmasis smuikas Arnoldas Steinhardtas teigia, kad griežiant kvartete atlikėjui sunku nustatyti, kada intonuoti laisvai, o kada derintis prie kitų balsų (Blum 1987: 28).

Tiek griežiant solo, tiek ansambliniame grojime išskiriamos svarbiausios sąvokos intonacijai nusakyti:

Natūralioji (grynoji) darna – garsų derinimo sistema, kurioje muzikos garsų dažnių santykiai yra išreiškiami tik racionaliaisiais skaičiais, t. y., juos galima išreikšti dviejų sveikųjų skaičių santykiu. Ją sudarantys garsai tam tikrose tonacijose neišvengiamai sukelia disonansus. Natūraliąją darną styginių ansamblio nariai naudoja grodami dvigubas natas ir akordus.

Pitagoro darna – garsų derinimo sistema, kurioje visi intervalai gali būti išvedami remiantis pagrindiniu kvintos intervalu, kurio garsų dažnių santykis lygus (3:2). Šios darnos atradimas ir formalizavimas yra priskiriami senovės graikų matematikui Pitagorui ir jo mokiniams. Tai yra seniausias žinomas būdas pilnai chromatinei gamai sudaryti. Pitagoriškoji intonacija turi vieną rimtą trūkumą – iš jokio kvintų skaičiaus negalima gauti sveikojo oktavų skaičiaus. Taigi, tarp dvyliktojo gautosios chromatinės gamos garso ir pradinės natos susidaro netaisyklingas intervalas, dar žinomas vilko kvintos pavadinimu, kuris yra ketvirčiu pustonio trumpesnis už standartinę kvintą. Ši darna naudojama grojant melodijas ar gamas ir trigarsius, taip pat ansambliuose atliekant unisonus, oktavas, kvartas ir kvintas.

Tolygiai temperuota darna – garsų derinimo sistema, kurioje oktavos dydžio intervalas yra padalinamas į kelias dalis, kurių galuose esančių natų dažnių santykiai yra lygūs vieni

scenoje ir užkulisiuose (ypač, jei koncertas vyksta lauke), jei styga neseniai buvo nutrūkusi ir yra ką tik pakeista (naujai pakeista styga turi tendenciją kurį laiką žemėti, nes nėra nusistovėjęs tinkamas jos ištempimas) arba instrumentas patyrė skirtingo klimato ir slėgio (kelionės lėktuvais) poveikį.

⁵⁰ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Rusne Mataityte, 2018-06-20, Vilnius.

kitiems. Plačiausiai yra paplitusi dvylikos garsų tolygioji temperacija, sudaranti vakarietiškosios muzikos pagrindą.

Gebėjimas nustatyti kintantį savo vaidmenį yra pamatinis bruožas griežiant styginių kvarteto sudėtyje, o iš anksto apgalvotas intonacinis derinimasis yra aukščiausių įgūdžių reikalaujantis atlikėjo bruožas. Atlikimo praktikoje dažnai naudojama *ekspresyvi intonacija*, kurios naudojimą styginiuose kvartetuose dokumentavo Peteris Johnsonas. Jis empiriškai ištyrė, kokių intonacinių svyravimų atsiranda konkrečiose L. van Beethoveno styginių kvarteto F-dur, Op. 135 ištraukos atlikime, analizuojant 25 žymiausių pasaulyje styginių kvartetų įrašus. Šiame tyrime autorius atskleidžia, kad esama daugybės klausytojo ausiai priimtinių būdų, kaip galima intonuoti išskiriamą epizodą, tuo pat metu atrasdamas, kad skirtingi kvartetai tam tikrus intervalus intonuoja vienodai (Johnson 2004: 79–90).

Toliau pateikiamas D. Blumo komentaras apie Guarneri kvarteto atliekamą L. van Beethoveno styginių kvarteto ištrauką:

Galima paminėti begalinius ekspresyvos intonacijos pavyzdžius, taikomus kvarteto praktikoje. Tai tikrai tampa įpročiu. Pavyzdžiui, L. van Beethoveno kvarteto Nr. 1, Op. 18 1-oji dalis [žr. Pavyzdį Nr. 3]: siauri pustoniai išryškėja su ekspresyvaus intonavimo pagalba. Tokie fragmentai prarastų iškalbingumą, jei būtų intonuojami natūralioje darnoje. (Blum 1987: 29)



Pavyzdys Nr. 3. Ludwig van Beethoven. Styginių kvartetas Nr. 1, op. 18, II d., 22–23, 40–41 taktai (Blum 1987: 29)

Griežiant panašias muzikines linijas kaip pateiktoji pavyzdyje, intonacija traktuotina kaip viena iš išraiškos priemonių: atsiranda individualus intonavimas, priklausantis nuo atlikėjo asmeniškumo pasirinkimo. Tas pats kūrinys, priklausomai nuo atlikėjo temperamento, kūrinio supratimo, gali būti atliktas ir veržliau, ir santūriau. Derminių traukų ar chromatinių pustonių įtampos pabrėžimas ar slopinimas grojant solo gali tapti naudinga interpretacinės išraiškos priemone.

Kalbant apie intonacinius sunkumus griežiant solo, išskirtina Raphaelio Bronsteino *vizualios intonacijos* sąvoka, kuomet įsivaizduojamas atstumas tarp bet kokių dviejų natų dar prieš jas atliekant (Bronstein 1981: 3). Ši sąvoka yra pagrįsta žiniomis „prieš faktą“ ir gali nepasiteisinti kvarteto atlikime, kuomet yra reikalingas intonacinis lankstumas, norint prisitaikyti vis prie kitų atlikėjų.

Viena iš parankiausių įžvalgų intonacijos klausimu yra priskiriama žinomam smuiko pedagogui Ivanui Galamianui, kuris teigia, kad gera intonacija priklauso nuo piršto prisilietimo prie stygos ir girdėjimo⁵¹ (Galamian 1985: 19). Siekdamas tikslaus intonavimo smuikininkas treniruojasi nuleisti pirštus į tinkamas vietas (mokydamasis išgirsti, kada nata yra intonaciškai tiksli, o kada – ne), ugdo gebėjimą greitai ir automatiškai taisyti ką tik išgautą garsą. Yra sakoma, kad atliekant muziką nėra tobulos intonacijos – yra tik gebėjimas labai greitai taisyti netikslumus⁵². Daugeliui muzikantų dainavimas mintyse prieš pastatant pirštą padeda intonaciniam tikslumui. Tikrinimuisi kartais naudojamos šalia esančios laisvos stygos. Tiesa, nors įmanoma kiekvieną kartą taisyti kiekvieno piršto poziciją, tačiau reikia treniruoti rankos ir pirštų judesius, kad jie kristų ten, kur intonaciškai reikia.

Dar svarbiau yra tai, kad I. Galamianas pabrėžia spontaniško prisitaikymo svarbą, sakydamas, kad intonacija, pritaikyta prie šio momento poreikių, yra vienintelis saugus atsakymas į klausimą, kaip griežti intonaciškai tiksliai. Tačiau autorius nepateikia būdų, kaip šie intonaciniai koregavimai gali būti pritaikomi griežiant styginių kvartete. Nepaisant to, jis pripažįsta, kad atlikėjas turi nuolat koreguoti savo intonaciją, derinti ją prie akompanuojančios medžiagos (Ibid.: 22).

⁵¹ Grojant ansamblyje, kiekvieno muzikanto klausos aštrumas, temperamentas, atliekamos muzikos suvokimas yra skirtingi. Šiuo atveju galimas kompromisinis intonavimas, kuomet melodijos ir intervalai yra derinami atskirai, ansamblio intonacija tampa suniveliuota. Ansamblyje esant charizmatiškai asmenybei galimas likusių ansamblio narių prisitaikymas prie jos.

⁵² Jascha Heifetzas yra pasakęs: „I play as many wrong notes as anyone, but I fix them before most people can hear them“ („Aš atlieku kaip niekas kitas daug neteisingų natų, tačiau pasitaisau dar prieš visiems tai išgirstant“). Prieiga per internetą: http://thevoilin.blogspot.lt/2009/08/playing-violin_5939.html [žiūrėta 2017 11 19].

Smuiko pedagoginėje literatūroje esama specialių studijų⁵³, skirtų intonacijai lavinti, kuriose šalia pagrindinės smuiko partijos yra pateikiama akompanimentinė medžiaga. Su šių studijų pagalba galima mokytis tikslingo intonavimo tiek vertikaliame, tiek horizontaliame muzikiniame kontekste. Panaši intonavimo technika naudojama repetuojant styginių kvartetui ir sprendžiant intonacines atlikimo akordų problemas: pirmiausia akordą derinti tarp dviejų, vėliau – trijų ir keturių muzikantų.

D. Watermanas teigia, kad intonaciškai tikslų akordo skambėjimą lemia tinkamas balsų balansas. Atlikėjai, naudojantys vienodą tembrą, tačiau skirtingą garso stiprumą, taip pat įtakoja intonaciją (Waterman 2003: 112). Pavyzdžiui, viduriniai balsai styginių kvartete retai kada suskamba stipriau nei bosas. Taigi vietoje kairės rankos pirštų padėties koregavimo reiktų stiprinti bendrą vidurinių balsų skambesį. Dažnai to pakanka, norint pasiekti tinkamą akordo skambesį, užpildant jo platų išdėstymą tarp problematiškos smuiko aukščiausios stygos *mi* ir violončelės žemiausios stygos *do*.

Tobulinant intonaciją patartina mažinti dinamiką, kas leidžia greičiau išgirsti netiksliai atliekamas natas. D. Watermanas (Ibid.: 110) siūlo būdų, padedančių gerinti styginių ansamblių intonaciją. Pirmiausia autorius rekomenduoja griežti gamas unisonu, lėtu tempu, atidžiai klausantis, be *vibrato*, koncentruojant dėmesį į bendrą skambesį. Vienas ansamblio narys tampa vedliu, kuris duoda impulsą natoms, jų intonavimui, o likusieji nariai klausydamiesi turi prisitaikyti. Vėliau muzikantai keičiasi vaidmenimis. Šiuos pratimus autorius siūlo naudoti ir atitinkamuose sudėtinguose kūrinių pasažuose. Kitas būdas gerinti styginių ansamblio intonaciją – mokytis pagrindines kadencijas griežti skirtingose tonacijose, įvairiai pasiskirstant balsais. Tokia praktika moko kvarteto narius žinoti vertikalią harmoninę trauką, groti akordus tinkamai intonuojant.

Timothy Jamesas Cuffmanas disertacijoje *A Practical Introduction to Just Intonation Through String Quartet Playing* (2016) išskiria pagrindinius griežimo aspektus, siekiant darnios intonacijos stygininkų ansamblyje:

- Atliekant grynuosius intervalus, derintis prie žemiausio esančio balso;
- Jei viršutinis balsas, atlikdamas melodiją, naudoja laisvą stygą, žemiausias balsas ansamblyje turi derintis prie jo;
- Akorduose grojant kvintą, derintis prie žemiausio balso;

⁵³ Ludwig Spohr, *Violinschule* (1832); Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer ir Pierre Rode, *Méthode de Violon* (1800) ; Henryk Wieniawski, *Etudes-Caprices* Op. 18 (1903).

- Suderinti stryko vedimo greitį, garso spalvą ir, kiek įmanoma, dinamiką;
- Repetuoti nenaudojant *vibrato*;
- Pagrindinį dėmesį skirti vienas kito klausymuisi ir prisitaikymui;
- Repetuoiant keisti lyderiaujantį balsą, pagal kurį derinasi kiti balsai (Cuffman 2016: 16).

Kiti su intonacija susiję sunkumai gali būti išspręsti, ansambliui patyrus, kad tam tikras garso intensyvumas ir išraiškingumas gali pasiteisinti lėtuose, tačiau ne greituose tempuose ir atvirkščiai. Greituose tempuose intervalai atitinkamai rezonuoja skirtingai, pavyzdžiui, kuo greitesnis yra pilno tono *trilis*, tuo plačiau jis turėtų būti statomas.

Tačiau, nors minėtos studijos puikiai tinka kuriant pamatinius styginių kvarteto intonacijos aspektus, jos nepadedą spręsti išsamesnių klausimų, tokių kaip sumažinti / padidinti akordai, tonų klasteriai ir disonansinės harmonijos. Kvarteto intonacijai įtakos turi balansas ir garso spalva, o silpnas žemo registro ir stiprus aukšto registro dinaminis balansas taip pat išskiriamas kaip vienas bendras intonacijos problemų šaltinis.

Intonacinių sunkumų skirtumai, kurie sutinkami solo ir kvarteto žanro kūrinuose, toliau darbe nagrinėjami pasitelkiant muzikinius pavyzdžius (žr. Pavyzdžius Nr. 4, 5).



Pavyzdys Nr. 4. Johann Sebastian Bach. Partita smuikui solo Nr. 2, Čakona, 201–208 taktai

Pavyzdyje Nr. 4 pateiktoje J. S. Bacho Čakonos ištraukoje pagrindiniai techniniai kliuviniai tenka kairei rankai, atsižvelgiant į būtinybę greitai ir intonaciškai tiksliai keisti akordus. Reikėtų pažymėti, kad *arpeggio* šioje ištraukoje reiškia, jog skamba tik viena nata konkrečiu metu. Priešingai šiam pavyzdžiui, B. Bartóko kvarteto ištraukoje (žr. Pavyzdį Nr. 5) smuikininkas susiduria su lengvesniais kairės rankos techniniais uždaviniais. Tačiau čia reikalingas intonacinis derinimasis prie „stovinčių“ natų kituose balsuose bei būtinybė derinti garso tembrą ir bendrą ansamblio balansą.



Pavyzdys Nr. 5. Béla Bartók. Styginių kvartetas Nr. 5, sz. 102, *Adagio molto*, 10–24 taktai

Ši iš pažiūros paprastesnė ištrauka atlikimo atžvilgiu gali sukelti didesnių techninių sunkumų nei ankstesnis pavyzdys. Pažymėtina, kad styginių kvarteto intonacijoje esama specialių veiksmų, reikalaujančių specifinių atlikėjo įgūdžių, kurie nėra konkrečiai aprašomi ir analizuojami solo smuiko pedagoginėje literatūroje.

Vienas pagrindinių ansamblio uždavinių, nuo kurio priklauso ir tiksli intonacija – tai bendro garso formavimas. Atlikėjai turi išgauti vienodą balso tembrą, tapačias garso spalvas. Kūrinio epizoduose, kuriuose muzikantai turėtų groti bendru skambesiu ir intonacija, tai niekada nebus pasiekta, jei vienas stygininkas grieš prie pat atramėlės, tuo tarpu kitas – ant grifo, arba jei vienas stygininkas formuos sunkų, gilų garsą, o kitas naudos tik natūralų strypo svorį. Tas pat pasakytina apie *vibrato*, kai jis naudojamas nevienodai, skirtingu greičiu ir tankumu bei nesuderinta tarpusavyje stygininkų pirštuote.

2.2. Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas

„Ritmas – tai tarptautinė kalba. Ne harmonija, ne melodija, bet ritmas“ (Dave Brubeck)⁵⁴. I. Galamianas teigia, kad „tonas, intonacija ir ritmas yra pagrindiniai muzikos elementai“ (Galamian 1985: 3). Kitas didžiausias griežimo kvartete iššūkis šalia intonacijos, pasak L. Blanche tyrimo respondentų, yra ritmas. Ritmui didelės įtakos turi smuikininko kairės ir

⁵⁴ Cit. iš: CBS News. „U.S. Diplomacy: Hitting the right notes“, 2010-07-04. Prieiga per internetą: <http://www.cbsnews.com/news/us-diplomacy-hitting-the-right-notes/> [žiūrėta 2017 11 07].

dešinės rankų technika. Svarbūs kairės rankos pirštų vertikalūs (krentantieji)⁵⁵ ir horizontalūs (slenkantieji)⁵⁶ judesiai, taip pat – taupūs judesių atžvilgiu perėjimai tarp stygų ir pozicijų keitimas. Ritminiame unisone išskirtinio dėmesio reikalauja naudojami akordai (ypač kūrinių pradžioje ir pabaigoje), už kurių atlikimo kokybę atsakinga tiek kairės, tiek ir dešinės rankos technika. Pagrindinės problemos gali iškilti dėl skirtingo stygininkų stryko vedimo greičio ir skirtingo greičio atliekant akordą *arpeggio*. Akorde dažniausiai pabrėžiama aukščiausia pagrindinio balso nata (pradinė akordo dalis atliekama ženkliai trumpiau ir tyliau už ilgesnę, garsesnę, aktyvesnę antrąją jo dalį), tačiau kartais gali būti pabrėžiama ir bosinė linija, ypač kai norima pabrėžti harmoniją. Tačiau jei akcentuojami viduriniai garsai, akordas skamba nepakankamai pilnai⁵⁷. Kaip teigia A. Gričius, akordų grojimas sąlygoja techninius reikalavimus strykavimui – galimi miklesni stygų plokštumų keitimai, koordinuotas strykavimo greitis bei stryko rėmimosi į stygą kaita (Gričius 2008: 100).

Ritmas ansambliniame grojime yra vienas svarbiausių uždavinių akompanuojančiai partijai. Ritmiškas pagrindinio balso (solo partijos) ir akompanuojančios medžiagos atlikimas suteikia nepriekaištingą griežimą kartu, ansambliškumą, tačiau tiesmukas požiūris į ritmą kaip į nekintantį vienetą suardo melodinę liniją, suvaržo ją, nepalikdamas vietos kvėpavimui ir judėjimui. Jei pagrindinis balsas melodinę liniją atliktų laisvai, naudodamas *rubato* ir kitas tempą keičiančias muzikines priemones, pritariamieji balsai greičiausiai sudarytų „šleivo“ ir nepaslankaus palydinčiojo balso vaizdinį. Pasak D. Watermano, sprendimas būtų melodiją ir pritarimą atlikti ne absoliučiai kartu, bet frazėse turėti atraminius susitikimo taškus (Waterman 2003: 113). Net tuo atveju, kai akompanimentinė medžiaga atliekama beveik ritmiškai tiksliai, pagrindinis balsas gali laisvai judėti takto ar net frazės ribose.

Atlikimo praktikoje muzikantas siekia išnaudoti visas įmanomas muzikines tekstūras, muzikos garso spalvas, skirtingą kirčiavimą, įvairius *vibrato* ir skirtingą intonavimą tam tikroms natoms. Taip pat įprasta griežiant įvesti šiek tiek ritmo ir tempo laisvės, t. y., įprasminti natą frazės galą šiek tiek pagreitinant arba, atvirkščiai, muzikinę mintį užbaigiant su nedideliu sulėtėjimu. „Natūralus muzikos *rubato* sunkiai „įtelpa“ į kietus metronomo dūžių rėmus“ (Gričius 2008: 27). Norint bendrai jausti tempą, *rubato* yra esminis veiksnys. Kartais muzikos frazė gali skambėti statiškai – ir ne todėl, kad tempas yra netinkamas, per lėtas, bet todėl, kad frazei gyvuoti reikalingas natūralus laisvumas. „Viena klasikinės ir romantinės muzikos ritmikos

⁵⁵ Tai pirštų, atremtų į grifą, atkėlimas ir kritimas, atšokimas. Visi pirštai, tiek krisdami ant stygos, tiek kildami nuo jos, neturi keisti savo formos – tiesintis ar susilenkinėti. Judesys turi vykti iš plaštakos – piršto sąnario, neįtraukdamas į vyksmą piršto sąnarių (Gričius 2008: 129).

⁵⁶ Naudojant pirštų tempimą, plečiant ar siaurinant pirštų išdėstymą ant grifo, yra atliekami chromatizmai.

⁵⁷ Svarbu paminėti, kad skirtingų epochų kūriniuose akordų atlikimas yra interpretuojamas skirtingai.

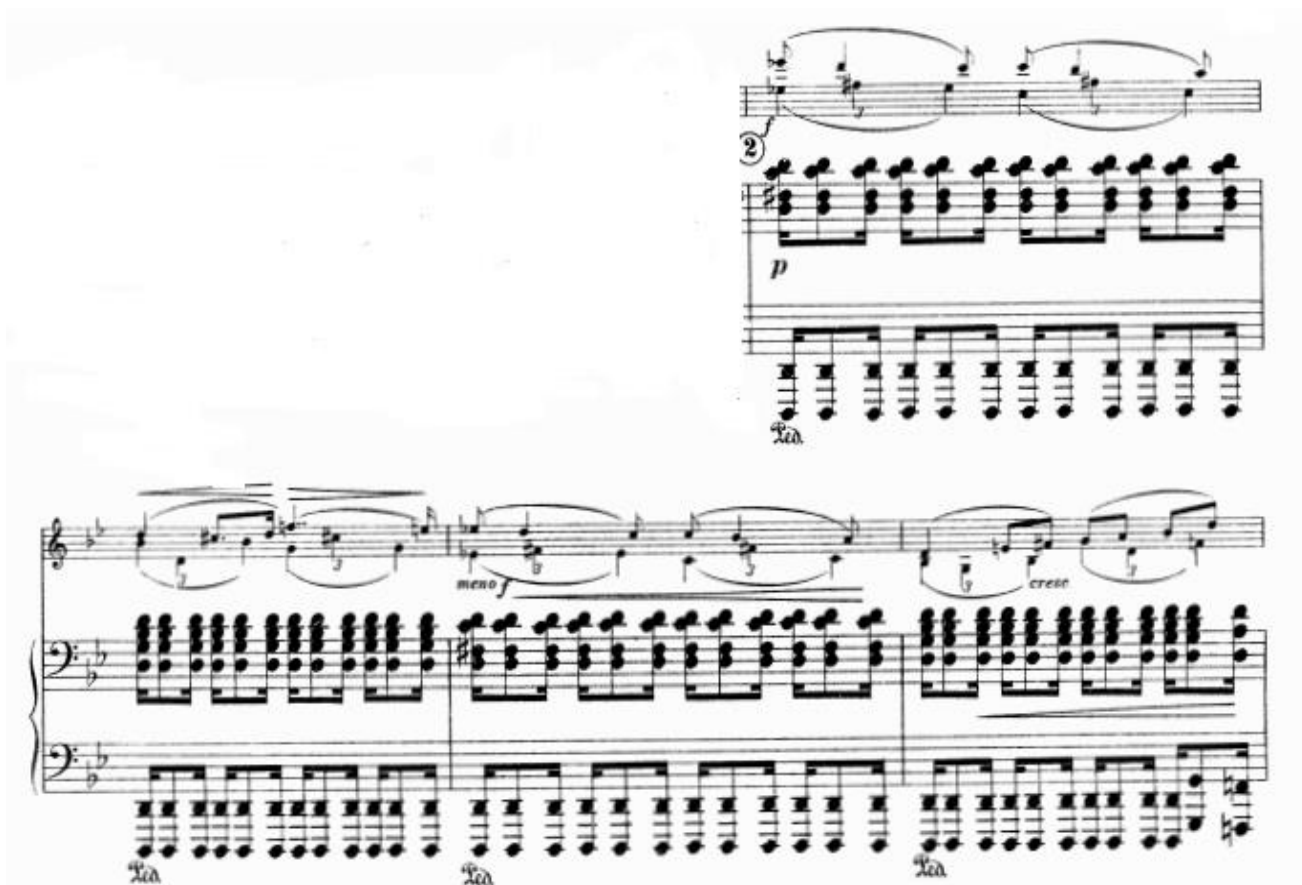
atlikimo bėdų – kai atlikėjas formaliai perskaito ritmo užrašą natose, t. y., ženklus popieriuje matuodamas centimetru. Formali natų lygybė ir metronomiškumas užgožia kalbinę muzikos prasmę, nesuvokiant tarties gyvybės ir ritmo charakterio“ (Katkus 2013: 483).

I. Galamianas terminą „ritmas“ pakeičia „laiko matas“ (*timing*). Tai leidžia įtraukti tokias subkategorijas kaip tempo pasikeitimai, *rubato* ir tempinių manipuliacijų naudojimą (*ritardando* ir *accelerando*). Siekiant aiškumo ir nuoseklumo, šiame skyriuje taip pat bus naudojamas laiko mato terminas. I. Galamianas rašo:

Laikas muzikine prasme reiškia konkrečios natos skambėjimą ritminiame piešinyje bei tiksliu tempu. Laikas techniniu atžvilgiu – tai būtinų kairės ir dešinės rankų judesių suma, atliekama atitinkamu momentu ir greičiu. Šie du dėmenys ne visada sutampa. Laikas muzikine prasme, žinoma, yra lemiamas veiksnys. Jei jis įgyvendinamas teisingai, tai reiškia, kad kiekviena smuikininko ranka atlieka teisingus judesius ar jų derinius bet kokiame ritme ir bet koku greičiu. (Galamian 1985: 23)

Vėlgi, nors I. Galamiano tekstas tiesiogiai neaptaria kamerinės muzikos konteksto, pateiktos idėjos gali būti interpretuojamos ir taikomos kvartetinėje veikloje: ansamblio nariai turi gebėti individualiai valdyti techninę laiko kontrolės pusę, kad ansamblis galėtų efektyviai ir sėkmingai įsitraukti į kūrinio keliamų muzikinių uždavinių įgyvendinimą. Tačiau pateiktų idėjų taikymas labiau įmanomas patyrusiam smuikininkui ir yra per sudėtingas taikyti muzikantui, dar tik kuriančiam savo individualius kamerinės muzikos atlikimo įgūdžius.

Kaip ir klausimais apie intonaciją, sudėtingesnės situacijos ritmo atžvilgiu nėra reprezentuojamos ar aptariamoms kamerinės muzikos literatūroje. Vienas iš tokių retai nagrinėjamų aspektų yra poliritmai, susidedantys iš trumpalaikių dviejų skirtingų ritminių ar metrinių srautų. Šį ritminį darinį ypač sudėtinga įgyvendinti styginių kvarteto veikloje, esant skirtingiems ritmams ar metrams keturiose partijose, kurios atliekamos vienu metu ir tik vieno atlikėjo bei nesant vieno bendro ritminio atskaitos taško. Nors smuiko solo repertuare esama poliritminių pavyzdžių, sudėtingumo lygis soluojant palyginti yra paprastesnis. Tai iliustruoja J. Sibeliaus Koncerto smuikui d-moll epizodas (žr. Pavyzdį Nr. 6).



Pavyzdys Nr. 6. Jean Sibelius. Koncertas smuikui ir orkestrui d–moll, op. 47, I d., 32–35 taktai

Nors šios ištraukos atlikimas reikalauja iš smuikininko kruopštaus asmeninio pasiruošimo, tačiau pasiekus reikiamą kairės rankos koordinaciją šis epizodas nesukels didelių techninių sunkumų atliekant ją kartu su ritmiškai pasyvia orkestro partija. Priešingai šiai ištraukai, pateikiama B. Bartóko kvarteto atkarpa (žr. Pavyzdį Nr. 7).

Pateiktame pavyzdyje matome, kad atlikėjai yra suskirstyti į poras, atliekančias skirtingus ritminius piešinius. Šiam epizodui įgyvendinti muzikantai turi gebėti ne tik ritmiškai tiksliai atlikti partijas poromis, bet ir žinoti kitų atlikėjų ritminę liniją. Šalia kompozitoriaus nuorodos į tempą (*vivace*), šis pavyzdys iliustruoja aukštą ritminio sudėtingumo lygį, taikomą tiek atlikėjui individualiai, tiek ansambliui. Nors solo repertuaro kūriniai reikalauja nepriekaištingo asmeninio atlikėjo tempo ir ritmo valdymo, visgi kameriniame muzikavime papildomu iššūkiu tampa sąmoningumas grupėje ir ritminė koordinacija tarp atlikėjų.



Pavyzdys Nr. 7. Béla Bartók. Styginių kvartetas Nr. 5, sz. 102, *Scherzo: alla bulgarese*, 41–48 taktai

L. Blanche aptaria *vidinio pulso* sąvoką, apibūdindama ją kaip „protinę pulso kontrolę“, kuri leidžia kvartetui atkurti pradinius kūrinio tempus, nepaisant to, kiek tempo variantų buvo naudojama prieš tai⁵⁸ (Blanche 1996: 44). Stabilus ritminis pulsas, kuris turėtų būti jaučiamas visame atlikėjo kūne, yra visa ko pagrindas vykdant tiek techninius, tiek muzikinius uždavinius.

⁵⁸ Ansamblis turi nuspręsti, kiek tempo variacijų galėtų būti kūrinyje. Tokie kompozitoriai kaip Leošas Janáčekas, Albanas Bergas ir Béla Bartókas savo kūrinuose aiškiai pažymi tempo pasikeitimus, tačiau klasikinės muzikos opusuose tempo pasikeitimai dažnu atveju žymi tik naujų dalių pradžias, todėl minėtų kompozitorių kūrinuose

Pasak Simono Fischerio, viena iš galimybių pajusti ritminį pulsą yra visų ritminių verčių suskaidymas (*sub-dividing*) į smulkesnes, išskyrus natas, kurios yra per smulkios skaidymui (Fischer 2013: 218). Griežiant pusines natas dažnai pravartu jausti ketvirtinių ir aštuntinių natų pulsą. Galimas suskaidymas ir į šešioliktines natas, priklausomai nuo kūrinio tempo. Griežiant punktyrinį ritmą ar trioles, ritmą reiktų skaidyti taip pat į smulkesnes ritmines vertes. Kartais paranku galvoti ritminėmis vertėmis, kurios tęsiasi taktą ar net kelis.

Kuo stipresnis ir stabilesnis yra kūrinio ritminis pulsas, kuo tikslesnės natų vertės, tuo būtinėse tiksli koordinacija tarp kairės ir dešinės smuikininko rankų. Tačiau per dažnas ritminių verčių suskaidymas gali pasitarnauti ir priešingai: per smulkus (ar tankus) pulsas sąlygoja grojimą, kuris skamba sunkiai ir vangiai; stambus pulsas turi priešingą efektą.

Analizuojant tempo pasirinkimą griežiant solo ar kamerinę muziką naudinga ir H. Nortono studija. Autorius pateikia informacijos apie tempo pasirinkimą (nurodydamas pažinimo ir eksperimentavimo svarbą) ir bendresnius aspektus, susijusius su laiko nustatymu (pvz., „duoti ir priimti“, staigūs tempo pokyčiai, tempo pajautimas) (Norton 1963: 59). Šiam požiūriui pritaria Carlos Fleschas knygoje *The Art of Violin Playing* (1924). Autorius kalba apie tempus, kurie skiriasi nežymiai (*andante* lygina su *andantino*) ir, nors daugiausia dėmesio yra skiriama solo smuiko repertuarui, kamerinės muzikos pavyzdžių įtraukimas rodo (Flesch 1924: 56), kad autorius griežimą ansamblyje laiko pakankamu iššūkiu, vertu įtraukti į smuiko atlikimo technikos ir stiliaus aptarimą.

Verta pažymėti, kad, renkantis tempą, pirmiausia dėmesys turėtų būti kreipiamas ne į patį tempą kaip į pradinį atskaitos tašką, bet į kūrinio kulminaciją, frazių ilgumą, artikuliaciją, ritmą ir muzikinį audinį, o taip pat ir vieną iš svarbiausių reiškinių – bendrą kūrinio nuotaiką. Išanalizavus šiuos darinius, kūrinys tarsi pats padiktuoja tinkamą tempą.

Tinkamam tempo pasirinkimui didelę įtaką turi atlikimo erdvės akustika. Pavyzdžiui, bažnyčių akustika reikalauja lėtesnių nei įprastai kūrinio tempų. Kartais tempas atrodo per greitas vien todėl, kad griežimas yra nepagrįstai skubotas (dažnai ilgos natos arba pauzės būna neišgrojamos iki galo), o pasažai, stiprėjant muzikiniam vystymui, augant dinamikai, greitėja. Kartais tempas atrodo per lėtas ar per greitas paprasčiausiai todėl, kad muzika atliekama necharakteringai, frazuotėje nėra aiškumo.

Grieždamas solo tempą atlikėjas renkasi atsižvelgdamas į savo poreikius ir galimybes (taip pat į akustiką). Tempas tampa neatsiejama individualios atlikėjo interpretacijos dalimi. Ansambliniame grojime tempo pasirinkimui reikalingas bendras susitarimas ir kiekvieno atlikėjo derinimasis vienas prie kito, kadangi ansamblio narių techninės galimybės gali skirtis.

tempas tampa bendru vienijančiu veiksmu, kuris neturėtų dažnai kisti. Be abejo, pasitaiko subtilių situacijų, kai tempą galima nežymiai lėtinti ar greitinti visos kūrinio dalies metu.

2.3. Balansas

Garsinis balansas ansamblyje priklauso nuo bendro balanso tarp balsų. Prieš analizuojant balanso svarbą styginių kvarteto praktikoje, svarbu aptarti pagrindinius techninius komponentus, kurių taikymas ir derinimas tarpusavyje leidžia pasiekti garsinį bendrumą griežiant ansamblyje. Tai – garso tembras ir dinamika, *vibrato*, pirštuotė.

2.3.1. Garso tembras ir dinamika

Tembras – instrumentų, balsų ar bet kokių kitų garso šaltinių skambesio savitumas⁵⁹. Apie garso tembrą styginių kvarteto praktikoje susistemintai rašo L. Blanche:

Smuikininkai kiekvieną natą gali atlikti keliose skirtingose pozicijose (išimtis taikoma tik žemiausios stygos pirmai pozicijai bei aukščiausios stygos ketvirtai ir daugiau pozicijoms). Kiekvieno garso spalva skirsis priklausomai nuo pasirinktos stygos ir atlikimo pozicijos. Stygininkai gali išgauti tą patį garsą skirtingais instrumentais; taip pat – itin panašią ar labai skirtingą garso spalvą priklausomai, vėlgi, nuo naudojamos stygos ir pozicijos. Šis gebėjimas būti homogenišku ir heterogenišku tuo pat metu yra ypatinga styginių kvarteto ypatybė. Jokie kiti instrumentai negali to pasiekti. (Blanche 1996: 53)

Irvingas Finkas ir Cynthia Merriell knygoje *String Quartet Playing: With the Guarneri String Quartet* (1985) apibūdina šešis garso išgavimo lygius *Guarneri* kvartete ir teigia, kad garso spalva ir dinamika yra labai svarbūs dėmenys kvarteto balansui pasiekti. „Viena iš svarbiausių styginių kvarteto griežimo sąvokų yra garso spalva. Pagrindinis dėmesys turėtų būti skiriamas individualaus instrumento bei bendro grupės garso kūrimui“ (Fink & Merriell 1985: 71).

Pasak H. Nortono, garso spalva suprantama kaip pagrindinis tikslas siekiant įvairovės kūrinyje, kartu apimantis ir dinamiką (Norton 1963: 60). Garso dinamiką smuikininkas reguliuoja su dešinės rankos pagalba. Garso jėgą lemia stygos ir stryko taško nuotolis nuo atramėlės, kurioje stryko vietoje yra užgaunamas garsas (strykas remiasi ties laibgaliu kur kas lengviau nei remdamasis į stygą prie kaladėlės), koks stryko plaukų juostos kiekis remiasi į stygą. Atsižvelgiant į stryko svorį, natūraliai vedant stryką aukštyn nuo laibgalio kaladėlės link, didėjant jo rėmimuisi, prigludimui prie stygos garsas palengva auga, stiprėja, o vedant jį žemyn, atvirkščiai – silpnėja. Taigi, kaip pažymi J. Gricius, „jau pačioje stryko sandaroje glūdi potencinės dinaminės galimybės – *forte* griežiant prie kaladėlės, *piano* – prie laibgalio, ir visa skalė tarpinių niuansų tarp šių kraštinių taškų“ (Gricius 1979: 144). Reguluojant stryko vedimo

⁵⁹ Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/science/timbre> [žiūrėta 2019 03 05].

greitį, vietą ant stygos, stryko naudojimo vietą ir prispaudimą prie stygos bei visus šiuos dėmenis varijuojant tarpusavyje, išgaunama skirtinga garso dinamika ir tembras.

I. Galamianas identifikuoja tris pagrindinius veiksnius, susijusius su tono išgavimu: stryko vedimo greitis, slėgis ir skambėjimo taškas (Galamian 1985: 55). L. Blanche analizuoja toliau ir nurodo ketvirtąjį veiksni – pozicijos pasirinkimą (Blanche 1996: 54). Pasak I. Galamiano, kartu su įvairialypiu ir lanksčiu *vibrato*, taip kontroliuojant tonų išgavimo kintamuosius, atlikėjas gali sukurti įvairiausio charakterio, spalvos ir garso kokybės paletę (Galamian 1985: 63).

Dažni unisonai, pasitaikantys, pavyzdžiui, styginių kvartetuose tarp pirmo ir antro smuiko, reikalauja sąmoningai naudoti skirtingas stryko vedimo technikas. Tam, kad unisonas (dažnai dubliuojamas per oktavą) skambėtų sodriai ir pilnai, žemesnėje oktavoje grojantis balsas turėtų naudoti mažesnę stryko kiekį, taip didinant kontaktą su styga, o viršutiniam balsui reikėtų naudoti platų, tačiau kiek įmanoma lengvesnį strykavimą, taip suteikiant unisonui gražią tembrinę spalvą.

Toliau pateikiami pavyzdžiai skirti pasigilinti į anksčiau aptartus autorių teiginius, kad garso spalva ir dinamika yra neatskiriami elementai, veikiantys kartu.

Platus strykavimas dažnai naudojamas griežiant smuiku solo yra būtinas norint išlaikyti garsinį balansą kartu su orkestru. Ši technika naudotina ir styginių kvarteto repertuare. Pateiktuose pavyzdžiuose matome ištrauką iš koncerto smuikui ir orkestrui bei ištrauką iš styginių kvarteto I smuiko partijos (žr. Pavyzdžius Nr. 8, 9). Abiejuose epizoduose smuikininkas turėtų naudoti platų, skambų strykavimą. Tai vienas iš pavyzdžių, kuomet solinio griežimo technika yra naudojama griežiant kameriniame ansamblyje. Svarbu pažymėti, kad, jei visos styginių kvarteto partijos turėtų vienodą muzikinę faktūrą – griežtų vienodomis ritminėmis vertėmis, – strykavimo technika greičiausiai kistų; siekiant griežti kartu, mažėtų stryko naudojimo platumas. Kaip teigia R. Mataitytė, „niekada nemažinu garso išraiškingumo, kai griežiu trio sudėtyje. Trio – tai trijų solistų ansamblis“⁶⁰.



Pavyzdys Nr. 8. Antonín Dvořák. Koncertas smuikui ir orkestrui a–moll, op. 53, I d., *Allegro ma non troppo*, 123–125 taktai

⁶⁰ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Rusne Mataityte, 2018-06-20, Vilnius.



Pavyzdys Nr. 9. Ludwig van Beethoven. Styginių kvartetą Es–dur, op. 74, *Poco adagio; Allegro*, 240–243 taktai

Atskleidami dinamikos ir tembro panaudojimo būdus *Guarneri* kvarteto atlikėjai teigia, kad „solinio garso kokybė, griežiant švelniai, yra vienas svarbiausių kvarteto garso kokybės aspektų“ (Fink & Merrielli 1985: 18). Dinamika *pp* leidžia griežti solo smuiku taip tyliai, kaip tik norisi, tuo tarpu tokia dinamika styginių kvarteto atlikime gali stokoti konkretumo. L. Blanche teigia, kad nesvarbu, kokią būtų norima išgauti garso spalvą, visada bendrame grupės balanse turi girdėtis centrinis balsas (Blanche 1996: 61). Tai iliustruoja L. van Bethoveno styginių kvarteto e-moll ištrauka (žr. Pavyzdį Nr. 10).



Pavyzdys Nr. 10. Ludwig van Beethoven. Styginių kvartetą Nr. 2, op. 59, *Allegro*, 224–35 taktai (Blanche 1996: 61)

Kalbant apie balansą, dėl harmoninio ir melodinio judėjimo trūkumo šiame pavyzdyje tinkamai artikuliuoti ritminiai motyvai tampa itin svarbūs. Aštuntinių judėjimas tarp II smuiko ir alto partijų gali kelti balanso sunkumų, kuomet perduodant judėjimą iš vieno balso į kitą, garsas yra formuojamas skirtingai. Todėl šiems ritminiams motyvams atlikti yra tinkama solinio garso kokybė.

2.3.2. *Vibrato*

Griežiant smuiku, *vibrato* yra kairės rankos technika, kurios metu natos aukštis kinta pulsuojančiu ritmu⁶¹. Tai viena iš dažniausiai naudojamų išraiškos priemonių styginių instrumentų dispozicijoje. Pats terminas *vibrato* atsirado ir imtas nuolat vartoti tik romantizmo laikotarpiu. Iki tol jo įvardijimas itin įvairavo: Francesco Geminianis⁶² jį vadino „ankšta trele“, Leopoldas Mozartas – „tremolo“ (savo 1756 m. išleistoje knygoje *Versuch einer gründlichen Violinschule*). Romantizmo epochos muzikoje griežimas be *vibrato* suvokiamas kaip savotiška išimtis, speciali koloristinė priemonė, „spalva“.

Yehudi Menuhiną išskiria dvi *vibrato* funkcijas: pirmoji – išreikšti smuikininko estetinius ir vidinius impulsus (ši dalis visuomet būna natūralios prigimties, jai nereikalinga praktika), o antroji funkcija – kaip priemonė išreikšti kokybišką garso, tono grožį (Menuhin, Primrose 1978: 188). Priklausomai nuo atliekamos muzikos emocinės amplitudės kinta ir *vibrato*, jo intensyvumas, pobūdis.

Vibrato naudoja styginiai instrumentai, dainininkai ir kai kuriais atvejais pučiamieji instrumentai. Literatūroje, analizuojančioje solo ir kamerinės muzikos grojimą, *vibrato* yra laikomas svarbiu komponentu kuriant garso spalvą ir balansą. Bene daugiausia dėmesio yra skiriama *vibrato* klasifikacijai aprašyti, pateikiami mokymo metodai, padėsiantys įvaldyti tinkamą *vibrato* techniką. Tačiau pasigendama konkrečių studijų apie *vibrato* technikos naudojimą grojant smuikui solo ir ansamblyje, jų bendrumus ir skirtumus.

Ivanas Galamianas knygoje *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962) išskiria 3 styginių *vibrato* tipus: dilbio, riešo ir pirštų. Smuikininkas turi sugebėti kontroliuoti *vibrato* greitį arba išvis nevibruoti, sugebėti kontroliuoti *vibrato* judesį siauresne ar platesne amplitude, keisti piršto spaudimo į stygą kampą. *Vibrato* taip pat turi prisitaikyti ir prie stryko dinamikos: platesnis ir intensyvesnis *forte* vietose, prislopintas, siauresnis ir lėtesnis – *piano* epizoduose. Dilbio *vibrato* paprastai yra intensyviausias, o pirštų – švelniausias (Galamian 1962: 37).

Vibrato, kurį galima laikyti pagrindine išraiškos priemone garso spalvoms išgauti, yra muziko asmeninio skonio ir suvokimo pasekmė, tačiau tam tikri muzikos atlikimo kanonai negali būti ignoruojami. Priklausomai nuo skirtingos stilstikos ir kūrinių charakterio, tarkime, Wolfgango Amadeus Mozarto kūrinuose turėtų būti naudojami visiškai skirtingi *vibrato* būdai nei Piotro Čaikovskio kūryboje.

⁶¹ Prieiga per internetą: <https://lt.wikipedia.org/wiki/Smuikas#Vibrato> [žiūrėta 2019 03 05].

⁶² Francesco Saverio Geminiani (1687–1762) – italų smuikininkas, kompozitorius, muzikos teoretikas. Svarbus jo teorinis darbas smuiko atlikimui aprašyti: *Art of Playing the Violin* (1751).

Kaip ir anksčiau aptartų elementų atveju, toks detalus *vibrato* aprašymo naudojimas nėra sutinkamas literatūroje, analizuojančioje kamerinį muzikavimą. D. Blumas mini aukščiau aptartas *vibrato* rūšis, reikmę tas rūšis keisti ir nurodo bendruosius *vibrato* naudojimo trūkumus. Šie trūkumai išskiriami tuomet, kai natą vibruoti pradedama jai jau pradėjus skambėti ar kai išvis nėra vibruojama, kadangi techniškai tai nėra patogiu (prieš keičiant poziciją, kuomet naudojamas IV pirštas). D. Blumas papabrėžia *senza vibrato* naudojimą kaip galimą tonų spalvos kūrimo būdą styginių kvarteto griežime (nors tai taip pat aktualu smuiko solo žanrui) (Blum 1987:67). Finkas ir Merriell prieštariauja pastarajam punktui, teigdami, kad „kiekviena nata turėtų būti vibruojama ir suderinta su tuo, kas vyksta kitose muzikinėse partijose“ (Fink & Merriell 1985: 19).

Tinkamas *vibrato* technikos vartojimas styginių kvartete atlieka itin svarbų vaidmenį. Pernelyg intensyvaus *vibrato* naudojimas gali tapti varginančiu. Energingas keturių rankų virpesys nebūtinai garantuos gražų, pilną ansamblio skambesį, be to, tai gali daugiau ar mažiau paveikti ansamblio intonaciją. Greitas, nervingas *vibrato* linkęs aukštinti garso toną. Pasak H. Nortono, siekiant užtikrinti aiškią ir tikslią intonaciją, ansamblio nariai turėtų naudoti minkštą ir minimalų *vibrato* judesį. Kadangi *vibrato* daro įtaką garso kokybei, jis yra ir svarbus veiksnys kuriant garso spalvą (Norton 1962: 44).

Tačiau nederėtų manyti, kad styginių ansamblyje suderinus *vibrato* greitį ir pobūdį, ansamblis pasieks vienodą garsinę spalvą. Tai nebūtinai turi būti monotoniški viso ansamblio narių rankos judesiai. Intensyvumas ir greitis gali skirtis, tačiau, siekiant ansamblinio grojimo darnos, šios išraiškos priemonės turėtų būti atliekamos susitarus tarpusavyje, atsižvelgiant į instrumentų bendrą balansą⁶³ ir soluojančius balsus, kuriuos diktuoja pats muzikos kūrinys.

Remiantis asmenine darbo autorės patirtimi griežiant kameriniuose ansambliuose ir bendrais pastebėjimais, galima išskirti šiuos *vibrato* technikos naudojimo skirtumus grojant solo ir ansamblyje:

- Atliekant solinius kūrinius *vibrato* pasirinkimas yra individuali atlikėjo išraiškos priemonė. Jo greitis, platumas, rankos vieta, su kuria atliekamas *vibrato*, priklauso tik nuo solisto, atsižvelgiant į skirtingų epochų kūrinius bei interpretacines subtilybes.
- Griežiant styginių kvartete *vibrato* turėtų būti derinamas su kitais instrumentais. Jei smuikininkas atskirai nuo kitų ansamblio narių natą pradės be *vibrato* (kai tuo tarpu kiti – su) ar *vibrato* naudos tik natos pradžioje, tai sąlygos nedarnų ir intonaciškai netikslų skambesį. Tas pat pasakytina apie aukštosiose pozicijose naudojamą pernelyg platų

⁶³ Pastebima, kad violončelė, atliekant žemo registro natas, naudos lėtesnį ir platesnį *vibrato*, kai tuo pat metu smuikininko *vibrato* bus intensyvesnis ir greitesnis.

vibrato, griežiant kelias gretimas natas neišlaikant to paties *vibrato* judesio ar kai, keičiant poziciją, prieš tai esanti nata nėra vibruojama.

- Kameriniuose ansambliuose su pučiamaisiais, atsižvelgiant į instrumentą ir jo garsinę specifiką, galimi skirtingi *vibrato* naudojimo būdai. Pavyzdžiui, derinantis prie konkrečiam pučiamajam instrumentui būdingos vibracijos, smuikininko garsas atitinkamai gali būti formuojamas su siauresniu ir minimaliu *vibrato* arba su platesniu ir lėtesniu *vibrato* judesiu.

2.3.3. Pirštuotė

Pirštuotė („aplikatūra“, lot. *aplico* – pridedu, prispaudžiu) ansambliniame grojime yra itin svarbi išraiškos priemonė. Derinant ansamblio narių pirštuotę pasiekiamas tiek tembrinis, tiek intonacinis tikslumas ir bendrumas, šių veiksmų sąlygojamas susiformuoja ir individualus ansamblio garsas. Pirštuotė veikia tembrinį kūrinio ar atskirų jo fragmentų nuspalvinimą; atitinkamai parenkant pirštuotę galima nemenkai paveikti skambėjimo dinamiką; pirštuotė (šalia veiksmų stryku) reikšmingai veikia artikuliaciją; racionali pirštuotė – būtina sklandaus motorinių epizodų atlikimo sąlyga.

Kiekvienos smuiko stygos dinaminiai resursai yra gana skirtingi: dvi vidurinės (A, D) yra „tylesnės“ nei dvi kraštinės (G, E), jų skambėjimui būdingas savas, skirtingas nuo kitų tembrinis nuspalvinimas, todėl, norint natoms suteikti skirtingą atspalvį, visas smuiko diapazono natas (išskyrus žemutinį G stygos tetrachordą ir viršutinį e² stygos registrą) galima pagriežti skirtingomis stygomis.

Pavyzdžiu galima būtų pasitelkti Dmitrijaus Šostakovičiaus styginių kvarteto Nr. 8, op. 110, c-moll, II d. *Allegro molto* (žr. Pavyzdį Nr. 11).

Pavyzdys Nr. 11. Dmitrijus Šostakovičius. Styginių kvartetas Nr. 8, op. 110, c-moll, II d.

Allegro molto, 1–26 taktai

Norint suteikti šiam epizodui savitą spalvą, parodyti jo vientisumą, sujungti jo natas, siekiant ne tiek patogumo, kiek galimybės deramai atlikti frazę, pabrėžti muzikinius kirčius, naudojama ir atitinkama pirštuotė. Minimame pavyzdyje kompozitoriaus nurodymu smuikininkas pirmuosius 12 dalies taktų turi atlikti ant G stygos. Tai tiek techniškai, tiek intonaciškai yra sudėtinga, tačiau suteikia tam tikrą rūstų, šiek tiek agresyvių skambesį, kurio, matyt, ir ieškojo kompozitorius.

Lyriniuose, muzikinio susikaupimo reikalaujančiuose epizoduose, kur siekiama ne tik tylesnio, bet ir temбриškai „prislopinto“ garso, dažnai naudojamosi vidurinių stygų aukštųjų pozicijų skambėjimu. Esama ir kitų įvairių stygų tembrinių ypatumų, kurie plačiai naudojami smuiko partijose: besikartojančių natų grupių skambėjimo pajvairinimas naudojant skirtingą pirštuotę toms pačioms natoms atlikti; naujo muzikinio motyvo pabrėžimas naudojant perėjimą ant naujos stygos – skirtingas aktyvumo lygmuo; dengtos ir atviros stygos skambėjimas – *bariolažas*⁶⁴. Kalbant apie pirštuotę motorikoje, dėmesys turėtų būti kreipiamas ne į pavienes natas ar jų poras, bet į natų grupes ir parankų šių grupių tarpusavio išdėstymą. Tai aktualu visais atvejais: tiek keičiant poziciją, tiek ir pasiliekant vienoje. Vienas svarbiųjų kriterijų renkantis motorinio fragmento pirštuotę – kiek ji paranki mažiausiomis fizinėmis pastangomis kokybiškai ir patikimai atlikti natų tekstą. Šiuo atžvilgiu geriausia laikytina toji pirštuotė, kuri reikalauja mažesnio pozicijų ar stygų keitimo kiekio, kurioje šie keitimai yra mažesnės amplitudės, o tiksliam intonavimui ar pirštų sekų įsiminimui nereikia specialių pastangų. Be to, tai pirštuotė, kuriai nereikia papildomų ar nepatogių dešinės rankos veiksmų.

Kaip ir aukščiau aptartų technikos elementų atveju, pagrindinis šiuo atžvilgiu skirtumas tarp solinio ir kamerinio muzikavimo yra tai, kad grieždamas vienas solistas gali laisvai rinktis pirštuotę pagal savo asmenines technines galimybes, kūrinio interpretaciją ir individualius sumanymus, tuo tarpu kameriniame grojime smuikininkas turi rinktis pirštuotę atsižvelgdamas į kitų atlikėjų partijas. Kartais pravartu naudoti kiek įmanoma ilgiau tą pačią poziciją (naudoti pirštų tempimus), keičiant pozicijas, stengtis daryti kuo mažesnius ir švelnesnius kairės rankos judesius. Taip pat derinant su kitomis partijomis reikėtų atsargiai rinktis perėjimus ant naujų stygų, kas stipriai įtakoja kitą garso spalvą ir kokybę. Vienodo svarbumo medžiagos atlikimas, kai vienas smuikininkas naudoja pirmąją poziciją (kuri skambesiui suteikia skaidrumo, lengvą garso spalvą), o kitas griežia aukštesnėse pozicijose, ant žemesnių stygų, yra netikslingas – toks nesuderinamumas suteikia intonacinių netikslumų, net jei kiekvienas atlikėjas griežia tiksliai.

⁶⁴ Bariolažas (pranc. *Bariolage* – „margumas“) – griežimo smuiku technika, kai tas pats garsas išgaunamas skambant pakaitomis laisvai stygai ir atitinkamai sutrumpintai kitai stygai (Krutulys 1975: 33). Šią dviejų stygų kaitą mėgo ir naudojo Johannas Sebastianas Bachas (Partita smuikui solo Nr. 3, E-dur, *Preludio*), taip pat Franzas Josephas Haydnas savo styginių kvartete Nr. 6, op. 50.

Pastebima, kad pirmą poziciją smuikininkų solistų yra pasirenkama rečiau kaip mažiau išraiškinga, vietoje to renkant žemesnių stygų aukštesnes pozicijas, tuo tarpu styginiame kvartete pirmą poziciją užtikrina bendresnę skambesį ir intonaciškai tikslesnes harmonijas.



Pavyzdys Nr. 12. Piotras Čaikovskis. Serenada styginiams C-dur, op. 48, IV d.

Allegro con spirito, 16–22 taktai

Pateiktame pavyzdyje (žr. Pavyzdį Nr. 12) kvarteto II smuikas 2–3 taktuose turėtų naudoti pirmąją poziciją tam, kad, griežiant unisonu su I smuiku, būtų galima tiksliau derinti intonaciją, taip pat tembrą (II smuiko *la* stygos I pozicija skambės temбриškai panašiau kartu su I smuiko *mi* styga nei II smuiko *re* stygos III pozicija). Tačiau jei tas pats aptariamas II smuiko epizodas būtų solo kūrinio atkarpa, greičiausiai smuikininkas rinktųsi *re* stygos III ar IV pozicijas sodresniam ir temбриškai išraiškingesniam garsui išgauti.

Išanalizavus *vibrato*, dinamikos, tembro ir pirštuotės komponentus, nuo kurių priklauso bendrumas griežiant styginių kvartete, dabar galima plačiau aptarti balanso ansamblyje klausimą. Atlikimo praktikos požiūriu, tinkamo balanso pasiekimas styginių kvartete techninėmis ir stilistinėmis priemonėmis kai kuriais atvejais yra sudėtingesnis uždavinys nei griežiant smuikininkui solo kartu su orkestru. Šį požiūrį palaiko ir *Guarneri* kvarteto muzikantai.

Smuikininkas A. Steinhardtas teigia, kad, atliekant kvarteto repertuarą, iš smuikininko reikalaujama ne tik griežti ryškiai ir virtuoziškai, bet ir būti subtiliu miniatiūristu (Steinhardt 1998: 93). Sunkumus, susijusius su balanso taikymu ansamblyje, puikiai patvirtina Abramasis Loftas, kuris 25 metus buvo 2-asis *Fine Arts* kvarteto smuikininkas. Pasak A. Lofto, siekis išlaikyti melodinę liniją girdimą griežiant kvartete sukelia tam tikrų sunkumų. Atlikėjas teigia:

Kiekvienam ansamblio balsui gali būti suteiktas solisto vaidmuo. Ši funkcija gali būti netikėtai perduota jums ir trukti trumpai prieš pereinant į kitą partiją. Jei jūsų solo įstojimas tęsia melodiją, kuri prasidėjo prieš tai kitame balse, griežkite taip, kad linija būtų nuosekliai vystoma. Jūsų įstojimas gali išprovokuoti

staigius ritmo ir (arba) temperamento kontrastus lyginant su tuo metu sukurtu muzikiniu reljefu. (Loft 1992: 19)

Šis sparčiai besikeičiantis vaidmuo tarp solo ir akompanimentinės medžiagos, kuris reikalauja greitų balanso pokyčių, iliustruojamas pateiktame J. Haydno kvarteto d-moll epizode (žr. Pavyzdį Nr. 13). Pažvelgus į II smuiko partijos 95 taktą matyti, kad kintanti muzikinė medžiaga tarp pirmos ir antros takto dalių iš smuikininko reikalauja greito vaidmenų pasikeitimo – atliekant pusinę natą kartu su altu, smuikininkas turi girdėti, kaip yra atliekamas ritminis motyvas I smuiko partijoje (artikuliacija, dinamika, charakteris), tam, kad vėliau tai būtų sėkmingai atkartojama.



Pavyzdys Nr. 13. Joseph Haydn. Styginių kvartetas Nr. 2, op. 76, *Allegro*, 95–98 taktai (Loft 1992: 19)

Šį balansinį sunkumą apibūdindamas A. Loftas teigia, kad tokio tipo kompozicijose keturių lygiaverčių balsų idėja yra esminė: „muzikinis kamuolys“ perduodamas iš rankų į rankas taip greitai, kad kiekvienas ansamblio narys turi būti pasirengęs itin greitai keistis solo ir akompanimento vaidmenimis (Ibid.: 53).

Sunkumus, susijusius su balansu styginių kvarteto praktikoje, puikiai atspindi pateikiamas pavyzdys iš F. Schuberto styginių kvarteto Nr. 15, G–dur (žr. Pavyzdį Nr. 14).



Pavyzdys Nr. 14. Franz Schubert. Styginių kvartetas Nr. 15, G–dur, *Allegro molto moderato*, 343–401 taktai

Čia aiškiai matomas F. Schuberto meistriškas kontrapunkto valdymas, kuomet atskiros partijos, susidedančios iš individualios tematinės medžiagos, girdimos skirtinguose judėjimo etapuose, sklandžiai sujungiamos siekiant sukurti sudėtingą, daugiasluksnę muzikinę tekstūrą.

Norint ansamblyje pasiekti tinkamą balansą, atlikėjai turi suderinti savo individualų garso tembrą tarpusavyje, meistriškai kontroliuoti dinamiką, tikslingai naudoti *vibrato* ir pirštuotę. Visa tai tampa problematiška dėl skirtingo ansamblio instrumentų diapazono ir ritminių piešinių kūrinys.

2.4. Artikuliacija

Artikuliacija styginių instrumentų griežime priklauso nuo stryko vedimo technikos. Gilesnių žinių apie daugybinius stryko vedimo aspektus suteikia C. Flescho knyga *The Art of Violin Playing* (1924). Pirmajame knygos tome autorius aptaria stryko panaudojimo būdus, būdingus daugeliui smuiko kūrinių (pvz., *legato*, *détaché*, *spiccato*, *martelé* ir kiti), aprašo, kaip atlikti skirtingus štrichus ir pateikia jų muzikinių pavyzdžių. Šiam tiriamajam darbui aktualesnė yra antroji autoriaus knygos dalis, kurioje pagrindinis dėmesys skiriamas meniniam techninių uždavinių realizavimui. Remdamasis pirmosios knygos pateikta teorine medžiaga artikuliacijos tema, čia C. Fleschas papildė konkrečius pavyzdžius ir analizuoja juos iš atlikimo perspektyvos. Nepaisant to, kad šis darbas priklauso pedagoginės literatūros žanrui, svarbu pažymėti, kad didelę dalį muzikinių pavyzdžių autorius naudoja iš kvarteto repertuaro, kas iki šių dienų yra retas bruožas smuiko pedagogikos literatūroje. C. Fleschas siūlo būtent ansambliniam

muzikavimui skirtus patarimus: „vienu metu skirtingose instrumentų grupėse atliekamiems smulkių natų pasažams turėtų būti naudojamas spyruoklinis *détaché*, įprasto *détaché* naudojimas gali rimtai kenkti atlikimo tikslumui“; „net ir griežtai nustatytame kamerinės muzikos stiliuje *martelé-staccato* naudojimas kartais sukuria nepaprastai žavingą įspūdį“ (Flesch 1924: 37).

Tiek H. Nortono, tiek A. Lofto tekstuose pateikiama paranki daugelio skirtingų štrichų išgavimo apžvalga, muzikiniai pavyzdžiai pristatomi su informacija apie konkretų jų atlikimą ir išgaunamas spalvas. Ypač naudinga H. Nortono knygoje yra akompanimentinės medžiagos analizė: kaip ji turi būti artikuliuojama priklausomai nuo kūrinio stiliaus, tempo ir bendro balanso tarp balsų (Norton 1963: 143).

Guarneri kvarteto antrasis smuikininkas Johnas Dalley'us pateikia bene naudingiausią patarimą dėl artikuliacijos griežiant kvartete: „strykas yra daugiafunkcinis įrankis ir turėtų būti naudojamas kaip toks. Pravartu savęs nevaržyti įprastomis taisyklėmis. Pavyzdžiui, *spiccato* štrichas – jis gali būti atliekamas įvairiais būdais, turinčiais skirtingą poveikį (Blum 1987: 54). J. Dalley'us šiame kontekste sąvoką *įprastas* vartoja kaip tradicinio mokymo modelį, skirtą konkrečiam repertuarui; jo minima laisvė susijusi su daugybe skirtingų atlikimo funkcijų kvartete, kaip antai solo balsas, akompanimentinė funkcija, kontrapunkto linijos dalis.

Kaip ir dailėje, muzikoje štrichas⁶⁵ reiškia garsinį brūkšnį, kuriuo rišliau ar atskiriau „ištariamą“ natą, formuojami muzikiniai dariniai – motyvai, frazės, sakiniai.

Pasiremdama keletu autorių (Carlo Flescho, Simono Fischerio, Algirdo Griciaus) studijomis apie smuikininko techniką, štrichų atlikimo būdus ir jų apibūdinimus, darbo autorė išskiria šias štrichų grupes:

- tęsiamieji; būdingas bruožas – tarpų tarp atskirų garsų nebuvimas;
- trumpieji; skiriamasis bruožas – tarpai (pauzės) tarp natų. Ypatingą reikšmę atliekant šios grupės štrichus įgyja vadinamoji anticipacija – išankstinė judesio impulso, reikiamo jo kiekio nuojauta;
- metamieji; atliekant šios grupės štrichus strykas atkeliamas nuo stygos, jam esant virš stygų, jį laikantys pirštai sustangrėja;
- šokinėjantieji; šių štrichų atlikimo metu smuikininkas sąlyginai yra pasyvus, o strykas, panaudojant jo spyruokliavimą, aktyvus;
- koloristiniai; tai – *col legno*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *flautando*.

Štrichų derinimas lemia darnų grojimą kartu, todėl yra aktualus bet kuriame kameriniame ansamblyje. Dažniausiai vienoda štrichuotė tarp ansamblio muzikantų pasirenkama atliekant tą pačią melodiją, unisonus ir ritminius pasažus. Stygininkų kvartete vienoda štrichuotė

⁶⁵ Štrichas (vok. *Strich*) – griežsena, stryko braukimo per stygas būdas (Krutulys 1975: 226).

leidžia kvartetui griežti kartu, o kadangi styginių instrumentų stryko viršutinė ir apatinė dalys turi skirtingą svorį, štrichuotės suderinimas turi lemiamą įtaką bendrai frazuotei. Taip pat svarbu kvarteto muzikantams suderinti stryko dalis, kuriose bus pradėdamos ir užbaigiamos muzikines frazės.

Ansambliuose su pučiamaisiais ar fortepijonu smuikininko atliekami štrichai sąlygoja bendrą ansamblio artikuliaciją; tiek trumpieji, metamieji, tiek ir šokinėjantieji štrichai turi būti derinami su fortepijono ar pučiamųjų instrumentų artikuliacija. Solo griežiantis smuikininkas štrichus naudoja kaip vieną iš išraiškos priemonių savo virtuoziškumui pademonstruoti, jų pasirinkimas taip pat labai svarbus frazavimui. Dažnai solo kūrinuose naudojami sudėtingi štrichų sprendimai, kurie labai retai kada pasiteisina kameriniame grojime.

Vienas svarbiausių artikuliacijos reiškinių yra garso ataka. Šis atlikimo technikos elementas priklauso nuo instrumento specifikos, taip pat – nuo muzikos pobūdžio ir paties atlikėjo. Garso atakas sudėtinga formalizuoti, jų esama daugybė, kaip ir muzikos raiškos galimybių. Pasak Donato Katkaus, „kalba pateikia mums labai daug garso atakos pavyzdžių. Retoriškas N (*Negali būti!*) bus kitoks nei murkiantis (*Norėčiau...*)“ (Katkus 2013: 492). Tikslingą natos užbaigimą sąlygoja rastas tinkamas mostas tai natai pradėti. Natos pradžia turi įtakos tolimesnei jos eigai, garso intensyvumui ir jo trukmei.

Akcentai muzikos kalboje yra tiek pat reikšmingi kiek priebalsiai kalboje. Jų esama įvairių – nuo stipresnio garso užgavimo, gilaus atsirėmimo iki galingos atakos. Norint atlikti kokybišką garso ataką, reiktų suderinti stryko vedimo greitį ir svorį ir atakos pradžios vietą. Styginių instrumentų ansambliuose grojimas ne kartu pirmiausia pasireiškia stryko vedimo skirtingumu, nevienoda smulkesnių štrichų atlikimo vieta. Atliekant akcentą, svoris stryke turėtų pasiskirstyti „sunkesnis-lengvesnis“, o greitis – „staigus-lėtas“ (Fischer 2013: 269). Ansambliuose su pučiamaisiais stygininkas turėtų atsižvelgti į jų garso paėmimo, atakos specifiką, stryko techniką derinti su pučiamųjų instrumentų kvėpavimo technika.

Esti skirtingų štrichų, kurie reikalauja specialaus artikuliacijos ir kurie yra labiau paplitę vienoje ar kitoje atlikimo praktikoje. Pavyzdžiui, *ricochet* štrichas, plačiai naudojamas solo smuiko repertuare. Toliau pateikiama ištrauka iš Niccolò Paganini kapriso Nr. 9 E-dur (žr. Pavyzdį Nr. 15) yra vienas iš pavyzdžių, keliančių rimtų techninių sunkumų. Šios ištraukos atlikimas reikalauja judrumo dešinėje rankoje, jungiant su paslankia ir užtikrinta kairės rankos technika, platus diapazonas kairėje rankoje lemia sudėtingą pirštuotės pritaikymą.



Pavyzdys Nr. 15. Niccolò Paganini. Kaprisas smuikui solo Nr. 9, op. 1, 79–84 taktai

Pateiktame F. Mendelssohno styginių kvarteto epizode (žr. Pavyzdys Nr. 16) reikalinga ta pati *ricochet* technika, tačiau tai yra dar didesnis techninis ir stilistinis iššūkis, kurio nebuvo prieš tai pateiktame pavyzdyje. Absoliuti štricho kontrolė lėtame tempe, kartu išlaikant garso kokybę ir nurodytą natos ilgį reikalauja iš smuikininko nepriekaištingos stryko valdymo technikos. Tai yra toks pat didelis techninis iššūkis kaip ir tą patį štrichą atlikti greičiau (N. Paganini pavyzdys). Svarbu pabrėžti, kad visa tai turi atlikti ne vienas atlikėjas, bet visa styginių kvarteto grupė vienu metu, vienodai kartu.



Pavyzdys Nr. 16. Felix Mendelssohn. Styginių kvartetas op. 13, *Allegro di molto*, 23–26 taktai

Įrodydamas, kad tai – ne pavienis atvejis, A. Steinhardt teigia:

Kartu su muzikiniais uždaviniais, kurių reikalavo F. Mendelssohno kvartetas Op. 13 [žr. Pavyzdį Nr. 17], susidūriau su netikėtomis techninėmis problemomis. Greitas, lengvas ir nuolat besikeičiančias natas III *intermezzo* dalyje man atlikti buvo itin sunki užduotis. Aš galėčiau jas atlikti garsiai, bet, sekant kompozitoriaus dinaminiai nurodymais, pasąžų atlikti tolygiai nepavykdavo. Visi smuiko koncertai, kuriuos teko griežti anksčiau, neparuošė manęs tokiai specifinei strykavimo technikai. (Steinhardt 1998 : 93)



Pavyzdys Nr. 17. Felix Mendelssohn. Styginių kvartetą op. 13, III d., *Intermezzo*, 30–37 taktai (Steinhardt 1998: 93)

Taigi, nors egzistuoja ryšys tarp solo smuiko ir styginių kvarteto griežimo artikuliacijos technikų panaudojimo metodų, vieno požiūrio į jų taikymą atlikimo praktikoje nepakanka, kad būtų išspręsti styginių kvarteto smuikininkui kylantys iššūkiai. Iš aukščiau pateiktų pavyzdžių galima daryti išvadą, kad, nors daugelis solo repertuare naudojamų štrichuočių yra sutinkamos styginių kvarteto griežime, išlieka reikmė analizuoti skirtingas štrichuotes ir artikuliacines technikas, kurios yra unikalios styginių kvarteto praktikoje ir retai sutinkamos solo smuiko repertuare.

2.5. Smuikininko stovėseną ir sėdėseną

Nepriklausomai nuo to, ar smuikininkas grieždamas stovi ar sėdi, svarbu, kad muzikas būtų atsipalaidavęs ir sugebėtų laisvai judėti, tačiau tai pavyksta ne visada. Dažnas instrumentalistas susiduria su balanso, stabilumo, koordinacijos ir kontrolės problemomis.

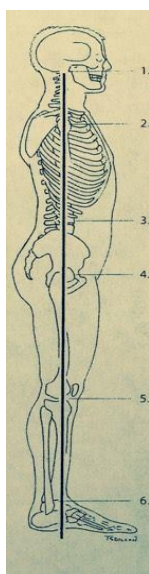
Muzikanto stovėseną nėra laikoma svarbiausiu aspektu grojant tiek solo, tiek kameriniuose ansambliuose. Pirmiausia dėmesys kreipiamas į atlikimo techniką, grojimo kartu subtilybes ir interpretaciją. Tačiau netinkama stovėseną gali apsunkinti net ir pavyzdinę rankų nustatymą. Kiekvienas atlikėjas turi eksperimentuoti ir atrasti sau tinkamą kojų poziciją, kuri jam būtų natūraliausia. Algis Gričius kaip tinkamiausią stovėseną apibūdina tokią smuikininko padėtį, kai visa viršutinė kūno dalis remiasi į kryžkaulį ir galiausiai į kojų pėdas. Tinkama

sėdėjimo pozicija yra laikoma tokia, kai muzikantas gali staigiai pakilti nuo kėdės ir atsistoti ant pėdų, nekeičiant jų pozicijos (Gricius 2008: 24).

Kalbant apie kūno pusiausvyrą, labai svarbus veiksnys yra tiesus stuburas. Jei stuburas lankstosi pirmyn ties juosmeniu, laisvas kūno judėjimas ir pusiausvyrą yra slopinama. Tačiau stovėjimas tiesiai nereiškia, kad kūnas turi būti įtemptas ir kietas, stuburas privalo būti lankstus per visą jo ilgį (Ibid.: 25). Šalia taisyklingos stuburo padėties būtina paminėti, kad dažnai smuikininkų galva laikoma netaisyklingoje pozicijoje: pastebima tendencija galvą lenkti į priekį, o tai sukelia kaklo ir pečių juostos įtampą⁶⁶.

Svarbu paminėti Alexanderio techniką (AT), kuri padeda žmogui atkurti natūralius ir laisvus kūno judesius, panaikinti įvairius blokus ir skausmus, atsiradusius dėl neteisingos (nenatūralios) kūno padėties. Ši technika padeda muzikantams atsikratyti blogų grojimo įpročių, dažnai lemiančių rankų patempimą, kūno skausmus, fizinę ir psichinę įtampą. AT nėra taisyklių rinkinys, tai – nuolat besivystantis patirties ir supratimo procesas.

Jennifer Johnson knygoje *What Every Violinist Needs to Know about the Body* (2009) į klausimą, kaip stovėti ar sėdėti griežiant smuiku, atsako: „Laikant pusiausvyrą aplink kūno centrą“ (Johnson 2009: 35). Iliustracijoje Nr. 7 matyti, ką autorė vadina kūno centru ir išskiria 6 pusiausvyros taškus mūsų kūne:



1. Pakauškaulis, Atlantas (pirmasis kaklo slankstelis);
2. Visa ranka (įskaitant raktikaulį ir mentikaulį);
3. Juosmens centrinė ašis;
4. Klubo sąnarys;
5. Kelio sąnarys;
6. Kulkašnies sąnarys.

Iliustracija Nr. 7. Žmogaus kūno pusiausvyros taškai (Ibid.: 36)

⁶⁶ Skirtingai nei pianistai ar violončelininkai, smuikininkai galvą naudoja kaip vieną iš penkių kontaktinių taškų, kurie laiko mūsų instrumentą. Pasak J. Johnson, penki kontaktiniai taškai yra šie: raktikaulis, galva, kairė ranka, kairė kaklo pusė ir strykas (Johnson 2009: 36).

Į klausimą ar tai, kad griežiant ansamblyje jūs sėdite, turi įtakos atlikimo technikai, smuikininkė R. Mataitytė atsako: „kartais per didelis judėjimas gali sutrukdyti tiksliai artikuliacijai, tokiu būdu pats sau pakenki“⁶⁷.

Remdamasi asmeniniais pastebėjimais ir profesine patirtimi, šio darbo autorė išskiria kelias situacijas, kai netinkama stovėseną ar sėdėseną turi įtakos griežimo kokybei:

- Ilgai griežiant sėdimoje pozicijoje formuojasi netaisyklinga laikysena, kuomet smuikas yra nuleidžiamas žemyn. Tai turi įtakos dešinės rankos technikai, kai strykuojama arčiau grifo, kas formuoja žymiai tylesnį, ne tokį intensyvių garso skambesį.
- Sėdimoje pozicijoje ilgai gali pradėti formuotis vangesnis dešinės rankos mostas, kuomet nėra naudojamas visas stryko ilgis ir grojama maždaug tik ties viduriu.
- Kuomet griežiama iš natų stovint, dažnai smuiko galvutė leidžiasi žemyn ir pasikeičia smuiko atramos taškas. Ši pozicija gali turėti įtakos raumenų įsitempimui.
- Netinkamas natų pulso aukštis gali turėti didelės įtakos smuikininko laikysenai⁶⁸. Ilgai griežiant iš natų gali atsirasti tendencija kūprintis, nuleisti smuiką ir pakreipti per daug į kairę.

Griežiant solo smuikininkas niekada nesėdi. Tačiau kameriniame muzikavime dažniausiai naudojama pozicija – griežimas sėdint. Styginių kvartete muzikantai susėda puslankiu tam, kad būtų galimybė gerai matyti vienas kitą. Tai turi didelės įtakos ansamblio grojimui kartu. Nepaisant to, kad nuo XIX a. styginių kvarteto narių sėdėjimas keitėsi, pirmasis smuikas visada likdavo toje pačioje vietoje. Galima teigti, kad taip yra todėl, jog pirmasis smuikas dažniausiai yra atsakingas už kūrinio pradžios ir pabaigos parodymą.

Nors daugelis metodų, susijusių su smuikavimo technika styginių kvarteto praktikoje, yra nagrinėjami solo smuiko pedagoginėje literatūroje, joje nepakankamai nagrinėjami konkretūs techniniai sunkumai ir uždaviniai, su kuriais susiduria kvarteto smuikininkai – kai kuriuos jų pamėginta aptarti šiame tiriamajame darbe. Matome, kad tai nebūtinai yra naujų techninių įgūdžių sukūrimas ir mokymasis, veikiau – solo griežime naudojamų įgūdžių pritaikymas, jų išplėtimas bei pritaikymas nauju būdu. Styginių kvarteto atlikimo praktika reikalauja iš smuikininko išskirtinių įgūdžių, techninių elementų lankstumo ir derinimo tarpusavyje, o tai dažnai viršija reikalavimus, taikomus solo koncertų ir sonatų atlikimui.

⁶⁷ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Rusne Mataityte, 2018-06-20, Vilnius.

⁶⁸ Ši netinkamos stovėsenos situacija veikiau taikoma atlikėjui, tik pradedančiam formuoti savo techninius įgūdžius. Pateikiamomis situacijomis nesiekama parodyti, kad tokių smuikininkų kaip G. Kremeris, P. Kopachinskaja ar S. Krylovas stovėseną kenkia jų griežimo technikai.

3. SMUIKININKO FUNKCIJŲ KAITA: SKIRTINGI TECHNINIŲ, INTERPRETACINIŲ IR KOMUNIKACINIŲ UŽDUOČIŲ SPRENDIMAI

3.1. Lyderio vaidmens svarba styginio kvarteto funkcionavimui

Tradiciškai styginių kvarteto lyderis yra pirmasis smuikas. Tad neatsitiktinai J. K. Murnighano ir D. E. Conlono tyrime, kaip ir daugelyje kitų, vartojamas terminas *lyderis* yra tapatinamas būtent su pirmojo smuiko vaidmeniu⁶⁹. Tai galima paaiškinti ir istoriškai susiklosčiusiomis aplinkybėmis. XIX a. pabaigoje susiformavo virtuozo kultas, lėmęs tai, jog to meto kvartetuose paprastai grodavo įžymus pirmasis smuikininkas, kurio vardu ir buvo vadinamas ansamblis⁷⁰. Pirmojo smuikininko kvartete lyderiavimą galime paaiškinti ir tuo, kad bene visose klasikinėse kvartetinėse kompozicijose muzikiniu atžvilgiu iškalbingiausia partija patikima pirmajam smuikui, kas iš ją atliekančio muziko reikalauja ryškiausio indėlio. Nenuostabu, jog neretai muzikinė lyderystė perauga ir į aukštesnį, visos ansamblio veiklos organizavimo lygmenį. Kaip teigia Valstybinio Vilniaus kvarteto primarija Dalia Kuznecovaitė:

Mano funkcinės rolės kvartete apima daugelį sričių – pradedant muzikiniu vadovavimu kolektyvui, baigiant programų sudarymu, koncertų organizavimu. Norėdami ugdyti jaunąją klasikinės muzikos mylėtojų kartą, kiekvieną sezoną stengiamės paruošti po naują, visapusiškai įdomią bei patrauklią programą „Visai šeimai“. Esu atsakinga už šio ciklo programų parinkimą⁷¹.

Šiandieninėje kvartetinėje kultūroje itin griežtos taisyklės nėra – jeigu vieni kolektyvai turi ir pripažįsta turintys ryškų lyderį (dažniausiai pirmąjį smuiką), kurio vardu ir pavadinamas ansamblis, tai kiti sąmoningai vengia asmenybių hierarchijos grupės viduje ir pasisako už tolygų kiekvieno nario indėlį sėkmingam kvarteto funkcionavimui. Vis dėlto šioje srityje atlikti įvairūs tyrimai parodė, jog visiškai lygių asmenybių styginių kvartete tikėtis beveik neįmanoma.

⁶⁹ Reiktų pabrėžti, kad terminas *lyderis* gali reikšti skirtingus dalykus skirtingiems muzikantams. Pavyzdžiui, Luan Fordo ir Jane W. Davidson atliktame tyrime „An investigation of members' roles in wind quintets“ (2003) buvo apklausti pučiamųjų kvinteto nariai, kurių paklausus, ar ansamblis turi vieną ryškiausią lyderį, 63% atsakė „ne“ ir tik 32.7% atsakė „taip“. Iš papildomų komentarų buvo aišku, kad daugumoje atvejų ansamblio nariai tolygiai pasiskirstė atsakomybę lyderiauti ansamblyje.

⁷⁰ Vieni pirmųjų pavyzdžių – 1849 m. Vienoje susikūręs Hellmesbergerio kvartetas (jam vadovavo austrų smuikininkas Josephas Hellmesbergeris vyresnysis) ar 1882 m. savo veiklą pradėjęs Rosé kvartetas (jo pirmasis smuikininkas – žymus žydų kilmės austrų muzikas Arnoldas Rosé). Taigi veiklos ir dėmesio centre buvo kolektyvui vadovaujanti *asmenybė* (Kunca 2011: 20)⁷⁰. Lietuvoje tokių atvejų nesama, tačiau tarp kitų šalių kvartetų galima paminėti Arditti Quartet – pirmasis smuikas Irvine'as Ardittis, Talich Quartet – pirmasis smuikas Janas Talichas, Takács Quartet – pirmasis smuikas Gáboras Takács-Nagy, Belcea Quartet – pirmasis smuikas Corina Belcea-Fisher.

⁷¹ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Dalia Kuznecovaitė, 2018-03-29, Vilnius.

Organizuotame darbe visada iškils vienas ar keli labiau dominuoti linkę atlikėjai⁷². „Mano pozicija yra tokia, kad kvartete visi esame lygiaverčiai atlikėjai ir balsai. Nepaisant to, kad aš turiu vedančio funkciją, nenoriu savęs išskirti iš kitų. Tačiau kvartetui turėtų vadovauti vienas žmogus. Nors ir noriu išvengti žodžio vadovauti – iškelti vieną aukščiau kitų, tačiau kažkas turi pradėti repeticiją, pradėti kūrinį, kažkas turi užsimoti. Manau, reikalingas vienas žmogus, kuris yra už tai atsakingas“⁷³, – teigia D. Kuznecovaitė.

Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai	Kvarteto primarijus
Smuikininko stovėseną ir sėdėseną	Griežia sėdint. Išskiriamas dešinės rankos kampo pasikeitimas vedant stryką, kas reikalauja minimaliai keisti judesius.
Pirštuotė	Griežiant unisonus, primarijus pirštuotę derina su kitais kvarteto nariais. Vengia aukštų pozicijų naudojimo.
<i>Vibrato</i>	<i>Vibrato</i> turi būti skirtingas atsižvelgiant į atliekamo kūrinio charakterį. Intensyvią vibraciją naudoja ekspresijai, susijaudinimui perteikti, o kantilenoje – lėtą, lygesnę <i>vibrato</i> .
Intonacija	Derinasi prie žemiausio balso kvartete, dažniausiai violončelės.
Štrichuotė	Renkasi štrichuotę, kuri tarnauja vienodam frazavimui. Dažnai originalios lygos yra dalinamos.
Artikuliacija	Savo unikalų garso suvokimo ir formavimo būdą derina prie kitų kvarteto muzikantų.
Dinamika	Dinamika priklauso nuo kvarteto narių bendrų kūrinio interpretacinių sprendimų.
Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas	Primarijus, atsakingas už vadovavimą kūrinio atlikime, priima atsakomybę už tempo pasirinkimą, ritminį tikslumą visuose balsuose.

Lentelė Nr. 3. Kvarteto primarijaus techniniai uždaviniai

⁷² Amerikiečių sociologas Robertas Freedas Balesas savo tyrime nustatė, jog styginių kvartetuose vienu metu paprastai išskyla du vienas kitą papildantys lyderiai. Autorius juos pavadino **darbo specialistu**, kuris kitų grupės narių suvokiamas kaip labiausiai kompetentingas atliekant darbus bei kaip aktyviausias visos grupės veikloje, tačiau ne itin mėgstamas, ir **socioemociniu specialistu**, kuris kitų grupės narių apibūdinamas kaip labai aktyvus ir mėgstamas, tačiau mažiau kompetentingas atliekant užduotis (Young ir Colman 1979: 15).

⁷³ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Dalia Kuznecovaite, 2018-03-29, Vilnius.

Remiantis darbo autorės asmenine patirtimi griežiant įvairiuose styginių kvartetuose ir interviu su Valstybinio Vilniaus kvarteto primarija Dalia Kuznecovaite, o taip pat – atliepiant II šio tiriamojo darbo skyriuje aptartus smuikininko technikos elementus, toliau šiame poskyryje išskiriami ir analizuojami pagrindiniai techniniai kvarteto primarijaus uždaviniai (žr. Lentelę Nr. 3).

Pažvelgus į keletą fragmentų (žr. Pavyzdžius Nr. 18, 19) iš Roberto Schumanno ir Josepha Haydno styginių kvartetų, galima patvirtinti teiginį, kuris buvo pristatytas darbo 1.3.1 poskyryje, kad kvartete muzikinio „lyderio“ pozicija dažnai atitenka I smuikui.



Pavyzdys Nr. 18. Robert Schumann. Styginių kvartetas Nr. 2, op. 41, IV d., 1–23 taktai



Pavyzdys Nr. 19. Joseph Haydn. Styginių kvartetas Nr. 4, op. 20 IV d., 1–15 taktai

Visa pagrindinė medžiaga, pagrindinės kūrinių temos sukomponuotos ir priskirtos pirmajam smuikui, kuris yra atsakingas ne tik už nepriekaištingą techninį partijos atlikimą, bet ir už interpretaciją, jis turi pateikti ir supažindinti klausytoją su pagrindinėmis temomis, pasitelkiant artikuliaciją ir dinamiką, joms suteikiant charakterį. Taip pat pirmasis smuikas, atlikdamas solinę partiją, neturėtų užsimiršti, kad šalia pagrindinės melodijos yra dar akompanuojanti ir papildanti medžiaga. Siekiant gero ansambliskumo ir sinchronizacijos, pirmasis smuikas turėtų savo partiją atlikti kiek įmanoma ritmiškai tiksliau, žinoti, kuriose vietose jo muzikiniai sumanymai turi sutapti su kitų ansamblyje grojančių muzikantų partijomis bei groti muzikaliai įtikinamai, kad akompanuojantieji ar palydinčiai partijai nekiltų klausimų dėl frazavimo, dinamikos ir artikuliacijos.

Smuikininko stovėseną ir sėdėseną. Griežiant styginių kvartete dažniausiai atlikėjai sėdi. Kai griežiama sėdint, keičiasi dešinės rankos kampo pasikeitimas vedant stryką. Toks stryko vedimas gali provokuoti garso problemų atsiradimą – garso atleidimą vedant į stryko galą, garso intensyvumo nelaikymą. Prie naujos kūno padėties reikia pratintis, nes rankų pozicija reikalauja minimaliai keisti judesius. Kaip teigia D. Kuznecovaitė: „Dar vienas pakitimas, kurį pastebėjau pradėjusi griežti kvartete – tai nuolatinis žiūrėjimas į natas ir to provokuojamas smuiko laikymo nuleidimas žemyn. Pagal galimybes stengiuosi pultą laikyti tokia aukštyje, kad tai nereikalautų papildomo kūno prisitaikymo ir priartėjimo prie natų“⁷⁴.

Pirštuotė. Kvartete vienodos aplikatūros pasirinkimo principas yra būtinas, jis priveda prie vienodo frazinio kvėpavimo. Be to, panaši aplikatūra padeda spręsti intonacinius netikslumus, ypač unisonuose padeda suvienodinti garso tembrus. Apgalvotas ir kruopštus darbas su pirštuote – tai vienas iš svarbesnių komponentų griežiant kvartete, už kurį yra atsakingas kvarteto primarijus. Pasak D. Kuznecovaitės, griežiant kvartete primarijus vengia aukštų pozicijų, taip siekiant neišsiskirti iš bendro kvarteto skambesio⁷⁵.

Artikuliacija. Bendro muzikavimo uždavinys – garso formavimo suvienodinimas. Kiekvienas instrumentalistas turi savo unikalų garso suvokimo ir formavimo būdą. Jei griežiant solo tam tikri garsiniai ar tembriniai savitumai, pagal kuriuos solistą galima atpažinti ir išskirti iš masės, gali būti privalumas, styginių kvarteto praktikoje tai tampa kliūtimi. Griežiant styginių kvartete, dažniausiai garso formavimo būdas yra derinamas prie kvarteto I smuiko, atitinkamai primarijui tenka nemenkas uždavinys demonstruoti nepriekaištingą garso išgavimo kultūrą.

Štrichuotė. Svarbu paminėti štrichuotės derinimą styginių kvartete, už kurį taip pat atsakingas kvarteto primarijus. Pirmiausia štrichuotė turi tarnauti vienodam frazavimui, bendram ansamblio kvėpavimui ir prisidėti prie bendro rezultato siekimo – griežti kartu. Kaip vieną iš pavyzdžių, kuomet štrichuotė turi būti derinama kvartete, D. Kuznecovaitė išskiria ritminę figūrą, kai vedant stryką žemyn atliekama viena ilgesnė nata, o vedant stryką aukštyn – dvi trumpesnės⁷⁶. „Vienam atlikti tokį štrichą nekyla sunkumų abiem variantais, tačiau kvartete yra skirtumas: ar dėl bendresnio grojimo pasirenkamas žemyn viršun žemyn ar žemyn ir du į viršų. Griežiant kantileną, esu pratusi rinktis ilgesnes lygas, tačiau pastebiu, kad griežiant kvartete dažnai gaunu pasiūlymą lygas dalinti, tokiu būdu formuoti laisvesnį garsą, tembrui suteikti daugiau oro“⁷⁷. Dviem smuikams naudojant ilgas lygas garsas tampa žymiai intensyvesnis, tačiau tokias lygas atlikti yra techniškai sunkiau, todėl gali susidaryti užspausto garso įspūdis,

⁷⁴ Iš Giedrės Žarėnaitės pokalbio su Dalia Kuznecovaitė, 2018-03-29, Vilnius.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ 

⁷⁷ Ibid.

Vibrato. Į klausimą kas, griežiant kvartete, Jūsų nuomone yra svarbiausia, kalbant apie *vibrato* ir ar yra siekiama *vibrato* suvienodinti, D. Kuznecovaitė atsakė: „*vibrato* yra vienas reikšmingiausių styginių instrumentalistų atlikimo elementų. Jis turi būti skirtingas atsižvelgiant į atliekamo kūrinio charakterį. Pastovus ir vienodas *vibrato* priveda prie atlikimo monotonijos. Paprastai visi kvarteto muzikantai yra labai skirtingos asmenybės, taigi jų vibracija taip pat skiriasi. Praktiškai neįmanoma pasiekti, kad *vibrato* taptų absoliučiai identiškas, tačiau stengtis vienodinti *vibrato* charakterį yra būtina. Tai suteikia garsinį stilingumą ir tembrinį suderinamumą“⁷⁸. Kvarteto primarijus, grieždamas kartu su kitu ansamblio muzikantu, ypatingą dėmesį turėtų skirti kartu atliekamoms melodijoms, pasirinkti tokį *vibrato* būdą, kuris atitiktų atliekamo kūrinio stilistiką ir charakterį bei prie kurio būtų lengva prisitaikyti.

Intonacija. Vienas pagrindinių techninių skirtumų griežiant solo ir styginių kvarteto sudėtyje, tai – intonavimas ir garso formavimas. Svarbu naudoti tinkamą intonacijos tikrinimo būdą griežiant ansamblyje. Jei griežiant solo intonaciją galima tikrinti su tuščiomis stygomis ar intervališkai nuo natos iki natos, šis būdas kvartete yra visai netinkamas. Kvarteto primarijaus melodinis intonavimo mąstymas ir supratimas, taikomas solinėje praktikoje, turėtų keistis į vertikalų intonavimą, o intonavimas savo melodinėje linijoje keistis į intonavimą bendrame kontekste. Styginių kvartete yra derinamasi prie žemiausio kvartete esančio balso – dažniausiai violončelės.

Siekiant garsinės ansamblio darnos, styginių kvartete naudojami tiek štrichų vienodinimo, tiek pirštuotės ir *vibrato* derinimo principai. Kvarteto I smuikui užimant lyderio poziciją jis yra atsakingas už muzikinį vadovavimą kolektyvui, bendrą tikslų siekimą, uždavinių išskėlimą ir sprendimą.

3.2. Smuikininko *tutti* pozicija orkestre

*MusicAeterna*⁷⁹ spaudoje pristatomas kaip orkestras, tarptautinę auditoriją stebinantis savo virtuozizmu, nesuvaldomu entuziazmu ir įspūdingais koncertiniais pasirodymais-

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Orkestrą *MusicAeterna* 2004 m. Novosibirske įkūrė graikų-rusų kilmės dirigentas Teodoras Currentzis. Jo tikslas buvo pristatyti istoriškai informuotą baroko ir klasicizmo epochų kūrinių atlikimą bei sukurti naujas gaires šiuolaikinės muzikos atlikimo srityje. Šiuo metu T. Currentzis yra vienas geidžiamiausių festivalių ir žymiausių koncertinių salių dirigentas. Šalia meno vadovo pareigų Permės operos ir baleto teatre bei *MusicAeterna* orkestre ir chore, T. Currentzis taip pat yra SWR simfoninio orkestro vyriausiasis dirigentas bei tarptautinio Diagilevo vardo festivalio Permėje meno vadovas. Nuo 2011–2012 m. sezono orkestras *MusicAeterna* buvo Permės valstybinio operos ir baleto teatro reziduojantis orkestras, o šiuo metu *MusicAeterna* bazuojasi Sankt Peterburge. Naujausi

spektakliais⁸⁰. Vienas iš labiausiai dėmesį atkreipiančių išskirtinių šio kolektyvo bruožų – stovėjimas koncertų metu: tiek styginių, tiek pučiamųjų grupių atlikėjai šiame kolektyve koncertinius pasirodymus dažniausiai atlieka stovėdami. Tai suteikia ryškumo grojimui, išvengiama orkestrų rutinoje neretai pasitaikančio vangumo.

MusicAeterna repeticijų ir koncertų praktiką pasitelkiant kaip atvejo studiją, šiame poskyryje iškeliamas tikslas atskleisti smuikininko *tutti* pozicijos ypatumus griežiant orkestre, įvertinti muzikavimo principus, išryškinti, kokie pagrindiniai uždaviniai tokio tipo kolektyve tenka būtent *tutti* smuikininkui.

Remdamasi patirtimi griežiant *MusicAeterna* orkestro I smuikų grupėje, darbo autorė išskiria specifinius pasekėjo pozicijos elementus ir atsakomybes, kurie toliau bus plačiau nagrinėjami:

- reaguoti ir perimti lyderio (dirigento arba koncertmeisterio) signalus;
- nuspręsti apie galimus lyderio veiksmus ir jų imtis;
- sudaryti sąlygas lyderiui lyderiauti;
- reaguoti čia ir dabar.

Reaguoti ir perimti lyderio signalus. Vienas svarbiausių ir tuo pat metu sunkiausių uždavinių, griežiant *tutti* pozicijoje, yra gebėjimas prisitaikyti prie visos grupės, reaguoti ir kopijuoti lyderio griežimą. Svarbu pažymėti, kad, kalbant apie *tutti* poziciją orkestre, itin reikšminga yra smuikininko vieta. Griežiant grupės gale girdėjimas yra visiškai kitoks nei, pavyzdžiui, griežiant grupės II ar III pulte. Priklausomai nuo koncertinių salių dydžio ir kitų

orkestro paruošti kūriniai yra W. A. Mozarto *Don Giovanni* ir J. Offenbacho *Les contes d'Hoffmann* interpretacijos. Orkestras koncertuoja tarptautiniu mastu žymiausiose koncertų salėse Vienoje, Amsterdame, Londone, Maskvoje, Berlyne, Hamburge. *MusicAeterna* 17 kartų (daugiausia nei bet kuris kitas Rusijos orkestras) laimėjo teatro gildijos prestižinį apdovanojimą. Orkestro įrašytą G. Mahlerio simfoniją Nr. 6 *New York Times* paskelbė tarp 25 geriausių albumų, įrašytų 2018. Nuo 2012 m. kartu išleistos Mozarto *Le nozze di Figaro* (gautas Vokietijos įrašų kritikų apdovanojimas, ECHO Klassik apdovanojimas kaip geriausias metų įrašas), *Così fan tutte* (*Opernwelt* paskelbtas kaip geriausia kompaktinė plokštelė 2015 m.) ir *Don Giovanni*. Orkestras taip pat įrašė Rameau *The Sound of Light* (2014), Stravinskio *Rite of Spring* (*ECHO Klassik* apdovanojimas už geriausią 2016 m. įrašą: simfoninė muzika XX–XXI a.), *Les Noces* (2016), Čaikovskio koncertas smuikui ir orkestrui kartu su Patricija Kopatchinskaja ir Simfonija Nr. 6 *Pathétique* (2017), įrašas buvo apdovanotas *Diapason d'Or Arte* prizų. *MusicAeterna* reguliariai atlieka operos, baleto ir simfoninės muzikos pasirodymus Permėje, rengia turus Rusijoje ir Europoje. Jo repertuaras apėmė įvairius stilius ir istorinius laikotarpius nuo baroko iki šiuolaikinių kūrinių, užsakytų specialiai orkestro dirigento. *MusicAeterna* turi išskirtinę įrašų sutartį su *Sony Classical*, yra reguliariai kviečiamas koncertuoti žymiausiuose tarptautiniuose festivaliuose, tarp kurių – *RUHR* trienalė, *Klara Festival*, *Golden Mask* festivalis, Liucernos festivalis, Salzburgo festivalis. Pastarajame *MusicAeterna* tapo pirmuoju Rusijos orkestru, kuris surengė pasirodymą šio festivalio atidarymo metu.

⁸⁰ Atliekant W. A. Mozarto ir G. Verdi *Requiem*, orkestrui specialiai buvo siuvamos koncertinės sutanos.

orkestro grupių išsidėstymo, kiekvieną koncertą keičiasi paskutinių smuikų grupės pulso pozicija. Energinguose, *forte* epizoduose, itin svarbu stebėti grupės koncertmeisterį, jo užsimojimus, kūno kalbą, stryko naudojimo techniką. Tai tiksliai imituojant galima pasiekti darnų grojimą net tuo atveju, kai atstumas tarp grupės koncertmeisterio ir paskutinio pulso smuikininko yra apie 10 metrų. Todėl galima paneigti nuostatą, kad grupės gale griežia silpniausi muzikantai. Tai yra žymiai sudėtingesnė pozicija, pirmiausia dėl girdėjimo ribotumo: neretai paskutiniai pulsi yra atskiriami nuo kitų smuikininkų, išdėstomi šalia kitų instrumentų grupių (dažnu atveju tai valtornos ar fleitos); taip pat – dėl riboto matymo: kai tiek dirigentas, tiek grupės koncertmeisteris yra atitolę per didelį atstumą bei yra užstojami kitų, priešais stovinčių muzikantų. Griežiantys *MusicAeterna* smuikų grupės gale muzikantai dažnai kūrinį atlieka atmintinai, nes, nuolat sekant koncertmeisterį, dirigentą ir derinantis prie kitų, nelieta galimybės būti susikongravus į kūrinio natas.

Nuspręsti apie galimus lyderio veiksmus ir jų imtis. Smuikininkas, griežiantis *tutti* pozicijoje (nepaisant to, kuriame pulse griežia, pirmiausia turėtų žiūrėti į savo grupės koncertmeisterį, kad nustatytų tikslią garso atakos pradžią, taip pat – stryko vietą. Jeigu yra prašoma dinamiką sumažinti iki *ppp*, dažniausiai paskutiniai pulsi negroja išvis, tik imituoja grojimą. Jei kūrinį pasitaiko ritmiškai sudėtingų vietų, kurias reikalaujama atlikti tyliai, kaip taisyklė garso stiprumas pradedamas formuoti nuo paskutinių grupės pulso⁸¹. Griežiant grupėje svarbu teisingai suprasti lyderio siunčiamus signalus ir juos interpretuoti. Tam tikri kūno palinkimai, judesių sustabdymas, net minimalus atsisukimas į grupę, veido išraiškos – visa tai reiškia tam tikrus uždavinius, į kuriuos turi reaguoti ir juos vykdyti likę *tutti* smuikininkai. Pavyzdžiui, koncertmeisterio atsisukimas į grupę grojimo metu dažniausiai reiškia reikalavimą atidžiau sekti dirigentą, patį koncertmeisterį arba siekti geresnio grojimo kartu grupėje. Dažnai kūno judesiais koncertmeisteris gali informuoti apie artėjančius ekstremalius dinaminis pasikeitimus, tempo ir charakterio niuansus.

Sudaryti sąlygas lyderiui lyderiauti. Kai kūrinį esama ansambliškai sudėtingų vietų, t. y. reikia sekti solistą ar reaguoti į tempinius ar dinaminis niuansus, *tutti* smuikininko uždavinys yra visada sekti grupės koncertmeisterį ir dirigentą, kaip koncertmeisteris interpretuoja ir reaguoja į atlikimo pasikeitimus. Sudarant sąlygas lyderiui lyderiauti, būnant visada pasiruošusiam ir asmeniškai nesprendžiant, kiek ilgai ar trumpai bus atliekama nata, yra įmanoma ansambliškai sudėtingas vietas atlikti kartu. Griežiant *tutti* pozicijoje privalu pamiršti

⁸¹ Jei atliekama muzikinė medžiaga yra smulkaus ritminio judėjimo ir tylios dinamikos, neįmanoma būnant paskutiniame pulse susekti savo grupės lyderį nei garsiškai, nei vaizdiškai. Tokiu atveju leidžiant paskutiniams pulsams imtis iniciatyvos, yra griežiama ryškiau, o pirmieji pulsi prisitaiko asmeniškai nepriduodami per daug garso.

apie individualumą. Net ir tose situacijose, kai grupės gale griežiantis smuikininkas greičiau ir tiksliau sureaguoja į kūrinio atlikimo pasikeitimus, yra klaidinga imtis iniciatyvos. Tokiu būdu smuikininkai grieš ne kartu ne tik tarpusavyje, tačiau ir su kitomis orkestro grupėmis.

Reaguoti čia ir dabar. Iš *tutti* smuikininko yra reikalaujama aukščiausio susikaupimo ir susikoncentravimo į dirigento sekimą ir reagavimą, koncertmeisterio kopijavimą. Priklausomai nuo akustikos, kurioje yra atliekamas kūrinys, smuikininkas reagoja skirtingai. Neretai esant aidui keičiasi ir suvokimas, kada formuoti garso pradžią ar pabaigą, girdėjimas gali būti klaidingas. Tokiu atveju tik smuikininko praktika ir patirtis garantuoja griežimą kartu. Svarbu paminėti ir akių kontaktą su koncertmeisteriu ar dirigentu, taip pat savo artimų kolegų girdėjimas suteikia *tutti* smuikininkui reaguoti čia ir dabar.

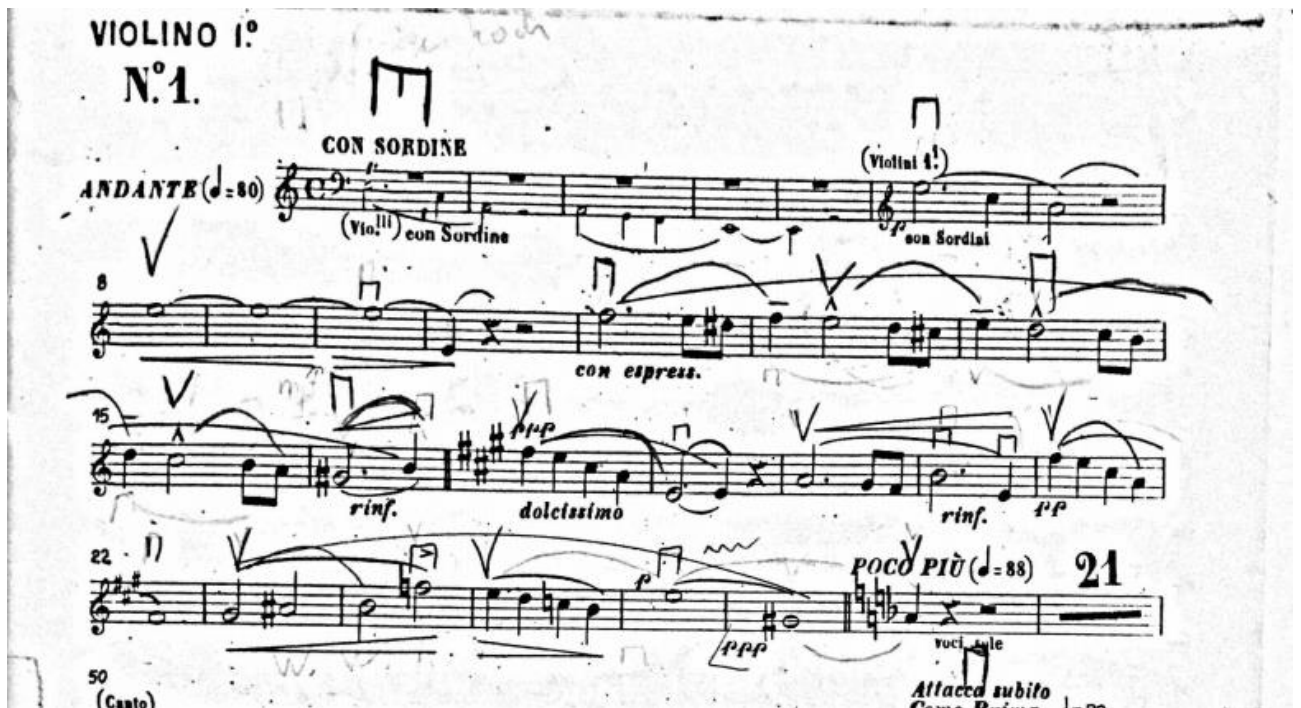
Remiantis šio meninio tyrimo antrame skyriuje pateiktais pagrindiniais smuikininko techniniais uždaviniais bei darbo autorės asmenine patirtimi griežiant *MusicAeterna* orkestro sudėtyje, toliau bus aptariami smuikininko *tutti* atlikimo technikos aspektai (žr. Lentelę Nr. 4). Atvejo studijai pasitelkiamas Giuseppe's Verdi *Requiem* orkestrui ir chorui, naudojami partitūros pavyzdžiai iš *MusicAeterna* repeticijų bei koncertinių pasirodymų, vykusių 2019 m. kovo–balandžio mėnesiais.

Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai	<i>Tutti</i> smuikininkas
Smuikininko stovėseną ir sėdėseną	Repeticijų metu dažniausiai sėdima, koncertų – stovima.
Pirštuotė	Iš <i>Tutti</i> smuikininko nėra reikalaujama naudoti vienodą pirštuotę grupėje, tačiau, lyginant su kitų orkestrų praktika, dažnai pasirenkamos aukštos pozicijos; pirštuotė nederinama su II smuikais; paskutinių pultų pirštuotė nėra fiksuojama natose.
<i>Vibrato</i>	Gausiai ir intensyviai naudojamas; išskiriamos konkrečios kūrinio vietos, kuriose iš <i>tutti</i> smuikininko reikalaujama griežti <i>senza vibrato</i> , garsinis balansas derinamas su dainininkais.
Intonacija	<i>Tutti</i> smuikininkas turi išlaikyti aukštą griežimo techniką, nes papildomai dėmesio intonacijos tikslinimui skiriama labai mažai.
Štrichuotė	Daugelį štrichuočių keičia ne grupės lyderis, bet dirigentas; štrichuotė derinama su tekstu, frazėmis ir

	solistų kvėpavimu; grupėje naudojamas „nesibaigiančio stryko“ efektas.
Artikuliacija	Tremolo atliekami <i>sfz</i> principu; <i>fp</i> dinaminiai niuansai lemia greitą stryko pravedimą;
Dinamika	Dinaminė amplitudė itin plati; Iš <i>tutti</i> smuikininko reikalaujama naudoti ekstremalius <i>ppp</i> ir <i>fff</i> ; <i>crescendo</i> atliekami paskutiniu momentu.
Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas	Tempas diktuojamas dirigento; griežiant smuikų grupės gale, ritminis balansas dažniau pasiekiamas derinantis ne prie savo grupės, bet prie šalia esančių kitų instrumentų grupių (pavyzdžiui, kontrabosai buvo išdėstyti šalia I smuikų).

Lentelė Nr. 4. Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai *tutti* smuikininko pozicijoje

Pirštuotė. Kai kuriuose orkestruose (pavyzdžiui, *Kremerata Baltica*, šv. Kristoforo kameriniame orkestre) koncertmeisteris reikalauja smuikų grupėje naudoti vienodą pirštuotę. *MusicAeterna* simfoniniame orkestre, išskyrus kelis konkrečius atvejus, orkestro koncertmeisteris Afanasijus Chupinas tokio reikalavimo netaiko. Tai leidžia skirtingų techninių sugebėjimų muzikantams naudoti tokią pirštuotę, kuri yra labiausiai priimtina individualiai kiekvienam atlikėjui. Kadangi dauguma orkestre griežiančių smuikininkų yra baigę Rusijos styginių instrumentų mokyklas, dominuoja itin sodraus, ekspresyvaus garso naudojimas; taip pat – aukštų pozicijų naudojimas. Pateiktame pavyzdyje (žr. Pavyzdį Nr. 20) matome G. Verdi *Requiem* kūrinio pradžią, pirmų smuikų partiją. Originaliai natose nėra pažymėta pirštuotė ar styga, kurią reiktų naudoti. Sekant *MusicAeterna* orkestro koncertmeisterį, visi *tutti* smuikininkai šią kūrinio padalą atliko naudojant *re* stygą. Tai konkreti šio koncertmeisterio interpretacija bei techniniu atžvilgiu žymiai sudėtingesnis pasirinkimas. Patogesnis būdas šiai kūrinio padalai atlikti būtų III pozicijos naudojimas, pradedant styga *la*.



Pavyzdys Nr. 20. Giuseppe Verdi. *Requiem*. I smuikų partija, 1–28 taktai.

Šios aukštos pozicijos pasirinkimas pirmų smuikų grupėje sukuria išskirtinį garsinį efektą, aidą. Klausytojams vizualiai matosi, jog smuikai griežia, tačiau garso girdėti minimaliai, veikiau tik užuomina į garsą. *MusicAeterna* styginių grupėje pirštuotė nėra derinama nei tarpusavyje, nei su kitais instrumentais (kitų orkestrų praktikoje, siekiant garsinio balanso vienodumo, skiriama daug dėmesio derinant pirmų ir antrų smuikų naudojamą pirštuotę).

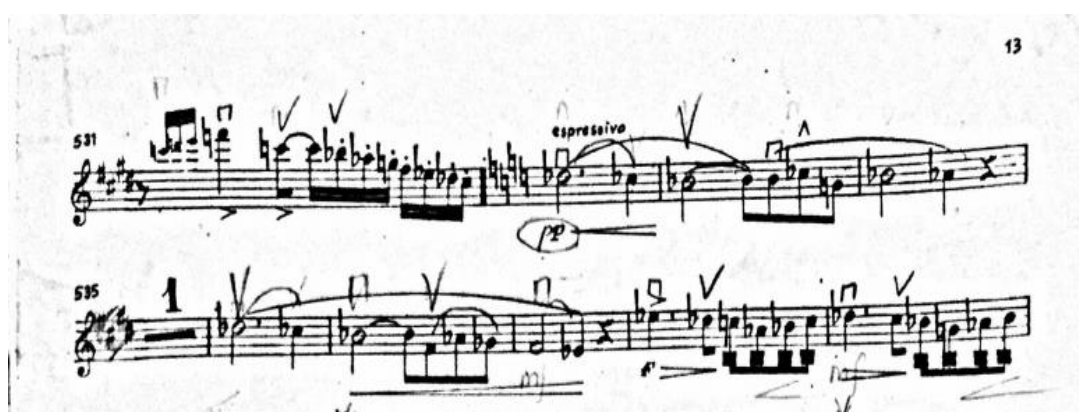
Dar vienas išskirtinis konkrečiai pirmų smuikų grupės paskutinių pultų bruožas yra tas, kad pirštuotė nėra fiksuojama natose, o išmokstama atmintinai. Dažnai skirtinguose koncertuose, esant muzikantų rotacijai grupės gale, atlikėjai neturi galimybės „prisirišti“ prie pirštuotės, prie papildomos informacijos, rašomos natose. Svarbu pažymėti, kad kituose simfoniniuose ar kameriniuose orkestruose itin dažnai pasitaiko momentų, kuomet *tutti* grupės narys be savo užrašytos pirštuotės negali tinkamai atlikti kūrinio. Tai lemia daugelio orkestrų pasirinkimą nekeisti muzikanto pozicijos grupėje.

Kalbant apie **vibrato** G. Verdi *Requiem* atlikimo metu – jis itin intensyvus ir gausiai naudojamas. Išimtis, kuomet sumažinamas *vibrato* kiekis, taikomos tais atvejais, kai smuikai atlieka akompanuojančią partiją, dažniausiai ilgų ritminių verčių natas, tylia dinamika. Tačiau *vibrato* neatsisakoma esant ekstremaliai tyliai dinamikai. Tai padeda įprasminti atliekamo kūrinio padalą, perteikti emociškumą, įtaigumą (tai taikytina analizuojamo kūrinio pradžiai, žr. Pavyzdį Nr. 20).

Dainininkams tam tikruose kūrinio epizoduose naudojant minimalų *vibrato* (žr. Pavyzdžius Nr. 21, 22), išvis atsisakoma *vibrato*.



Pavyzdys Nr. 21. Giuseppe Verdi. *Requiem*, I smuikų partija, 382–409 taktai



Pavyzdys Nr. 22. Giuseppe Verdi. *Requiem*, I smuikų partija, 531–540 taktai

Intonacija. *Requiem* atlikimo metu II smuikų pozicija buvo ne šalia I smuikų, kaip dažnai yra įprasta, tačiau priešais I smuikus. Tokiu atveju griežiant pirmuose smuikuose yra sudėtinga teisingai paskirstyti intonacinį balansą unisono vietose, tačiau aptariamo orkestro praktikoje nebuvo skiriama papildomo dėmesio intonaciniam balansui su II smuikais taisymui. Kadangi orkestro styginių grupės pasižymi aukšta griežimo technika, retu atveju reikia papildomo dėmesio intonacijos tikslinimui.

Štrichuotė. Esant didelei I smuikų grupei (18 smuikininkų), kūrinys lygos yra skaidomos, išlaikomos originalios arba pritaikomos prie balso partijos artikuliacijos (žr. Pavyzdžius Nr. 23, 24). Daugelis štrichuotės pasirinkimų nėra tinkami soliniam grojimui dėl nepakankamo garso stiprumo, tačiau didelėje smuikų grupėje, naudojant plačios apimties lygas, yra pasiekiamas „nesibaigiančio stryko“ efektas⁸².

⁸² Sąvoka plačiai paplitusi tarp orkestro muzikantų, kuomet nesigirdi stryko pakeitimų. Orkestriniuose kūriniuose dažnai pasitaiko atvejų, kuomet specialiai tam tikrose vietose yra leidžiama keisti stryką laisvu pasirinkimu. Tokiu būdu išvengiama ilgų natų ar melodijų sukarpymo.



Pavyzdys Nr. 23. Giuseppe Verdi. *Requiem*, I smuikų partija, 609–623 taktai

Pavyzdys Nr. 24. Giuseppe Verdi. *Requiem*, I smuikų partija, 609–623 taktai

Pavyzdys Nr. 25. Giuseppe Verdi. *Requiem*, partitūra, 97–102 taktai

Daugelį štrichuočių *Requiem* atlikimo metu diktavo dirigentas, derindamas orkestro štrichus su choro ar solistų atliekama frazuote. Išskirtinumo tiek štrichuotės, tiek artikuliacijos atžvilgiu šiuo atveju suteikia kūrinyje esantis tekstas – įtakos turi išryškinami skiemenys ar raidės, kvėpavimas. Pavyzdyje Nr. 25 pateiktame fragmente I ir II smuikų artikuliacija buvo

derinama su sopranu. Pačios legatūros nebuvo keičiamos, nederinamos su solistui taikytomis legatūromis – derinama buvo artikuliacija.

Remiantis šio tiriamojo darbo autorės dalyvavimu *MusicAeterna* simfoninio orkestro repeticijose ir koncertiniame ture, šiame poskyryje nagrinėjama I smuikų grupės *tutti* pozicija šiame orkestre bei pateikiami ir analizuojami pavyzdžiai, kaip pasekėjo vaidmuo funkcionuoja *MusicAeterna* simfoninio orkestro veikloje. Turint galvoje minimo orkestro išskirtinumą, būtina pažymėti, jog simfoninio muzikavimo praktikoje sutinkama ir kitokių pavyzdžių, tad šiame darbe pristatomi *tutti* pozicijos atlikimo aspektai nebūtinai yra pritaikomi kitų simfoninių orkestrų smuikininko *tutti* pozicijai.

3.3. II smuikininko pozicija styginių kvartete

Kaip junginys tarp pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės, kuri plačiau aptariama 3.2 poskyryje, toliau darbe pristatomi esminiai skirtumai ir bendrumai tarp I ir II smuiko pozicijų. II smuikininką dėl vaidmenų kaitos styginių kvartete galime priskirti tiek pasekėjo, tiek pasidalytosios lyderystės sričiai, tačiau šiame skyriuje pirminis uždavinys yra atskleisti II smuikininko poziciją ir jai būdingus bruožus, lyginant su I smuikininku kvartete.

Šio darbo autorė išskiria šiuos pagrindinius II smuiko pozicijų bruožus:

- Gali būti vadinamas kvarteto chameleonu, kas reikalauja daug ir dažnai keisti vaidmenis kūrinio atlikimo metu;
- Pagalbinės melodijos atlikimas, antrinimas pagrindinei melodijai (dažniausiai I smuikui);
- Dialogo funkcija, kintantys įsiterpimai;
- Melodijos perėmimas;
- Akompanimentinė funkcija – susiliejimas su harmonija ir melodijos palydėjimas;
- Harmoninės jungtys – jungtis tarp I smuiko ir alto ar violončelės registru, pridodant harmoninio gylį ir naujų spalvų muzikinei tekstūrai.

Johnas Keithas Murnighamas ir Donaldas E. Conlonas knygoje *The Dynamics of Intense Work Groups: A Study of British String Quartets* (1991) atskleidė, jog atlikėjo, užimančio II smuiko poziciją, tiek asmens, tiek muziko rolė reikalauja aukščiausio prisitaikymo ir prisiderinimo laipsnio. Antrojo smuikininko partijos klasikiniuose kvartetuose dažniausiai yra papildančios pirmąjį smuiką (jis dubliuojamas oktavomis ir panašiai), tačiau jo užduotis dvejopa: šalia to, kad jis turi susiliesti su pirmuoju smuiku ir prie jo derintis, antrasis smuikas taip pat neturi likti visiškame fone, „ištirpti“. Akivaizdu, kad tai iš šio atlikėjo reikalauja ir tam tikrų

asmeninių savybių, sąlygojančių gebėjimą priimti savo „antrojo“ poziciją (Murnigham ir Conlon 1991: 167). 1.3.1 darbo poskyryje minėto bakalauro darbo autorė Rasa Aukštuolytė atliko tyrimą, kuriuo buvo siekta atskleisti styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos ypatumus, išskirti susidarančias roles bei įvertinti lyderio vaidmens svarbą ansamblio funkcionavimui. Buvo sudaryta 16-os klausimų anketa, kuri pasiekė 13-os Lietuvoje veikiančių styginių kvartetų narius. Šiam darbui aktualus klausimas apie II smuiko poziciją:

Į klausimą „Ar Jūs esat patenkintas(-a) antrojo smuikininko(-ės) pozicija? Jeigu galėtumėte rinktis, ar sutiktumėte tapti pirmuoju smuiku?“ trys iš penkių smuikininkų atsakė, jog šia pozicija kvartete yra patenkinti: „Antro smuiko pozicija esu patenkintas. Tačiau sutikčiau groti ir pirmuoju smuiku“; „Mano charakteris labai tinkamas antro smuiko vaidmeniui, todėl nenorėčiau būti pirmu smuiku“; „Taip susiklostė, kad nuo studijų laikų dažniausiai grieždavau antruoju smuiku ir nuo to laiko pamėgau šią poziciją. Grieždamas jaučiuosi natūraliai ir savo vietoje – gal čia pripratimas, gal natūra“. Vienas atlikėjas pateikė dviprasmišką atsakymą: „Kartais esu patenkintas, kartais ne. Tas „ne“ būna tada, kai muzika, kurią grojame, širdyje teka ir skamba kitaip. Bet prisitaikyti tikrai reikia. Anksčiau prisitaikydavau daug sunkiau. Dabar dažnai mėgaujuosi grojimu kvartete ir malonumu turėti laiko grojant ne tiek daug natų kaip pirmas smuikas, girdėti muzikos kūrinio, kvarteto skambesio visumą“. (Aukštuolytė 2013: 33)

Cituojami anketos atsakymai kondensuotai atskleidžia vyraujančius pagrindinius pirmojo ir antrojo smuikų veiklos dėsningumus. Pažymėtina, kad esti nemažai atvejų, kai antrieji smuikai susiduria su sunkumais prisitaikyti ir priimti savo poziciją. Dažnai yra manoma, kad antrasis smuikas kvartete yra silpnesnis muzikantas, pasižymintis ne tokia stipria technika kaip pirmasis. Toks skirstymas, ypač aukštosiose muzikos mokyklose, turi rimtų pasekmių tolimesnei kvartetų veiklai. Dažnai antrieji smuikai sunkiai save realizuoja užimamoje pozicijoje, vis pavydžiau stebi lyderio poziciją, jo atliekamą darbą ir su laiku pradeda skleisti nepasitenkinimą ar pyktį kvarteto pirmajam smuikui, su potekste, kad jis galėtų viską atlikti žymiai geriau⁸³. Žinoma, esti ir visiškai atvirkštinių variantų, kuomet kvarteto antrojo smuiko vaidmens imasi atitinkamos asmenybės sandaros muzikai, kurie yra nelinkę dominuoti, gebantys derintis ir tame jausti malonumą, iš anksto suprantantys, kokie lūkesčiai keliami šią rolę užimančiam asmeniui.

Manau, kad antrasis smuikas yra pagrindinė surišamoji medžiaga styginių kvartete. Tai žymiai sunkesnis vaidmuo nei būti lyderiu. Privalai būti virtuozu, antraip pranyksi garso visumoje. Turi susilieti su pirmuoju smuiku, tuo pat metu neprarandant kontakto su žemesniais balsais. Dėl kvartetų kūrimo tradicijos tu esi besubjektis arba ypač svarbus – nėra nieko per vidurį. (Shure 2016)

⁸³ Ši problema buvo įžvalgiai ekranizuota Yarono Zilbermano filme *A Late Quartet* (2012), kur 25-tąjį jubiliejų švenčiantį kvartetą ištinka krizė – violončelininkui diagnozuota Parkinsono liga, o antrasis smuikas prisipažįsta šitiek metų visada norėjęs groti pirmuoju smuiku ir tapti šio ansamblio lyderiu.

Toliau su konkrečių muzikinių pavyzdžių⁸⁴ pagalba bus įvardyti esminiai skirtumai ir bendrumai tarp I ir II smuiko pozicijų. Remiantis autorės asmenine patirtimi griežiant styginių kvarteto sudėtyse II smuiko pozicijoje, aptariami pagrindiniai techniniai uždaviniai (žr. Lentelę Nr. 5).

Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai	Kvarteto II smuikas
Smuikininko stovėseną ir sėdėseną	Repeticijose ir koncertuose sėdi.
Pirštuotė	Derina pirštuotę prie I smuiko.
<i>Vibrato</i>	Turi gebėti greitai ir tiksliai prisitaikyti prie I smuiko <i>vibrato</i> , griežiant ypač skirtingą medžiagą – <i>vibrato</i> bendrumų ieškoti su kitais kvarteto nariais.
Intonacija	II smuiko partija reikalauja intonacinio tikslumo ir preciziškumo esant dideliems harmoniniams šuoliams tarp melodijos ir akompanimento partijų.
Štrichuotė	Turi tarnauti vienodam frazavimui; griežiant kartu su I smuiku, štrichuotė derinama prie pastarojo.
Artikuliacija	Šalia melodijos klausymo II smuikininkas turi būti užtikrintas, kad akompanimentą, pavyzdžiui, šešioliktines natas, nepaisant skirtingo jų išgavimo būdo, atlieka kartu su kitu ansamblio muzikantu.
Dinamika	Dinamika priklauso nuo kvarteto narių bendrų kūrinio interpretacinių sprendimų.
Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas	Tempą dažniausiai nustato I smuikas arba kitas kvarteto narys, kuris pradeda kūrinį ar jo dalį; itin svarbus individualus ritminis preciziškumas atliekant akompanimentinę medžiagą.

Lentelė Nr. 5. Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai styginių kvarteto II smuikininko pozicijoje

⁸⁴ Muzikiniai pavyzdžiai pasirinkti iš dažnai studijų laikotarpiu pasirenkamų kvartetinių kūrinių bei kaip geriausiai atspindintys aptariamus techninius sunkumus.

Keli pavyzdžiai iš Maurice'o Ravelio Styginių kvarteto F-dur atskleidžia, kaip, priklausomai nuo kitų muzikinių partijų, keičiasi II kvarteto smuiko vaidmenys (žr. Pavyzdžius Nr. 26, 27).



Pavyzdys Nr. 26. Maurice Ravel. Styginių kvartetas F-dur, I d., 24–29 taktai

Pavyzdyje Nr. 26, 24–27 taktuose I smuiko partijoje skamba melodija. Tuo tarpu II smuikas kartu su altu atlieka akompanimento funkciją. Pažymėtina, kad II smuiko ir alto partijose dominuoja šešioliktnių judėjimas, kuris artikuliaciškai yra skirtingas: II smuiko šešioliktnės sulgyuotos po 4 natas, tuo tarpu alto partijoje šešioliktnės atliekamos *sautille* štrichu. Šis štrichų skirtumas, greitų pasažų atlikimas ritminiame unisone iš ansamblio narių reikalauja tam tikrų techninių uždavinių sprendimo (II smuikas šalia dėmesingo pagrindinės melodijos klausymo turi būti užtikrintas, kad šešioliktnės natas, nepaisant skirtingo jų išgavimo būdo, atlieka kartu su altu). Net ir patyrusių styginių kvartetų bendras ritminis pulsas gali būti labai greitai pamestas, nebent jis grindžiamas nuolatiniu vienas kito klausymu.



Pavyzdys Nr. 27. Maurice Ravel. Styginių kvartetas F-dur, I d., 134–145 taktai

Pavyzdyje Nr. 27 matome ryškų atvejį, patvirtinantį chameleonišką II smuiko veiklos pobūdį. 136–137 taktuose, I smuikui atliekant melodiją, II smuikas kartu su violončele tomis pačiomis ritminėmis vertėmis atlieka harmoninių jungčių „tiltą“ (I smuiko melodija skamba gana aukštame registre, tad visi kiti balsai išdėstyti platesniu diapazonu). 139–140 taktuose ką tik nuskambėjus melodijos atkarpai I smuiko partijoje, staiga ji pateikiama II smuiko partijoje. 141–142 taktuose įvyksta melodijos „sukarpymas“ po vieną taktą ir padalijimas tarp pirmojo ir antrojo smuikų. Būtent ši kūrinio vieta reikalauja didelės precizikos (perimti melodiją laiku) ir intonacinio tikslumo (labai dideli harmoniniai šuoliai tarp melodijos ir akompanimento partijos). Visus šiuos technologinius uždavinius apsunkina ir kompozitoriaus nurodytos dinaminės ir interpretacinės indikacijos (bendra dinamika *pp*, *espressivo*, staigūs *crescendo* ir *diminuendo*).



Pavyzdys Nr. 28. Robert Schumann. Styginių kvartetą Nr. 2, op. 41, IV d., 80–114 taktai.

Paskutiniame pavyzdyje Nr. 28 matome, kad čia II smuiko funkcija – pagalbinės melodijos atlikimas (83–95 taktai). Pirmiausi uždaviniai, kurie tokiu atveju turėtų būti iškelti, tai II smuiko prisiderinimas prie I smuiko artikuliacijos ir charakterio: kokio ilgumo bus grojamos aštuntinės natos, pažymėtos *staccato* štrichu, kokio stiprumo akcentas, kokio intensyvumo ir ritminės trukmės ketvirtinės natos. Tikslingą natos užbaigimą sąlygoja rastas tinkamas mostas tai natai pradėti (už mostą atsakingas I smuikas). Tinkama natos pradžia yra pagrindas tolimesnei jos eigai, garso intensyvumui ir jo trukmei. Norint atlikti kokybišką garso ataką, reiktų suderinti stryko vedimo greitį ir svorį, atakos pradžios vietą. Styginių instrumentų ansambliuose griežimas ne kartu pirmiausia pasireiškia stryko vedimo skirtingumu, skirtinga smulkesnių štrichų atlikimo vieta.

Styginių kvarteto I ir II smuikams privalu sugebėti lengvai keisti vaidmenis: vieną kūrinio dalį atlikti pagrindinio balso funkcijoje su atitinkama laisve ir energija, kitoje dalyje tapti pagalbiniu ar akompanuojančiu, tarsi nepastebimu balsu. Tai yra pagrindiniai bendrumai tarp šių muzikantų pozicijų. Esminiai nesutarimai balsų pasidalijimo klausimu turėtų būti sprendžiami aiškinantis, kaip pasiekti sutartų tikslų, o ne kokie tie tikslai turėtų būti. Atskiros balso girdėjimas

(kaip jis iš tiesų gali skambėti) yra įgūdis, kuris turi būti atrastas. Pagrindinis skirtumas tarp I ir II smuiko pozicijų būtų – remiantis tiek rolių teorija⁸⁵, tiek pačių kompozitorių muzikinės medžiagos padalijimu – tai, kad II styginių kvarteto smuikas visada turi gebėti greitai ir tiksliai prisitaikyti prie I smuiko, o grojant ypač skirtingą medžiagą bendrumų ieškoti su kitais kvarteto nariais. Antrajam smuikui tenka nemenkas tiek techninis, tiek asmeninis uždavinys – kaip, taikantis prie kitų muzikantų manierų, išlikti savimi ir gerai jaustis.

3.4. Smuikininko-koncertmeisterio vaidmuo orkestre be dirigento

Kameriniuose ir simfoniniuose orkestruose koncertmeisteris dažniausiai esti muzikas, minimą poziciją pelnęs dėl savo išstobulintos smuiko technikos, aukštos meninės kompetencijos, gebėjimo lyderiauti, greitai prisitaikyti prie skirtingų situacijų ir komunikabilumo. Kalbant apie lyderystę orkestruose, atlikta nemažai tyrimų analizuojant orkestro darbo specifiką bei dirigento ir orkestro muzikantų komunikaciją. Tokiu atveju lyderio pozicija priskiriama orkestro dirigentui, o koncertmeisteriui – pasekėjo ar pasidalytosios lyderystės pozicija. Kadangi šio meninio tyrimo objektas yra smuikininkas, buvo pasirinkta C/O kamerinio orkestro atvejo studija. Šiame orkestre nėra dirigento, taigi nėra vieno dominuojančio lyderio. Remiantis Rūtos Lipinaitytės straipsniu „Koncertmeisterio vaidmenų kaita: orkestro su dirigentu ir orkestro be dirigento atvejai“ (2014a), kuriame teigiama, kad muzikavimas orkestruose be dirigento prilyginamas ansambliniam grojimui, bus nagrinėjamas koncertmeisterio vaidmuo ir, šiuo atveju, konkretus šio tiriamojo darbo autorės Giedrės Žarėnaitės dalyvavimas C/O kamerinio orkestro veikloje. Šis pavyzdys buvo pasirinktas siekiant demonstruoti, kaip pasidalytoji lyderystė gali funkcionuoti ne tik mažos sudėties kameriniame ansamblyje, bet ir simfoninio orkestro veikloje be dirigento. Pasak R. Lipinaitytės, grojimą orkestre be dirigento galima lyginti su kameriniu muzikavimu, kadangi muzikos atlikimo požiūriu orkestro be dirigento grojimas remiasi ansamblinio muzikavimo principais. Orkestruose su dirigentu koncertmeisteris dalijasi lyderyste su dirigentu, o orkestruose be dirigento pasidalytoji lyderystė atsiranda tarp koncertmeisterio ir kitų orkestro narių. „Taigi orkestras be dirigento yra tarpinis variantas tarp orkestro ir kamerinio ansamblio“ (Lipinaitytė 2014a: 16).

⁸⁵ Rolė yra tipinė elgsenos sistema, susidariusi visuomenėje tam tikram vaidmeniui atlikti. Rolių teorija visų pirma visuomenėje išskiria tam tikras funkcinės individų vietas – pozicijas, aiškina asmenybės įsijungimo į grupes procesą, t. y., aiškina asmenybės socializaciją (Jacikevičius 1995: 52). Ši teorija styginių kvarteto tarpusavio santykiams nagrinėti buvo pritaikyta R. Aukštuolytės darbe (2013).

C/O kameriniame⁸⁶ orkestre (toliau *C/O*) nėra dirigento, nesama ir fiksuotos hierarchijos. Svarbiausia muzikantų siekiamybė – klausytis vienas kitų, sekti ir imtis iniciatyvos. *C/O* savo veiklą plėtoja nuo 2014 m., Berlyną pasirinkę kaip orkestro būstinę. Muzikantai atvyksta dalyvauti sesijose, kurias sudaro savaitė intensyvių repeticijų ir keletas koncertų. Čia sukurama galimybė įgyvendinti savo kaip orkestro muzikanto svajones, patiems rinktis kūrinius, koncertų koncepciją, yra bendrai kuriami repetavimo metodai, formuojamas išskirtinis interpretacinis orkestro veidas. Gyvenantys ir kuriantys skirtingose Europos šalyse muzikantai susitinka keletui projektų per metus, dažnai investuodami net savo asmenines lėšas ir atostogoms skirtą laiką. Administravimo darbai taip pat paskirstyti keliems orkestro muzikantams, visi kiti yra atsakingi už solistų⁸⁷, rėmėjų paieškas ir kontaktų užmezgimą. Vyksta atviros diskusijos, kokio formato koncertai turėtų būti rengiami, kokie kūriniai atliekami ir įrašomi, kokią publiką norima prisitraukti. Nuo pat įkūrimo pradžios orkestro koncertmeisterio poziciją užima šio tiriamojo darbo autorė.

Remiantis *C/O* repeticijų ir koncertų praktika, šiame darbo poskyryje iškeliamas tikslas atskleisti koncertmeisterio kaip pasidalytosios lyderystės atstovo vaidmenį griežiant orkestre be dirigento, įvertinti muzikavimo principus, išryškinti, kokie pagrindiniai uždaviniai tokio tipo kolektyve tenka būtent koncertmeisteriui.

Svarbu paminėti, kad *C/O* tikslas nėra turėti tik vieno muzikanto kūrinio koncepciją, kuria būtų remiamasi nuo pirmos repeticijos dienos iki paskutinio koncerto. Kūrinio interpretacinis modelis sukuriamas repeticijų metu, išbandant ir pritaikant skirtingus frazavimo ir dinامينius niuansus. Orkestruose esant dirigentui muzikos interpretatoriaus funkcija tenka dirigentui, kuris iš anksto aiškiai įsivaizduoja būsimą kūrinio interpretaciją, muzikantams perduoda savo idėjas, muzikinius sumanymus ir norus. Galima teigti, kad orkestruose su dirigentu muzikantai yra atleidžiami nuo mąstymo apie kūrinio interpretaciją, įsivaizdavimo, kaip kūrinys turėtų skambėti. Orkestro muzikanto pareiga – laukti iš dirigento tikslų nuorodų, pastabų, nereikšti savo asmeninės nuomonės ir suvokimo.

C/O daugiau atsakomybės tenka kiekvienam orkestro muzikantui, kadangi nėra vieno meno vadovo su diktuojamomis vertybėmis ir tikslais. Šiuo atveju kiekvienas yra atsakingas už savo indėlį į tokio pobūdžio muzikos kūrimą.

⁸⁶ *C/O chamber orchestra* yra tradicinis simfoninis orkestras su mažesniu styginių instrumentų skaičiumi. Šiuo atveju vertimas „kamerinis“ nereiškia, kad orkestrą sudaro tik styginiai.

⁸⁷ Šiuo metu *C/O* kamerinis orkestras bendradarbiauja su tokiais solistais kaip Nilsas Landgrenas (trombonas), Albanas Gerhardtas (violončelė), Gergana Gergova (smuikas), Hamburgo trio (Mitsuru Shioagai, Vytautas Sondeckis, Eberhardas Hasenfratzas).

Kartais grojimas be dirigento atveria kitas galimybes, orkestro muzikantai priversti įdėti daugiau pastangų grojimo sinchroniškumui pasiekti. Padidėja kiekvieno aktyvumas, kartais net muzikuojama įtaigiau, muzikinė iniciatyva yra ryškesnė, nes orkestro muzikantai ne pildo kažkieno kito valią, o reiškia savo idėjas. Grojimas be dirigento yra techniškai sunkesnis. (Borisas Garlitskis, cit. iš Lipinaitytė 2014b)

Nagrinėjant smuikininko funkcijų kaitą, vienas iš ryškesnių skirtumų, lyginant pasiruošimą solo koncertui ir ruošimąsi C/O sesijoms, yra tam tikru atžvilgiu gilesnis ir intensyvesnis smuikininko-koncertmeisterio kūrinio interpretacinis pasiruošimas prieš prasidedant repeticijoms. Tam tikros koncertmeisterio atliekamos funkcijos neišvengiamai yra lyderinės. Nesant dirigento, koncertmeisterio pozicijoje esantis smuikininkas perima daugelį darbo niuansų, būdingų dirigentams ruošiant partitūras repeticijoms. Esant minimaliam repeticijų skaičiui, reikalingas koncertmeisterio įsigilinimas į ruošiamo kūrinio partijas, pasirengimas koordinuoti repeticijas, sudaryti planus, ties kuo bus dirbama. Koncertmeisterio vaidmuo labai pasikeičia, orkestrui grojant be dirigento ir be solisto. Šiuo atveju bendras tempas, frazuotė, dinamika, bendra emocinė kūrinio atmosfera dažniausiai priklauso būtent nuo koncertmeisterio. Pasak R. Lipinaitytės, „jo atsakomybė ypač sustiprėja netikėtuose, spontaniškuose muzikinės minties posūkiuose, kuriais pasižymi sceninis atlikimas“ (Lipinaitytė 2014a: 19). Spontaniškumas ir netikėti muzikiniai sumanymai koncerto metu grojant orkestre be dirigento priklauso nuo koncertmeisterio.

Darbo autorė išskiria šiuos koncertmeisterio individualaus darbo etapus, kurie yra vykdomi ruošiantis išskirtinai C/O repeticijoms:

- Įrašų analizė, darbas su partitūra. Pirmiausia analizuojamas kūrinys, jo kompoziciniai metodai, išskiriamos kūrinio padalos, kur aiškiai suskirstyta balsų hierarchija. Analizuojami įrašai ir skirtingos įvairių atlikėjų interpretacijos. Savo asmeninėmis įžvalgomis dalinamasi su kitais orkestro muzikantais.
- Štrichuotės ir pirštuotės sudarymas. Repetuoiant smuiko partiją individualiai, koncertmeisterė sužymi pirminę štrichuotę, artikuliaciją ir pirštuotę. Paruoštos pirmų smuikų partijos ir bendra kūrinio partitūra išsiunčiama kitų grupių lyderiams. Pažymėtina, kad štrichuotė labai dažnai keičiama prasidėjus *tutti* repeticijoms, taip pat repetuojant kartu su solistais.
- Sudaromas repeticijų tvarkaraštis, jų eiga, iškeliami repeticijų tikslai⁸⁸.

Šiai atvejo studijai analizuoti buvo pasirinkta Richardo Wagnerio simfoninė poema kameriniam orkestrui *Siegfried-Idyll*, kuri C/O orkestro buvo atliekama 2018 m. sausio mėnesį.

⁸⁸ Repeticijų plano pavyzdys pateikiamas darbo prieduose (žr. Priedą Nr. 3).

Ruošiant šį kūrinį individualiai buvo remtasi mokslo darbais (Boyle 2009.Smith 2014), Niujorko Filharmonijos skaitmeniniu archyvu⁸⁹ ir kitais šaltiniais. Atlikus išplėstinę įrašų analizę, galima būtų išskirti *London Clasical Players*⁹⁰ orkestro, diriguojamo Rogerio Norringtono, 1994-aisiais įgrotą įrašą. Kompaktinė plokštelė išleista EMI records pavadinimu *Wagner: Orchestral Extracts/Bruckner: Symphony No 3* (2005). Šis įrašas išskiriamas kaip labiausiai atitikęs C/O interpretacinius tikslus ir įtakojęs tolesnį kūrinio ruošimą. Dažnai šio kūrinio atlikimui pasirenkami lėtoki, išplėsti tempai, itin romantizuotas styginių skambesys. Ruošiant *Siegfried-Idyll* buvo siekiama priartėti prie šiek tiek grynesnio ir temбриškai subtilesnio orkestro skambesio.

Išanalizavus kūrinį kompoziciniu atžvilgiu, orkestro koncertmeisterės buvo sudaryta pirštuotė pirmiesiems smuikams, kuria pasidalyta iki prasidedant repeticijoms. Ruošiant šio kūrinio štrichuotę, taip pat remtasi Niujorko Filharmonijos skaitmeniniame archyve esančiomis B. Schott's Söhne redakcijos partijomis bei asmenine darbo autorės patirtimi iš ankstesnių šio kūrinio atlikimų. Štrichuotės siūlymai siunčiami ir kitoms styginių instrumentų grupėms.

Prasidėjus C/O *tutti* repeticijoms, pirmiausia yra pergrojamas visas kūrinys ištisai, be sustojimų (jei tai leidžia bendras muzikantų techninis pasiruošimas) – tam, kad vėliau būtų daromos išvados, ties kuriomis kūrinio vietomis reikės daugiausiai dirbti, taip pat išskiriami orkestro privalumai⁹¹. Koncertmeisterio funkcija pirmojoje repeticijoje yra nurodyti pirminį kūrinio tempą, grojimo metu būti atsakingu už tempo pasikeitimus, sulėtinimus ir kitus galimus tempo pokyčius.

Kitų C/O repeticijų metu dirbama su kūrinio partitūra, kaip įmanoma tiksliau įgyvendinant kompozitoriaus nurodymus ir kūrinio epizodų keliamus techninius reikalavimus. Vėliau yra nusprendžiama, kas atsakingas už lėtinimo ar greitinimo vietas kūrinyje. Remiantis partijų svarba kūrinio kompoziciniame kontekste išskiriamos instrumentų grupės, atliekančios solo partijas, akompanimentinę medžiagą, skirtingų grupių lyderių iniciatyva dirbama ties *ritenuto* ar *accelerando* niuansais.

Pradiniam pasiruošimo etape koncertmeisteris analizuoja individualų orkestrantų pasiruošimą ir lankstumą grojant, užima savotišką stebėtojo ir vykdytojo poziciją. Šalia kūrinio pradžios ir pabaigos parodymo, jei yra stabdomas orkestras, koncertmeisteris pirmas į tai sureaguoja. Taikant pasidalytą lyderystę praktikoje, pirmų C/O repeticijų metu stabdyti

⁸⁹ Prieiga per internetą: <http://archives.nyphil.org/> [žiūrėta 2017 04 11].

⁹⁰ *London Clasical Players* (LCP) yra 1978 m. sero Rogerio Norringtono įkurtas britų orkestras, kuris kūrinius atlieka atsižvelgiant į istorinį muzikos laikotarpį ir su to laikotarpio instrumentais. Orkestras gyvavo iki 1997 m.

⁹¹ Kadangi C/O kamerinį orkestrą sudaro pusė nuolatinų muzikantų, kurie dalyvauja kiekvienoje sesijoje, ir pusė naujai prisijungiančių, kiekvieną kartą techninis lygis, taip pat ir pasiruošimas yra skirtingi.

orkestrą gali bet kuris orkestro narys – ar tai būtų altininkas iš paskutinio pulto, ar trimitininkas⁹². Svarbiausia taisyklė sustabdžius pasakyti ne kas yra daroma blogai, bet ką reiktų padaryti dar geriau, įtikinamiau ar techniškai tiksliau, tuo pat metu aiškiai įvardyti, ką reikia pakeisti (pavyzdžiui, nesant sinchrone, styginiams reikalinga suderinti artikuliaciją su mediniais pučiamaisiais, taip pat variniams pučiamiesiems išlaikyti ansamblišumą su timpanais ir pan.). Vieno sustojimo metu negalima pateikti daugiau nei trijų pastabų⁹³. Kitų repeticijų metu C/O pagrindinė užduotis – ieškoti interpretacinių sprendimų, tobulinti techninį orkestro pasiruošimą.

Šalia repeticijų *tutti* vyksta ir grupinės repeticijos. Jų metu yra galimybė dirbti tik ties tiems instrumentams aktualiais techniniais uždaviniais. Styginių instrumentų grupinėms repeticijoms vadovauja orkestro koncertmeisteris⁹⁴.

Sunku įsivaizduoti, kaip įmanomas vienas bendras kūrinio meninis vaizdinys, kai orkestre griežia daugiau nei 30 muzikantų ir nesama vieno aiškaus interpretatoriaus. Tad kaip įmanoma pasiekti vieną bendrą interpretacinį planą orkestre nesant dirigento? Svarbiausia yra vienas kito klausymasis ir susiklausymas. Yra svarbu klausytis savęs ir girdėti kitus, jaučiant tiek bendrą muzikinį audinį, tiek savo partiją kaip visumos dalį. Atliekant kūrinio analizę dar prieš repeticijas, susidaro aiškus kūrinio kompozicinis paveikslas, konkrečiai apibrėžiami ir muzikantų vaidmenys – kas turi imtis lyderiavimo, kas – akompanimentinės medžiagos. Visos lyderiaujančio muzikanto iniciatyvos leistinos, jei joms įgyvendinti skirti ženklai yra užtektinai aiškūs ir prasmingi, t. y., kaip dirigentas gali daug informacijos suteikti savo rankų gestikuliacija (frazuotė, dinamika, artikuliacija, emocija), taip ir tuo metu lyderiaujantis muzikantas savo rankų, kūno ir galvos judesių pagalba, veido išraiškomis gali inicijuoti kūrinio tempą, dinamiką ar melodijos charakterį. Pasak R. Lipinaitytės, „grojant be dirigento tarp orkestrantų susiklosto

⁹² C/O taikoma praktika, kad kiekvieną repeticiją kuruoja vis kitas orkestro narys – dažniausiai instrumentalistas, kurio partija yra mažiausiai sudėtinga (varinių pučiamųjų atstovai, perkusija). Jei neatsiranda savanorių, koncertmeisterio pareiga kuratorių paskirti. Repeticijos kuratorius turi teisę sustabdyti orkestrą ir pasakyti pastabą, ką reikia patikslinti.

⁹³ Visa tai gali atrodyti kaip perteklinė šūsnis taisyklių, tačiau remiantis keturių metų repetavimo praktika be dirigento, kuomet pradžioje būta daug bevaisio kalbėjimo, ieškojimų, analizavimo atvejų (kai vienas muzikantas daug kalba, o kitas per visą repeticijų periodą neprataria nė žodžio), buvo prieita prie kelių paprastų susitarimų, kurių stengiamasi laikytis. Tai leidžia palaikyti visų muzikantų susikoncentravimą ties vienu dalyku ir, kas svarbiausia – būti itin lanksčiu ne tik klausantis kitų ir taikantis vienas prie kito, tačiau ir būti atviru kitoms nuomonėms ir skoniams, savo idėjines išankstines nuostatas keisti dar nebandytais muzikiniais sumanymais, stengtis atrasti muzikavimo džiaugsmą.

⁹⁴ Grupinių repeticijų metu visos instrumentų grupės dirba atskirai. Pirmiausia smuikai koncentruojasi ties intonacijos tikslumu, sprendžiami štrichuotės ir pirštuotės klausimai. Pasitelkiant lėtesnius tempus repetuojamos tiek techniškai sudėtingos vietos, greiti pasažai, tiek lyrinės kūrinio vietos. Vėliau I ir II smuikai repetuoja kartu tam, kad būtų suderintas šių dviejų grupių garsinis balansas unisono vietose.

santykis, pagrįstas svarbiu ansamblinio grojimo principu – kūrybinio bendradarbiavimo proceso metu klausos būdu susiformavusiu vidiniu kontaktu. Svarbu yra klausytis savęs ir girdėti kitus, jaučiant tiek bendrą muzikinį audinį, tiek savo partiją kaip visumos dalį“ (Lipinaitytė 2014a: 22).

Vienas iš skirtumų lyginant smuikininką solistą ir koncertmeisterį yra pastarojo kūno kalba koncerto metu. Visi neverbalinės komunikacijos ženklai tampa informacija ir uždaviniais kitiems orkestro muzikantams. Koncertmeisteris gali paveikti kitą muzikantą tik tada, kai pats būna pilnai pasinėręs į tuos afektus⁹⁵, kuriuos norėtų muzikantams sužadinti. Nepaisant to, kad judesius riboja grojimas instrumentu, galimų naudoti neverbalinės komunikacijos priemonių arsenalas yra gana platus. Tai – pati muzikanto laikysena, rankų, kūno judesiai, judesiai su instrumentu, veido išraiška, akių kontaktas. Orkestre be dirigento kiekvienas koncertmeisterio kūno judesys tampa tam tikros informacijos elementu kitiems orkestro muzikantams. Koncertmeisteris tampa atsakingas už bendrą nuotaiką orkestre prieš prasidedant kūriniiui, jo veido išraiškos gali kardinaliai pakeisti kitų muzikantų nusiteikimą; energija, su kuria atsistojama derinti orkestro, ir tai, koku greičiu juda kūnas, taip pat daro didelę įtaką kitiems atlikėjams. Atliekant kūrinį koncertmeisteriui tenka atsakomybė sinchronizuoti pirmų smuikų grupę, komunikuoti su kitų grupių instrumentalistais, jiems atliekant melodines partijas juos sekti. Leisdamas suprasti savo jausmus, mintis, meninius sumanymus, koncertmeisteris gali paveikti kitą muzikantą ir visa tai išgyventi drauge. Taip pat koncertmeisterio kūno judesius nulemia ir konkretaus muzikos stiliaus, tam tikros epochos ir jos stilistinių reikalavimų ribos.

Koncerto metu koncertmeisteris analizuoja ir stebi pasirodymą tarsi iš šono⁹⁶, daro išvadas apie kūrinio tempus, ar yra tendencija skubėti, ar atvirkščiai, nesant reikiamam kiekiui energijos, orkestras groja vangiai. Tokiu atveju koncertmeisteris taip pat suteikia tam tikrus muzikinius impulsus dėmesiui ir energijai sužadinti. Svarbu, kad juos suprastų ir jais patikėtų kiti muzikantai, todėl ženklai turi būti labai aiškūs ir prasmingi, užtikrintai parodantys koncertmeisterio poziciją. Vienas iš svarbiausių reikalavimų – laiku pasinaudoti šiomis priemonėmis. Tam, kad orkestras galėtų sukurti muzikinius vaizdinius, koncertmeisterio siunčiamos neverbalinio komunikavimo žinutės visada turi būti akimirksniu priekyje.

⁹⁵ XVII–XVIII amžiais muzikos estetikoje buvo paplitusi afektų teorija, teigianti, jog muzika „atspindi“ ir veikia žmogaus jausmus (afektus). Anathasius Kircheris aprašė 8 afektus: troškimas, liūdesys, drąsa (ryžtas), susižavėjimas, nuosaikumas, pyktis, didingumas, šventumas. Buvo manoma, kad muzikos kūrinys ar jo dalis išreiškia tik vieną afektą (Field 2003: 37). Afektų teorija glaudžiai susijusi su mokymu apie retorines figūras. Ši teorija labiausiai buvo susijusi su baroko muzikos praktika.

⁹⁶ Svarbu pažymėti, kad reaguojant į atlikimo metu iškilusias muzikos skambėjimo kontrolės problemines situacijas, koncertmeisteris jas gali vykdyti tik iš dalies. Klausantis bendro orkestro skambėjimo iš savo griežimo vietos, smuikininkui sunku objektyviai įvertinti įvairius muzikos skambėjimo elementus.

Agnė Doveikaitė meno aspiranto mokslo darbe *Gidono Kremerio interpretacijos menas* (2011) išskiria kelis judesių pagal daromą poveikį klausytojui bei judesių retorikos semantikos⁹⁷ pobūdį tipus. Jais remiantis žemiau bus analizuojami C/O orkestro koncertmeisterės Giedrės Žarėnaitės judesiai koncertų metu.

- **Komunikuojanti kūno retorika.** A. Doveikaitės tyrime konstatuojama, jog pasirodymo metu atlikėjas dažnai perduoda tam tikrą, specifinę komunikatyvią informaciją kitiems žmonėms (Doveikaitė 2011: 80). Pritaikant tai C/O praktikoje, šio darbo autorė išskiria momentus, kai melodinė medžiaga pasiskirsto tarp pirmų smuikų ir kokios nors kitos grupės instrumentų. Su akių kontakto ir veido mimikos pagalba muzikantai gali komunikuoti tarpusavyje. Būtinai akių kontakto užmezgimas net su tais muzikantais, kurie tuo metu į koncertmeisterį nežiūri. Svarbus šio proceso akcentas yra orkestre naudojamų pultų padėtis. Tiek styginiams, tiek pučiamiesiems privalu sureguliuoti pulto aukštį taip, kad būtų pilnai matomi koncertmeisterio rankų judesiai, veido išraiškos.
- **Emocinė kūno retorikos kalba.** Pasak A. Doveikaitės, atlikėjo perteikiama ar išgyvenama emocinė būseną, muzikinis charakteris turi įtakos jo kūno judesiams (ibid.). Šio darbo autorės meninė praktika liudija, kad veido bei kūno judesiais koncerto metu ji intuityviai palydi skambančias intonacijas, taip sustiprindama, patikslindama perteikiamą meninę informaciją. Kitų orkestro narių siunčiami spontaniški muzikiniai impulsai jos akimirksniu pagaunami ir pasisavinami. Išreiškiant neigiamą atspalvį turinčias emocijas, koncertmeisterė dažniausiai įtraukia kaklą, pečius, suraukia kaktą.
- **Kognityvinė kūno retorika.** Kaip teigia A. Doveikaitė, bet kuris atlikėjas privalo aiškiai žinoti, ką jis nori „pasakyti“, perteikti, atskleisti savo atliekama muzika. Mimikos ar kūno judesiais atlikėjas natūraliai išreiškia tam tikrus kognityvinius – suvokimo, mąstymo, dėmesio rodymo – ženklus (Ibid.: 81). Šio tiriamojo darbo kontekste svarbu pabrėžti, kad koncertmeisteris koncertų metu privalo tikėti bendrai susikurtu meniniu vaizdiniu, atskleidžiančiu pagrindinę atliekamo kūrinio mintį. Koncentruojamasi į suvokimą apie kūrinį: „ką man reiškia šis kūrinys? Kaip jį atlieku? Kokius vidinius išgyvenimus man sukelia ar primena šie garsai?; ką jaučiu ir ką perteikiu kitiems, grodama smuiku?“. Darbo pavyzdžiuose Nr. 29–34 naudojamą R. Wagnerio *Siegfried Idyll* kūrinį galima apibūdinti kaip itin gausų inspiracijų kognityvinei kūno retorikai išreikšti. Kūrinio atsiradimo istorija (jis buvo parašytas vyro mylimai moteriai, kuri padovanojo sūnų ir kaip noras ryte ją pažadinti su namo apačioje

⁹⁷ A. Doveikaitė remiasi analogija su „muzikine retorine figūra“.

laiptinėje grojančiais muzikantais), jo vaizdiniai suponuoja intuityvią kūno plastikos išraišką, vidinį ir išorinį koncertmeisterio aktyvumą.

- **Motorinė kūno retorika.** A. Doveikaitės tyrime rašoma, kad atlikėjo akompanuojantys motoriniai kūno judesiai kartais yra „paprasti“, sekantys iš pačios grojimo situacijos ir nieko ypatingo nereiškiantys (Ibid: 82). Šio darbo autorė motorinę kūno retoriką naudoja tuose kūrinio epizoduose, kur pirmųjų smuikų partijos yra akompanimentinė medžiaga arba viena iš sudedamųjų tiršto ritminio judėjimo dalių. Būtina akcentuoti, kad labai dažnai per dideli ir staigūs judesiai gali klaidinti kitus orkestro muzikantus. Mažesnė judesio amplitudė leidžia ne tik sukonzentruoti didesnę sekančiųjų dėmesį, bet ir nenaudoti kūno judesių, kurie būtų netinkami atliekamai muzikai (pavyzdžiui, prieš lėtą kūrinio pradžią užsimojant agresyviu didelės amplitudės mostu).

Antrajame šio meno projekto tiriamojo darbo skyriuje rašoma apie pagrindinius techninius smuikininko uždavinius (smuikininko stovėseną, sėdėseną, pirštuotę, *vibrato* ir intonacija, štrichuotę, artikuliacija, dinamika, tempo pasirinkimas, ritmo svarba) – kaip jie skiriasi ir kinta smuikininkui griežiant solo ir kameriniuose ansambliuose. Remiantis darbo autorės asmeninėmis įžvalgomis ir meninės veiklos patirtimi repetuojant su C/O, toliau šiame poskyryje pristatomi techniniai uždaviniai (žr. Lentelę Nr. 5), kylantys smuikininkui, užimančiam koncertmeisterio poziciją C/O orkestre.

Pagrindiniai techniniai smuikininko uždaviniai	Koncertmeisteris
Smuikininko stovėseną ir sėdėseną	Aptariamame C/O atvejuje, po praktikos groti sėdint, vėliau nuspręsta groti orkestre atsistojus.
Pirštuotę	Pirštuotę parenkama koncertmeisterio dar prieš prasidedant <i>tutti</i> repeticijoms. Pirštuotės pasirinkimui turi įtakos tikslas pasiekti tembrinį bei intonacinį vientisumą kartu su pučiamųjų grupėmis;
<i>Vibrato</i>	<i>Vibrato</i> naudojimo gausumą nurodo koncertmeisteris.
Intonacija	Koncertmeisteris atsakingas už intonacijos tikslinimą grupinių repeticijų metu.
Štrichuotę	Daugelis originalių štrichuočių yra dalinamos dėl mažo smuikų skaičiaus grupėje.
Artikuliacija	Svarbu derintis ne tik prie kitų styginių instrumentų grupių, bet ir prie pučiamųjų ar

	mušamųjų instrumentų;
Dinamika	Dinaminiai pasikeitimai įvyksta koncertmeisterio siunčiamų neverbalinės komunikacijos priemonių arsenalo dėka.
Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas	Koncertmeisteris nėra vienintelis asmuo, atsakingas už tempo pasirinkimą ar ritmo palaikymą kūrinio eigoje.

Lentelė Nr. 5. Pagrindiniai techniniai smuikininko koncertmeisterio uždaviniai

Norint konkrečiai pademonstruoti aukščiau įvardytus uždavinius, bus pasitelkti Richardo Wagnerio simfoninės poemos kameriniam orkestrui *Siegfried-Idyll*⁹⁸ partitūros pavyzdžiai iš C/O repeticijų, vykusių 2018 m. sausio 16–19 d. (žr. Pavyzdį Nr. 29).

Pirštuotė. Pirmuose kūrinio taktuose tokia pirštuotė koncertmeisterės yra siūloma siekiant išlaikyti vientisą tembrinę spalvą ir intonacinį stabilumą, gerą vibraciją trečiu pirštu, taip pat siekiant kuo mažesnio tarpo tarp pirmos ir antros natos. 18 takte pažymėtas *re* flažoletas, kuris atlieka perėjimo funkciją į kitą muzikinę padalą – pirmą kontrabosų pasirodymą kūrinyje. 21 takte yra nurodoma *do* natą atlikti ant *la* stygos, taip labiau pabrėžiant naują *fis-moll* tonaciją, kuri šiems taktams suteikia dramatizmo. Taktuose 52 ir 68 siekiant išvengti vienos natos akcentavimo ar tembrinio išsišokimo, siūloma pirštuotė, reikalaujanti vienos stygos naudojimo. 71 takte nurodoma *si#* atlikti ant *re* stygos. Remiantis⁹⁹ kituose balsuose esančiomis natomis ir bendru susidarančiu akordu, grupės intonacijai yra palankiau sutapti naudojant aukštesnę poziciją.

⁹⁸ Wagneris šį kūrinį sukūrė 1869 m. kaip gimtadienio dovaną savo žmonai Cosimai ir jų sūnaus Siegfriedo gimimo proga. Kūrinys pirmą kartą buvo atliktas 1870 m. Kalėdų rytą, Ciuricho Tonhalle Operos orkestro ansamblio muzikantų. Originalus kūrinio pavadinimas yra *Tribischer Idyll mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang, als Symphonischer Geburtstagsgruss. Seiner Cosima dargebracht von Ihrem Richard*. „Fidi“ šiuo atveju yra Wagnerio sūnaus Siegfriedo slapyvardis. Originali kūrinio sudėtis skirta 17 muzikantams, 2 pirmiems smuikams, 2 antriems smuikams, 2 altams, 2 violončelėms, kontrabosui, fleitai, obojui, 2 klarnetams, fagotui, 2 valtornoms ir trimitui.



⁹⁹ Kadangi kiti styginiai instrumentai atlieka vidurinio registro natas, pirmo smuiko partija intonaciškai skambėtų darčiau, pasirinkus *si#* atlikti ant *re* stygos (nepasaint, kad lengvesnis pasirinkimas būtų styga *la*).

Violine I

108

instrumentais. Prasidėjus orkestro repeticijoms, dažnai tiek štrichuotė, tiek pirštuotė yra keičiamos ar tobulinamos. Pagrindiniai keitimo atvejai:

- Orkestro smuikų grupės narių skaičius kinta priklausomai nuo projektų ir to, kokie kūriniai jų metu bus atliekami. Mažiausia iki šiol buvusi C/O sudėtis – styginių kvintetas, pučiamųjų grupė ir perkusiniai instrumentai. Didžiausia – 6-6-4-4-2¹⁰⁰ styginiai, pučiamųjų grupė ir perkusiniai instrumentai. Kai grupėje yra didesnis skaičius žmonių, štrichai pasirenkami atsižvelgiant į tai, kad bus daugiau garso, dėl kurio galima naudoti ilgesnes lygas (frazės vientisumui pasiekti).
- Melodinę medžiagą atliekant kartu su kuriuo nors pučiamuoju instrumentu, pavyzdžiui, obojumi ar klarnetu. Dėl išgaunamų skirtingų tembrų ieškoma intonacinio vientisumo keičiant pirštuotę smuiko partijose.

Štrichuotė. Svarbu pažymėti, kad daugelis originalių lygų yra dalinamos. Visų pirma dėl to, kad C/O orkestre styginių grupės nėra didelės (pirmų smuikų 2–3 pulai), todėl pasirenkamos smulkesnės legatūros, kurios leidžia grupėje sukurti neperspaustą garsą. Originalios lygos interpretuojamos kaip kompozitoriaus noras išlaikyti ilgas frazes. Pateiktame pavyzdyje (žr. Pavyzdį Nr. 29), 24–25 taktuose, originali legatūra dalinama norint atskirti du muzikinius epizodus – *diminuendo* pabaigą ir naujo motyvo su prieštakčiu, kitoje dinamikoje (*più p*) atsiradimą. Daugelyje kūrinio vietų legatūros dalinamos išryškinant priešaktį, tai daroma atsižvelgiant į originalias legatūras (kūrinys prasideda nuo pirmų smuikų prieštakčio). 84 takte, III ketvirtinėje, matome pakeistą legatūrą. Šis koncertmeisterės pakeitimas buvo pasirinktas dėl noro išlaikyti tempą ir tolygų *crescendo*. Susmulkinus legatūrą yra ne tik lengviau pakeisti poziciją, bet ir išlaikyti vienodą stryko vedimo greitį, jį sureguliuoti grupėje. Kitu atveju, paliekant originalią legatūrą, dėl atsiradimo per arti kaladėlės IV ketvirtinei išgroti liktų neužtektinai stryko. Visa tai įtakotų stryko prametimą atliekant triolę bei 85 takto pradžios atlikimą ne laiku.

Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas. Orkestro koncertmeisteris nėra vienintelis asmuo, atsakingas už tempo pasirinkimą ar ritmo palaikymą kūrinio eigoje. Skirtingose kūrinio vietose atsakomybė tenka visiems atlikėjams. Visi muzikantai vienodai atsakingi tiek už pradžią groti kartu, tiek už bendrą kūrinio užbaigimą. R. Lipinaitytė pažymi, kad „grojant be dirigento, atsakomybė už sinchroniškumo aspektus pasiskirsto ir tarp kitų grupių lyderių, kadangi pirmasis smuikas neturi galimybės vadovauti visoms grupėms, atliekančioms skirtingas partijas, parodyti visų grupių įstojimus ar vidinius dinامينius pokyčius“ (Lipinaitytė 2014a: 20).

¹⁰⁰ Taip žymimas muzikantų skaičius. 6 pirmi smuikai, 6 antri smuikai, 4 altai, 4 violončelės ir 2 kontrabosai.

Pavyzdyje Nr. 30 matome, kad orkestro koncertmeisteris atsakingas už pirmųjų dviejų natų atlikimą. Reikalingas tikslus kūrinio pradžios įkvėpimas ir impulsas, kada bus atliekama antroji nata. Kadangi tai kūrinio pradžia, prasidedanti tik pirmų smuikų solo, *piano* dinamika, veikiausiai šios dvi natos bus atliekamos ritmiškai laisvai. Pirmiausia ritminį laisvumą lems tai, jog kūrinys prasideda iš prieštakčio, o tai yra sudėtingesnis atvejis koncertmeisteriui parodyti kūrinio pradžią, o kartu ir tempą. Kadangi likę grupės nariai į koncertmeisterio impulsą galimai sureaguos skirtingai, tai lems ritmiškai laisvą kūrinio atlikimo pradžią. Tai gali būti suinterpretuota kaip lėtesnė, pabrėžiant pirmą natą, kūrinio pradžia. Tad šiuo atveju tempą nustato antrame takte įstojantys antrieji smuikai ir altai.

Pavyzdys Nr. 30. Richard Wagner. Simfoninė poema *Siegfried Idyll*, 1–9 taktai

Kitas atvejis, kai atsakomybė už tempą tenka kitiems atlikėjams, pateikiamas Pavyzdyje Nr. 31, kuomet pirmų smuikų partijoje yra pauzės ir koncertmeisteris tuo metu nieko negroja. 47 takte matome, kad iniciatyvos vadovauti kūrinio tempui turėtų imtis valtornos, turinčios *trilių* judėjimą. Kadangi prieš tai atliekama frazė gali suponuoti lėtėjimo tendenciją (dažnai praktikoje frazės, kurios nėra išrišamos ar neturi konkrečios pabaigos, yra atliekamos lėtinant frazės gale), o įstojus valtornoms, kiti balsai atlieka ilgos trukmės natas, šioje vietoje vieninteliai variniai pučiamieji instrumentai turi kitokį ritminį piešinį, reikalaujantį jų lyderiavimo. Vėliau įstojantys balsai (pirmi smuikai, violončelės ir bosai) privalo prisiderinti ir priimti užduotą tempą.

[illegible]

Repeticijų metu komplikauta kūrinio vieta tapo 256 taktas, kuomet triolinį pasažą žemyn unisonu atlieka fleita kartu su pirmaisiais smuikais, taktu vėliau prisijungiant ir antriesiems smuikams (žr. Pavyzdį Nr. 34). Pirmasis svarbus aspektas yra pasažą pradėti kartu, t. y., prieš tai atitinkamai atlikti trumpą sustojimą, cezūrą. Sunkumas kilo dėl fleitai neegzistuojančių stryko keitimo ir stygų perėjimų problemų, dėl kurių vientisas pasažas susiskaldo į mažesnius muzikinius motyvus. Atlikimo bendrumas buvo pasiektas suderinus grupių balansą, kuomet lyderiaujantis balsas yra fleita, o pirmieji smuikai tyliau negu nurodyta partijoje susilieja į fleitos garsą, išlaikant kuo ilgesnę frazę ir minimalius dešinės rankos stryko keitimus.

Pavyzdys Nr. 34. Richard Wagner. Simfoninė poema *Siegfried Idyll*, 250–258 taktai

Smuikininko stovėsena ir sėdėsena. Nors esti skirtingų praktikų¹⁰¹, visgi dažniausiai griežiant kamerinę muziką, taip pat – griežiant orkestruose, muzikantai sėdi. Pirmaisiais C/O gyvavimo metais programos buvo atliekamos sėdint. Pradėjus kurti repetavimo taisykles, būdus, ieškant kitų, panašių ansamblių repetavimo modelių, pirmaisiais metais nekilo idėjų apie galimą grojimą stovint. Tik vėliau, repeticijų metu naudojant įvairius su kūno judesiais susijusius pratimus, buvo prieita prie nuomonės, kad grojimas stovint atlikėjams suteikia daugiau laisvės ir galimybę geriau įsisavinti ritmiškai sudėtingas kūrinio vietas. Smuikininkui griežiant atsistojus skambesys skiriasi: griežiant *forte* sėdint ir *forte* stovint yra pasiekiamos dvi skirtingos dinamikos. Esama nemažai privalumų, orkestre grojant atsistojus. Visų pirma tai lengvesnis komunikavimas su kitais orkestro muzikantais. Kadangi šiame orkestre nėra dirigento, taip pat – vieno lyderio, komunikacija yra būtina tarp absoliučiai visų instrumentalistų.

Kai atskiros styginių grupės kartu su pučiamųjų instrumentų grupėmis griežia akompanimentinę medžiagą, neginčijamas skirtumas pastebimas esant galimybei muzikantams pasisukti, pasilenkti, nežymiai keisti stovėjimo vietą, tokiu būdu įvertinant akių kontakto galimybę. Žiūrėjimas vienas kitam į akis atlikėjams leidžia tiksliau suvokti, kada muzikinė

¹⁰¹ Kaip antai darbo 3.2 poskyryje analizuotas orkestro *MusicAeterna* atvejis.

medžiaga yra grojama kartu, kaip ji atliekama (kokia artikuliacija), neverbaliniai ženklai taip pat prisideda prie bendro frazavimo. Visa tai leidžia koncentruotis ne tik į savo partiją, tačiau būti atviru ansambliniame grojime.

Išskiriama judėjimo laisvė. Smuikininkui griežimas stovint kūnui suteikia visiškai kitokius pojūčius nei griežimas sėdint. Kūno pusiausvyra nėra ribojama, ir tai turi daug įtakos atlikėjų išraiškingumui koncertų metu. Griežiant sudėtingus ritminius piešinius, tam tikri kūno judesiai teigiamai įtakoja grojimo kokybę, taip pat grojimą kartu grupėje. Esant galimybei judėti laisvai, kiti orkestro muzikantai gali patogiau matyti orkestro koncertmeisterę¹⁰².

Verta paminėti ir suteikiamą papildomą įspūdį klausytojui. Vienas iš pagrindinių klausytojų ir kritikų atsiliepimų po *C/O* pasirodymų yra tai, jog atkreipiamas dėmesys į neeilinį muzikantų komunikavimą tarpusavyje ir didžiulę energiją. Tai, kad visas orkestras stovi, suteikia pasirodymams papildomo veržlumo, energija yra lengviau sukuriamą ir perduodama klausytojui.

Apibendrinant smuikininko-koncertmeisterio pozicijos *C/O* orkestre ypatumus, darbo autorė išskirtų kitokią kūrinio interpretacinę analizę prieš prasidedant bendroms repeticijoms. Autorės meninė praktika rodo, kad, ruošiant kūrinius solo, pradžioje daugiau laiko yra skiriama atlikimo technikos ištobulinimui nei kūrinio interpretacinei analizei. Pirmiausia smuikininkas tampa atsakingas už savo techninį bei muzikinį pasiruošimą, o prie galutinės kūrinio interpretacijos prieinama palaipsniui, praktikavimosi būdu, kuomet yra laiko išbandyti skirtingus muzikinius išpildymo aspektus. *C/O* kolektyve, esant ribotam repeticijų skaičiui, pirmiausia koncertmeisterio paruošiamas pirminis kūrinio muzikinių niuansų planas, su kitais grupių lyderiais aptariamos galimos interpretacijos, partijos paruošiamos individualiai ir galiausiai *tutti* repeticijose ieškoma geriausio interpretacinio modelio bei dirbama ties orkestre išskylančiais techniniais sunkumais.

¹⁰² Esant žemo ūgio muzikantui, griežiančiam paskutiniame pulte, paprastai yra pastatomi podiumai stovėti aukščiau arba esant rotacijai grupėje, muzikantas paskiriamas griežti pirmuosiuose puluose.

IŠVADOS

Atliktas meninis tyrimas, išstudijuota muzikologinė ir socialinių mokslų literatūra, taip pat išsami smuikininko, griežiančio tiek solo, tiek kameriniuose ansambliuose ar orkestre, veiklos analizė leidžia apibendrinti atlikimo ir komunikacijos aspektus kintant smuikininko funkcijoms bei suponuoja tam tikras išvadas tyrimui aktualių smuiko atlikimo meno elementų atžvilgiu.

1. Solisto virtuozo sampratos raidos analizė rodo, kad įvairiais laikotarpiais ši sąvoka ir muziko virtuozo vaidmuo visuomenėje buvo traktuojami nevienodai. Šiam tyrimui buvo aktualiausia nūdienos virtuozų veiklos specifika:

- Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienpusiška. Jis neapsiriboja turima pozicija viename orkestre, vis dažniau renkasi laisvai samdomo atlikėjo statusą (*freelancer*) ir savo karjerą matuoja atliktų projektų skaičiumi. Dažnas vaidmenų keitimas (grojimas orkestre arba kameriniuose ansambliuose), skirtingų epochų repertuaras ir vadybos žinios yra minimalūs reikalavimai ieškantiems muzikos atlikėjo darbo.
- Meistriškas technikos valdymas jau suvokiamas ne kaip išskirtiniai muzikanto gabumai, bet kaip privaloma atlikimo raiškos priemonė, o virtuoziškumas šių dienų muzikiniame gyvenime įgauna polifunkcionalumo reikšmę.

2. Išnagrinėjus kamerinio muzikavimo idėją ir praktiką, pažymima:

- Esminis kameriškumo elementas yra tai, jog muzikantai, turintys savitą muzikinę pasaulėžiūrą, individualią grojimo stilistiką ir pasižymintys skirtinga atlikimo technika, grodami ansamblyje stengiasi atrasti bendrą skambesį, bendrą muzikinį mąstymą.
- Šių dienų meno masiškumo ir individualaus meistriškumo demonstravimo tendencijos stumia kameriškumo idėjas į paribius, tačiau būtent kamerinis muzikavimas leidžia atskleisti ypač rafinuotus smuiko atlikimo meno aspektus.

3. Analizuojant styginių kvartetą iš tarpasmeninių santykių perspektyvos, lyderystė sulaukia daugiausia dėmesio, o pasekėjo vaidmuo šiuolaikinėje muzikologijoje analizuotas menkai. Apžvelgus lyderio, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratas bei įvertinus jų svarbą ansambliniame muzikavime prieita prie šių išvadų:

- ansambliai, kurie turi stabilesnius lyderius, o kiekvienas ansamblio narys – konkretų vaidmenį, muzikuoja geriau;
- smuikininko pasekėjo vaidmuo ryškiausiai matomas *tutti* pozicijoje tiek kamerinių, tiek simfoninių orkestrų sudėtyse;

- darbo autorė išskiria šiuos pagrindinius *tutti* smuikininko iššūkius griežiant orkestre: gebėjimas dirbti komandoje; jaustis patogiai dirbant griežtoje hierarchijoje (individualus atlikėjo meniškumas tampa pavaldus kitam); gebėjimas priimti kritiką, įskaitant klaidingą ar nepagrįstą kritiką;
- lyderystės pasidalijimas kameriniame ansamblyje gali būti vienas iš būdų, kuris padėtų didinti ansamblio efektyvumą, stiprinti atlikėjų tarpusavio įsiklausymą, gerinti bendro muzikavimo rezultatus.

4. Išanalizavus bei palyginus skirtingą smuikininko solisto ir ansamblio nario atlikimo specifiką daromos šios išvados:

- gebėjimas nustatyti kintantį savo vaidmenį yra pamatinis bruožas griežiant styginių kvarteto sudėtyje; iš anksto apgalvotas intonacinis derinimasis yra aukščiausių įgūdžių reikalaujantis atlikėjo bruožas;
- papildomu kamerinio muzikavimo iššūkiu tampa sąmoningumas grupėje ir ritminė koordinacija tarp atlikėjų;
- styginių kvartetų praktikoje galimi tokie patys dinaminiai kraštutinumai kaip ir griežiant solo;
- griežiant styginių kvartete *vibrato* derinamas su kitais instrumentais;
- štrichuotės derinimas lemia darnų grojimą kartu, todėl yra aktualus bet kuriame kameriniame ansamblyje; dažniausiai vienoda štrichuotė tarp ansamblio muzikantų pasirenkama atliekant tą pačią melodiją, unisonus, ritminius pasažus ir įvairius *staccato*;
- kvarteto muzikantams yra svarbu suderinti stryko dalis, kuriose bus pradedamos ir užbaigiamos muzikines frazės; dažnai solo kūrinuose naudojami sudėtingi štrichų sprendimai retai kada pasiteisina kameriniame grojime;
- priešingai nei solinio atlikimo metu, kameriniame ansamblyje smuikininkas dažniausiai griežia sėdėdamas; ilgai griežiant sėdimoje pozicijoje gali formotis netaisyklinga laikysena – tai turi įtakos dešinės rankos technikai.

5. Išanalizavusi skirtingus smuikininko solo ir ansamblinio muzikavimo veiklos ypatumus bei atlikimo specifikas, taip pat remdamasi savo profesinės veiklos patirtimi, darbo autorė teigia:

- griežiant *tutti* pozicijoje yra svarbu įvaldyti specifinius asmeninius bruožus: siekti tobulumo, net jei jis ir nebus pastebėtas ir įvertintas; mokėti išsikelti aukštus reikalavimus savo atlikimui, nepaisant to, ar bus įmanoma tai įgyvendinti; gebėti susitvarkyti su emocine įtampa ir stresu; stabilus temperamentas, pozityvus požiūris į darbą ir geras humoro jausmas yra itin svarbūs veiksniai kuriant bendrą grupės

mikroklimatą, sprendžiant stresines situacijas; itin svarbios atlikėjo asmeninės savybės – sąžiningumas, lojalumas ir valingumas, universalumas;

- išskiriamos pasekėjo pozicijos specifinės atsakomybės: reaguoti ir perimti lyderio signalus; nuspręsti apie galimus veiksmus ir jų imtis; sudaryti sąlygas lyderiui lyderiauti; reaguoti čia ir dabar;
- pagrindiniai II smuiko styginių kvartete pozicijos bruožai: gali būti vadinamas kvarteto chameleonu – dažnas vaidmenų keitimas kūrinio atlikimo metu; pagalbinės melodijos atlikimas, antrinimas pagrindinei melodijai (dažniausiai I smuikui); dialogo funkcija, kintantys įterpiniai; melodijos perėmimas; akompanimentinė funkcija – susiliejimas su harmonija ir melodijos palydėjimas; harmoninės jungtys;
- pasidalytosios lyderystės samprata buvo taikoma smuikininkui, užimančiam koncertmeisterio poziciją orkestre be dirigento; išskirti šie koncertmeisterio, griežiančio orkestre be dirigento, iššūkiai ir uždaviniai: įrašų analizė, darbas su partitūra; štrichuotės ir pirštuotės sudarymas; repeticijų tvarkaraščio sudarymas, iškeliami repeticijų tikslai; vadovavimas styginių instrumentų grupinėms repeticijoms;
- koncertmeisterio kūno kalba koncerto metu tampa informacija ir uždaviniais kitiems orkestro muzikantams; neverbalinės komunikacijos ženklais laikomi muzikanto laikysena, rankų, kūno judesiai, judesiai su instrumentu, veido išraiška, akių kontaktas.

Tyrimo procesas atvėrė naujus smuikininko veiklos analizės būdus. Nors darbo eigoje susidurta su įvairiomis analizės problemomis, kurias lėmė skirtingų smuikininko atlikimo technikos aspektų tyrimų trūkumas, tačiau atrastos gairės padėjo į smuikininko profesiją pažvelgti iš tarpasmeninių santykių perspektyvos, atskirai aptarti solinį ir ansamblį muzikavimą bei ieškoti konkrečios smuikininko funkcijų kaitos, kurią sąlygoja ne tik atlikimo technikos įvaldymas, bet ir psichologijos bei komunikacijos žinių, padedančių smuikininkui reikštis ansambliniame muzikavime, pritaikymas. Siekiant šio tiriamojo darbo tikslo, prieita prie išvados, kad individuali atlikėjo technika yra styginių kvarteto technikos plėtros sąlyga, o kamerinis muzikavimas daro didelę įtaką muziko atlikimo teknikai, interpretaciniams pasirinkimams ir socialiniams elgsenos modeliams.

Smuikininko solisto veikla, derinama kartu su ansambliniu griežimu, įgauna naujų perspektyvų: gebėjimas girdėti daugiau muzikinės medžiagos, paaštrėjusi intonacinė klausos, būtinybė derintis prie kito, dėl itin didelio rengiamų kūrinių skaičiaus per trumpą laiką tobulėjanti kūrinių analizė ir interpretacija, – visa tai skatina neužtrukti vieno kūrinio gludavimo stadijoje. Kamerinė muzika ugdo plataus spektro estetines nuostatas bei atsakomybę dėl bendro interpretacinio tikslo, savo ir kitų ansamblio dalyvių siekių suderinamumo. Tyrimo rezultatai

rodo, kad ansamblinio atlikimo praktikos studijavimas neturi būti painiojamas su individualia atlikėjo technika, jos turėtų būti praktikuojamos atskirai.

Smuikininko funkcijų kaitos aspektai yra menkai tyrinėta sritis, kurioje privalu sujungti įvairiausių sričių (psichologijos, muzikologijos, sociologijos, technologijos, akustikos ir kt.) atradimus ir diskursus. Tai daro atliktą meninį tyrimą tarpdisciplininį, tačiau dėl plataus šios temos konteksto vis dar lieka nemažai neištirtų aspektų ir atveriami keliai tolesniems tyrimams.

LITERATŪRA

1. Adair, John (2003/1997). *Leadership Skills*. Wiltshire: The Cromwell Press.
2. Albrechtas, Juozas (2005). *Asmenybė ir karjera*. Vilnius: Naujoji matrica.
3. Allport, Gordon W. (1937). *Personality. A Psychological Interpretation*. New York: Henry Holt and Company.
4. Apel, Willi, Daniel T. Ralph (1960). Virtuoso. In: *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.
5. Aukštuolytė, Rasa (2013). Bakalauro darbas *Styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos dėsningumai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
6. Bach, Carl Phillip Emanuel (1994/1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Bärenreiter.
7. Baillot, Pierre (1991/1835). *The Art of the Violin*. Evanston: Northwestern University Press.
8. Bales, Robert F. (1950). A set of categories for the analysis of small group interaction. *American Sociological Review*, Vol. 15, No. 2. 257–263.
9. Baron, John Herschel (1998). *Intimate Music: A History Of The Idea Of Chamber Music*. New York: Pendragon Press.
10. Belbin, Meredith (2010). *Team Roles at Work*. Second Edition. Burlington: Butterworth-Heinemann.
11. Beranek, Leo (1962). *Music, Acoustics, and Architecture*. New York: John Wiley & Sons.
12. Biasutti, Michele, Eleonora Concina, David Wasley, Aaron Williamon (2013). Behavioral coordination among chamber musicians: a study of visual synchrony and communication in two string quartets. In: *International Symposium on Performance Science*. 223–228.
13. Blanche, Linda (1996). Doktoro disertacija *Selected Etudes for the Development of String Quartet Technique: An Annotated Compilation*. Columbia University.
14. Bloom, Eric (1946). Virtuosity. In: *Everyman's Dictionary of Music*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
15. Blum, David (1987). *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum*. Cornell University Press.
16. Boyden, David D. (1965). *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press.
17. Boyle, Matthew (2009). *Sonata Reinvented: Form in Richard Wagner's Siegfried Idyll*. Athens, Georgia: University of Georgia.

18. Bradford, David L., Allan R. Cohen (1998). *Power Up: Transforming Organizations Through Shared Leadership*. New York: John Wiley & Sons.
19. Bronstein, Raphael (1981). *The Science of Violin Playing*. Neptune City: Paganiniana Publications.
20. Butterworth, Tory (1990). Detroit string quartet. In: J. Richard Hackman (ed.), *Groups That Work (And Those That Don't)*. San Francisco, CA: Jossey-Bass. 207–224.
21. Carsten, Melissa K., Mary Uhl-Bien, Bradley J. West, Jaime L. Patera, Rob McGregor (2010). *Exploring Social Constructions of Followership: A Qualitative Study*. Leadership Institute Faculty Publications.
22. Chaleff, Ira (2009). *The Courageous Follower: Standing Up to and for Our Leaders*. Oakland: BK Publishers.
23. Chmiel, Nik (2005). *An Introduction to Work and Organizational Psychology*. New York: John Wiley & Sons.
24. Cuffman, James Timothy (2016). *A Practical Introduction to Just Intonation Through String Quartet Playing*. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa.
25. Daujotytė-Pakerienė, Viktorija (2005). Kameriškumas – atskirumo skliautai. In: *Kameriškumo raiška ir kriterijai: mokslinės konferencijos, įvykusios 2005 m. balandžio 14 d., pranešimai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 6–10.
26. Davidson, Jane W., Correia Jorge Salgado (2002). Body movement. In: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
27. Davidson, Jane W., James M. M Good (2002). Social and musical coordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30(2). 186–201.
28. Doveikaitė, Agnė (2011). Meno aspiranto mokslo darbas *Gidono Kremerio interpretacijos menas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
29. Field, Judith, V. (2003). Musical cosmology: Kepler and his readers. In: John Fauvel, Raymond Flood, Robin Wilson (ed.), *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. Oxford university Press. 29–45.
30. Fink, Irving; Merriell, Cynthia (1985). *String Quartet Playing: With the Guarneri String Quartet*. Neptune city: Paganiniana Publications.
31. Fischer, Simon (2013). *The Violin Lesson*. London: Peters Edition Limited.
32. Flesch, Carl (2000/1924). *The Art of Violin Playing*. New Jersey: Charles Dumont & Son Incorporated.
33. Ford, Luan, Jane W. Davidson (2003). An investigation of members roles in wind quintents. *Psychology of Music*, 31(1). 55–74.

34. Forsyth, Michael (1985). *Buildings for Music*. Cambridge: Cambridge university Press.
35. Fransen, Katrien, Norbert Vanbeselaere, Bert De Cuyper, Gert Vande Broek, Filip Boen (2014). The myth of the team captain as principal leader: extending the athlete leadership classification within sport teams. *Journal of Sports Sciences*, 25(2). 1–9.
36. Galamian, Ivan (1985). *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall.
37. Gričius, Algis (1979). *Jaunojo smuikininko ugdymas*. Vilnius: Vaga.
38. Gričius, Algis (2008). Metodikos paskaitų konspektai I sąsiuvinis. Vilnius: Nacionalinė M. K. Čiurlionio menų mokykla.
39. Grinius, Jonas (2002/1938). *Grožis ir menas*. Vilnius: Minties leidykla.
40. Grout, Donald J. (1980). *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton&Company.
41. Guilford, Joy P. (1959). *Personality*. New York, McGraw-Hill.
42. Gustaitė, Jūratė (2005). Dėmuo camera muzikos terminijoje. In: *Kameriškumo raiška ir kriterijai: mokslinės konferencijos, įvykusios 2005 m. balandžio 14 d., pranešimai*. 33–43. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
43. Harris, Alma (2010). *Pasidalytoji lyderystė mokykloje. Ateities lyderių ugdymas*. Vilnius: Švietimo aprūpinimo centras.
44. Jacikevičius, Aleksandras (1995). Žmonių grupių (socialinė) psichologija. Vilnius: Žodynas.
45. Johnson, Jennifer (2009). *What Every Violinist Needs to Know about the Body*. Chicago: GIA Publications.
46. Katkus, Donatas (2013). *Muzikos atlikimas. Istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba.
47. Keller, James (2011). *Chamber Music*. New York: Oxford University Press.
48. Kelley, Robert (1992). *The Power of Followership*. New York: Doubleday.
49. King, Elaine C. (2006). The roles of student musicians in quartet rehearsal. *Psychology of Music*. Vol. 34(2). 262–282.
50. Kleyn, Mark (2016). *Shared Leadership in Chamber Ensembles: A Preliminary Study Borrowing from Sports Psychology*. Canada: University of Ottawa.
51. Koury, Daniel (1981). *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century*. Michigan: UMI Research Press.
52. Krutulys, Antanas (1975). *Muzikos terminų žodynas*. Vilnius: Vaga.

53. Kunca, Petras (2011). Kamerinės muzikos atlikėjai ansamblyje: kai kurie bendravimo psichologijos aspektai. In: *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 156–163.
54. Langner, Daina (2004). Flawed expertise: exploring the need to overcome the discrepancy between instrumental training and orchestral work – the case of string players. In: Jane W. Davidson (ed.), *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Ashgate. 251–259.
55. Lapė, Juvencijus, Gediminas Navikas (2003). *Psichologijos įvadas*. Vilnius: Lietuvos teisės universitetas.
56. Leithwood, Kenneth (2006). Transformational school leadership: Introduction. In: *School Effectiveness and School Improvement*. Vol. 17, No. 2. 143–144.
57. Lipinaitytė, Rūta (2014a). Koncertmeisterio vaidmenų kaita: orkestro su dirigentu ir orkestro be atvejai. In: Lina Navickaitė-Martinelli (sud.), *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 15–25.
58. Lipinaitytė, Rūta (2014b). Pilkieji orkestro kardinolai. Pokalbis su žymiais smuikininkais Antonu Barakhovskiu ir Borisu Garlitskiu. *7 meno dienos* Nr. 42 (1103). Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/muzika/2014-11-28/Pilkieji-orkestro-kardinolai> [žiūrėta 2018 01 15].
59. Loft, Abram (1992). *Ensemble!*. Portland: Amadeus Press.
60. Maddi, Salvatore, R. (1968). *Personality Theories: a Comparative Analysis*. Homewood: The Dorsey Press.
61. Mantel, Gerhard (2007). *Interpretation. Vom Text zum Klang*. Mainz: Schott Music GmbH & Co KG.
62. Masiulis, Kęstutis, Sudnickas, Tadas (2007). *Elitas ir lyderystė*. Vilnius: Mykolo Romerio universiteto Leidybos centras.
63. Menuhin, Yehudi, William Primrose (1978). *Yehudi Menuhin Music Guides Violin and Viola*. London: Macdonald and Jane's.
64. Metzner, Paul (1998). *Crescendo of the Virtuoso, Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*. Los Angeles: University of California Press.
65. Mischel, Walter (1976). *Introduction to Personality*. New York: Holt McDougal.
66. Mozart, Leopold (1995/1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Kassel: Bärenreiter.
67. Murnighan, J. Keith; Colon, Donald E. (1991) The dynamics of intense work groups: A study of british string quartets. *Administrative Science Quartely*, Vol. 36, No. 2. 165–186.

68. Murray, Henry A. (1938). *Explorations in Personality: a Clinical and Experimental Study of Fifty Men of College Age*. New York: Oxford university press.
69. Narušytė, Agnė (2005). Kameriškumas Lietuvos fotografijoje: objektyve – kambarys. In: *Kameriškumo raiška ir kriterijai: mokslinės konferencijos, įvykusios 2005 m. balandžio 14 d., pranešimai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 11–15.
70. Navickaitė-Martinelli, Lina (2010). „Kvartetas kaip gyvenimas“: interviu su Augustinu Vasiliausku. In: *Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus. 139–148.
71. Navickaitė-Martinelli, Lina (2014). Atlikėjo vaidmuo ir vertė sociokultūriniuose procesuose. In: Lina Navickaitė-Martinelli (sud.), *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 165–175.
72. Navickaitė-Martinelli, Lina (2018). Sergejaus Malovo teatras. *Muzikos barai*, Nr. 1–2 (480–481). 58–61.
73. Northouse, Peter, G. (2009). *Lyderystė: teorija ir praktika*. Kaunas: Poligrafija ir informatika.
74. Norton, Herter M.D. (1963). *The Art of String Quartet; Practise, Technique and Interpretation*. Norton&Company.
75. O’Dea, Jane (2000). *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*. London: Greenwood Press.
76. Palmer, David, L. (1997). Daktaro disertacija *A Theory of Virtuositic Performance: Exploring the Suasory Dimensions in Paganini’s Mastery of the Violin*. Bowling Green State University, OH.
77. Pease, Allan (2003). *Kūno kalba*. Kaunas: Dajalita.
78. Peckham, Morse (1995). *The Romantic Virtuoso*. Hanover: Wesleyan University Press.
79. Perminas, Aidas, Antanas Goštautas, Auksė Endriulaitienė (2004). *Asmenybė ir sveikata: teorijų sąvadas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
80. Pervin, Lawrence, A., Daniel Cervone (2015). *Personality: Theory and Research*. New York: John Wiley & Sons Inc.
81. Pincherle, Marc (1963). *The World of the Virtuoso*. New York: Norton.
82. Radice, Mark, A. (2012). *Chamber Music, An Essential History*. The University of Michigan Press.
83. Reilly, Edward, R. (2001). *Johann Joachim Quantz On Playing the Flute*. Boston: Northeastern University Press.
84. Roeder, Tim Michael. (1994). *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press.

85. Sachs, Harvey (1982). *Virtuoso: The Life and Art of Niccolò Paganini, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Ignace Jan Paderewski, Fritz Kreisler, Pablo Casals, Wanda Landowska, Vladimir Horowitz, Glenn Gould*. Bath: Thames and Hudson.
86. Sacks, Aaron M. (2016). *A Comparative History and the Importance of Chamber Music*. Capstone Projects and Theses.
87. Seddon, Frederick, Michele Biasutti (2009). A Comparison of modes of communication between members of a string quartet and a jazz sextet. *Psychology of Music*, 37(4). 395–415.
88. Shade, Neil Thomson (2010). *Chamber Music Origins*. Santa Fe, New Mexico: Prepared for Concert Hall Research Group.
89. Smith, Brandon Michael (2014). Wagner's Philosophy, Music, & Siegfried-Idyll. *Papers & Publications: Interdisciplinary Journal of Undergraduate Research*: Vol. 3, Article 2. Prieiga per internetą:
<https://digitalcommons.northgeorgia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1101&context=papersandpubs> [žiūrėta 2017 04 08].
90. Steinhardt, Arnold (1998). *Indivisible by Four: A String Quartet in Pursuit of Harmony*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
91. Stoner, James A.F., Edvard R. Freeman, Daniel R. Gilbert (1999). *Vadyba*. Kaunas: Poligrafija ir informatika.
92. Thistleton, Frank (2008/1924). *The Art of Violin Playing for Players and Teachers*. Hong Kong: Hesperides Press.
93. Vaitkevičiūtė, Valerija (2002). *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius: Žodynas.
94. Young, Vivienne. M., Andrew M. Colman (1979). Some psychological processes in string quartets. *Psychology of Music*, 7/1. 12–18.
95. Waterman, David (2003). Playing quartets: a view from the inside. In: Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to The String Quartet*. 97–127.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1. Pokalbis su Dalia Kuznecovaite

Retas Lietuvos kamerinės muzikos ansamblis gali pelnytai pasididžiuoti tokiu tvarumu ir sukaupia solidžia patirtimi kaip 1965 m. įkurtas Valstybinis Vilniaus kvartetas. Penkis dešimtmečius aktyviai pulsuojanti kvarteto kūrybinė veikla paliko ryškų pėdsaką Lietuvos kultūriniame gyvenime. Kvartetas išplėtė raiškos priemonių skalę, išstobulino savitą interpretavimo tradiciją, stiprų ansambliško poįūtį ir gebėjimą įsigilinti į skirtingų epochų bei stilių muziką. Šie rafinuoti Vilniaus kvarteto bruožai lėmė geriausius įvertinimus tiek Lietuvoje, tiek užsienyje.

Pirmasis kvarteto smuikas – Dalia Kuznecovaitė – lietuvių smuikininkė, daugelio tarptautinių konkursų laureatė, koncertuojanti didžiausiose Europos, Azijos bei Amerikos scenose. Gimusi Vilniuje, smuiku pradėjo groti būdama ketverių metų. Baigusi Nacionalinę M. K. Čiurlionio menų mokyklą mokslus toliau tęsė Kelno, Rostoko ir Paryžiaus konservatorijose prof. Z. Brono, P. Munteanu ir B. Garlitsky'o klasėse. 2013 m. laimėjęs konkursą „Deutscher Instrumentenwettbewerb“ Daliai buvo suteikta galimybė groti unikaliu italų meistro Lorenzo Ventapane smuiku Napoli 1795. Vilniaus kvartete D. Kuznecovaitė griežia nuo 2015 m., pakeitusi 50 metų kvarteto primarija buvusią Audronę Vainiūnaitę. Dėl intensyvios solinės karjeros ir naujų pareigų kvartete derinimo D. Kuznecovaitės veikla buvo pasirinkta vienu iš atvejų, analizuojamų šio meno projekto tiriamojoje dalyje.

1. Kokie, Jūsų nuomone, yra pagrindiniai techniniai smuikininko atlikimo skirtumai griežiant ansamblyje ir kūrinius atliekant solo?

Pagrindinius techninius skirtumus rasčiau kelis – intonavimas ir garso formavimas. Vienas iš didžiausių techninių sunkumų grojant kvartete – teisingas ir tikslus intonavimas. Žodį „teisingas“ naudoju norėdama pabrėžti tinkamo intonacijos tikrinimo būdo pasirinkimą griežiant ansamblyje. Jei grodama solo intonaciją galiu tikrinti su tuščiomis stygomis ar intervališkai nuo natos iki natos, šis būdas kvartete yra visai netinkamas. Melodinį intonavimo mąstymą ir supratimą turi pakeisti vertikalus intonavimas, intonavimas nebe savo melodinėje linijoje, o visame kontekste. Ypatingai išskirtinas yra tikslus kvartų, kvintų ir oktavų intonavimas. Sekundos, tercijos, sekstos ir septimos gali būti intonuojamos atsižvelgiant į melodinės linijos ir harmoninius kontekstus.

Kitas ne ką paprastesnis kvartetinio muzikavimo uždavinys – garso formavimo suvienodinimas. Mano manymu, lygiai kaip kiekvienas dainininkas turi tam tikrus jam gamtos duotus fizinius duomenis bei balso tembrą, taip kiekvienas instrumentalistas turi savo unikalų garso suvokimo ir formavimo būdą. Jei grojant solo tam tikri garsiniai ar tembriniai išskirtinimai, pagal kuriuos solistą galima atpažinti iš masės, gali būti privalumas, kamerinėje ar orkestrinėje muzikoje tai tampa kliūtimi. Pernelyg platus ar greitas *vibrato*, štrichų netikslumai labai greitai sugriauna kamerinei muzikai taip reikalingą vienybės ir derėjimo pojūtį.

Norint pasiekti šios garsinės ansamblio darnos, naudojami tiek štrichų vienodinimo, tiek aplikatūros, vibracijos supanašinimo principai. Negaliu nepaminėti ir taip svarbaus garsinio balanso, kurio turi siekti kiekvienas ansamblio narys.

2. Ar tai, kad grojant kvartete Jūs sėdite, turi įtakos atlikimo technikai?

Vienas iš pagrindinių techninių skirtumų griežiant ansamblyje ir grojant solo, kurį pastebėjau vos pradėjus dirbti kvartete – kūno ir rankų padėties pasikeitimas grojant sėdimoje padėtyje. Groti sėdint iki darbo pradžios kvartete man tekdavo tik studijuojant ir atliekant praktiką studentų orkestruose, bet, kaip žinia, grojimo specifika orkestre taip pat nemenkai skiriasi nuo grojimo kameriniame ansamblyje. Pagrindinis skirtumas, kurį pajutau pradėjus groti sėdint – dešinės rankos kampo pasikeitimas vedant stryką. Jei grodami stovint galime įsivaizduoti, kad dešinė ranka viduryje stryko įgauna 90° kampą, o toliau tiesiasi tiesiai iš alkūnės, sėdint šis kampas natūraliai deformuojasi. Toks stryko vedimas „į kišenę“ gali provokuoti garso problemų atsiradimą – garso atleidimą vedant į špicą, garso intensyvumo nelaikymą. Norėdama išvengti šių neigiamų pasikeitimų grojant sėdimoje padėtyje, visuomet groju pasukusi kėdę taip, kad galėčiau atsistoti ant jos kampo. Tokiu būdu dešinę koją (kuri paprastai ir tampa trukdžiu išsitiesti dešinei rankai) sulenkiu ir atmetu atgal taip, kad ji netrukdytų dešinės rankos tiesimui.

Dar vienas pakitimas, kurį pastebėjau pradėjusi groti kvartete – tai nuolatinis žiūrėjimas į natas ir to provokuojamas smuiko laikymo nuleidimas žemyn. Pagal galimybes stengiuosi pultą laikyti tokia aukštyje, kad tai nereikalautų papildomo kūno prisitaikymo ir priartėjimo prie natų.

3. Kokia yra pirštuotės svarba rengiant kūrinį kvartete? Ar skiriasi pirštuotės parinkimas grojant kvartete ir ruošiant kūrinį solo?

Tiek grojant solo, tiek ansamblyje didelę įtaką visapusiame kūrinio muzikiniam atskleidimui turi teisingas pirštuotės pasirinkimas. Pirštuotė svarbi emocinio charakterio išreiškimui, tinkamo garso tembro pasirinkimui ir, žinoma, sudėtingų techninių vietų palengvinimui. Kvartete vienodos aplikatūros pasirinkimo principas yra būtinas, jis priveda prie vienodo frazinio kvėpavimo. Be to, panaši aplikatūra padeda spręsti intonacinius netikslumus, ypač unisonuose. Padeda suvienodinti garso tembrus. Apgalvotas ir kruopštus darbas su aplikatūra – tai vienas iš svarbesnių komponentų grojant kvartete. Taigi principai renkanti aplikatūrą kvartete ir solo kūrinuose skiriasi, bet manau, kad esminiai kriterijai išlieka tie patys. Aplikatūra turi padėti ir tarnauti užtikrintam muzikinės minties perteikimui, o kartu tikti prie atliekamos muzikos stiliaus, dvasios ir charakterio.

Jeigu aš grodama solo kūrinį dėl tam tikrų dalykų pasirinkčiau penktą poziciją, tai, griežiant kvartete su antru smuiku tą pačią vietą unisonu ar per oktavą, turėčiau derintis pagal kitą žmogų, kad ir jam būtų patogiu. Kvartete stengiamės išvengti aukštų pozicijų. Man atrodo, aukštos pozicijos dažnai naudojamos demonstruoti tam tikrą virtuoziškumą. Galima tą pačią melodiją pagroti ant *re* stygos, o groja ant *sol*, tai kvartete šito greičiausiai nedarytum, nebent tai yra kažkokia konkreti melodija pirmam smuikui, o visi kiti groja akompanimentą. Tačiau tokiu atveju pirmas smuikas iškart išsiskiria ir tai naudoji kaip tam tikrą specialų efektą.

Frazinis bendrumas pasiekiamas teisingai atliekant perėjimus. Kartais stengiamasi perėjimų vienu metu išvengti tam, kad nesigirdėtų *glissando*.

Repertuarinius kvarteto kūrinius groju iš A. Vainiūnaitės natų, bet nesinaudoju pirštuote – aš aplikatūrą visada keičiu. Man atrodo, tai pirmiausia yra individualus kiekvieno dalykas. Mano, lyginant su A. Vainiūnaite, ranka yra gana didelė, todėl kai kuriuos dalykus man patogiau groti kita pirštuote. Štrichai – kam perrašinėti viską naujai, kai kiti trys žmonės kvartete yra viską jau groję, o aš viena pradėsiu viską keisti – dažnai neverta.

Gal dažniau diskusijos iškyla dėl interpretacijos, daugiau dėl štrichų Haydno, Mozarto kūrinuose. Kai matosi, kad buvo grota kitaip ir dabar ausis jau yra pripratusi ir atrodo, kad jau kitaip negali būti.

Mes čia esame keturiose – atskiri, lygiaverčiai atlikėjai, kiekvienas su savo nuomone ir kiekvienas nori pakovoti už tą nuomonę.

4. Kas, griežiant kvartete, Jūsų nuomone, yra svarbiausia, kalbant apie *vibrato*? Ar yra siekiama *vibrato* suvienodinti?

Vibracija yra vienas reikšmingiausių styginių instrumentalistų atlikimo elementų. Meistriškas vibracijos valdymas – tai labai aukštas menas. Vibracija turi būti skirtinga

atsižvelgiant į atliekamo kūrinio charakterį. Pastovi ir vienoda vibracija priveda prie atlikimo monotonijos. Dažniausiai intensyvi vibracija naudojama ekspresijai, susijaudinimui perteikti, o kantilenoje dažniau naudojama lėta ir išlyginta vibracija. Paprastai visi kvarteto muzikantai yra labai skirtingos asmenybės, tad jų vibracija taip pat skiriasi. Praktiškai neįmanoma pasiekti, kad vibracija taptų absoliučiai identiška, tačiau stengtis vienodinti vibracijos charakterį yra būtina. Tai suteikia garsinį stilingumą ir tembrinį suderinamumą. Ypatingai tai aktualu smuikininkams, nes būtent jie dažniausiai kartu groja melodiją per terciją, sekstą ar oktavą.

5. Ar jaučiate išskirtinesnį prisiderinimo laipsnį griežiant melodiją kartu su violončele? Smuikų vibracijos išreiškimo priemonės vienodos, tačiau pasitaiko, kai violončelė kartu su smuiku groja ant žemesnių stygų, kur didesnė rezonacija, o smuikas tuo metu itin aukštose pozicijose?

Konkrečiai su tokiu atveju neteko susidurti, tačiau aišku, smuikui ant *mi* stygos reikia siaurinti *vibrato*, nes tarpai tarp natų siaurėja, ir jei labai plačiai vibruosi, tuomet natos amplitudė išsiplės ir bus neaišku, kokios natos yra grojamos.

6. Ar taikote specialias taisykles būtent šiam kvartetui, pvz., kad klasikiniuose kvartetuose akordai nevibruojami, arba jei akordas yra su akcentu, kad tai bus atliekama su *vibrato* pagalba?

Klasicizmo epochos tipo kūrinuose vibracija neturi būti labai plati, intensyvi. Nes vis tiek ji turi skirtis nuo vibracijos, kurią, tarkime, naudotume Brahms'o muzikoje. Bet tai taikytina tiek grojant kvarteto muziką, tiek solo kūrinius.

7. Ar kinta *vibrato* naudojimo būdai, kuomet grojate su kitais instrumentais, atsižvelgiant į jų garsinę specifiką?

Prie instrumento tai tikrai nederinu, nors esu studijų metu gavusi komentarą iš pianistės, su kuria grojome kartu kamerinę muziką, kad tam, jog prisiderinčiau prie fortepijono, turėčiau visiškai atsisakyti *vibrato*. O priemonės, kuriomis būtų galima priderinti smuiko garsą prie kitų instrumentų, yra pirmiausia frazavimas. Nemanau, kad turėčiau nuiminėti tokią išskirtinę smuiko savybę kaip vibracija vien dėl to, kad garsas supanašėtų su fortepijono. Apie tai net nesvarstau.

8. Ar svarbu tiek grojant solo, tiek kvarteto sudėtyje išmanyti darnas (pvz., Pitagoro darną, Natūraliąją ir pan.), ar į jas yra atsižvelgiama derinant akordus kvartete?

Žinoti reikia, tačiau tikrai to nenaudoju, neprireikė. Mes jų kvartete nenaudojam. Su liniuote centimetrais nematuojam intonacijos.

9. Kokius konkrečius intonavimo skirtumus pastebite grojant kvartete ir tada, kai ruošiate kūrinius solo su fortepijonu ar kitais instrumentais?

Neturiu daug patirties tinkamai atsakyti į šį klausimą. Esame su Vilniaus kvartetu groję keletą kūrinių kartu su fortepijonu ir su klarnetu. Pradžioje kvartetą atskirai surepetuoja, paruošia kūrinių, tuo pačiu ir intonacinį pagrindą, o po to ateina kitas instrumentalistas ir bandome derintis. Tačiau dėl to, kad esu mažai grojusi mišrios sudėties kameriniuose ansambliuose, nesu susidūrusi su skirtumais ir negaliu pasakyti.

10. Kuo remiantis yra sudarinėjama štrichuotė kvartete? Ar tenka keisti štrichus dėl bendresnio grojimo kartu? Ar sutinkate su teiginiu, kad štrichuotė įtakoja ansamblio grojimo manierą, formuoja dešinės rankos techniką?

Pirmiausia ji turi tarnauti vienodam frazavimui, čia nėra kažkokių taisyklių, kiekvienas atvejis skirtingas. Kiekviena frazė, kiekvienas kūrinys. Bet tai turi tarnauti bendram kvėpavimui ir tam, kad rezultatas būtų kuo ansambliškesnis grojimas. Kaip vieną iš pavyzdžių, kuomet štrichuotė turi būti derinama kvartete, išskirčiau ritminę figūrą žemyn ir du į viršų. Vienam atlikti tokį štrichą nekylo sunkumų abiem variantais, tačiau kvartete yra skirtumas: ar dėl bendresnio grojimo pasirenkamas žemyn viršun žemyn ar žemyn ir du į viršų. Kai groju kantileną viena, renkuosi ilgesnes lygas, jeigu groju unisoną kartu su antru smuiku kvartete, pastebiu, kad dažnai gaunu pasiūlymą lygas dalinti, tokiu būdu formuoti laisvesnį garsą, tembrui suteikti daugiau oro. Sutinku, kad dviem smuikams naudojant ilgas lygas garsas tampa žymiai intensyvesnis, gali susidaryti užspausto garso įspūdis. Tačiau, žinoma, ilgas lygas yra sunkiau atlikti. Dar vienas pavyzdys – ketvirtinė su tašku ir aštuntinė. Solo kūriniuose laisvai rinkčiausi atskirus štrichus, bet kvartete, grojant visiems tą pačią ritminę medžiagą, aštuntinė nata (dėl to, kad imama atskiru stryku iššoka) dažniausiai imama ne kartu.

11. Kokie, Jūsų nuomone, yra esminiai I ir II smuikų pozicijų bendrumai ir skirtumai styginių kvartete? Kokios savybės reikalingos būnant kvarteto primarijumi? Kokios atlikėjo savybės yra būtinos II kvarteto smuikui?

Manau, kad kai kvartete pirmas ir antras smuikas keičiasi pozicijomis, nėra labai gerai. Kvartetui turėtų vadovauti vienas žmogus – nors ir vengiu žodžio vadovauti, nenoriu išskelti vieną aukščiau kitų. Tačiau kažkas turi pradėti repeticiją, pradėti kūrinį, kažkas turi užsimoti. Manau, yra reikalingas vienas žmogus, kuris už tai atsakingas. Kokios svarbiausios savybės būtinos II smuikui yra labai sunkus klausimas, niekad apie tai negalvojau, taip pat nesu niekada grojusi antruoju smuiku. Tačiau antrajam smuikui yra taikytinos tos pačios savybės kaip ir kitiems – pirmiausia tai intonacija. Tai turi būti ypatingai lankstus atlikėjas muzikine prasme, klausytis kas vyksta aplinkui, būti jautrus niuansams. Negaliu išskirti antrojo smuiko ir jo savybių, kurios nebūtų taikomos ir kitiems kvarteto nariams.

12. Ar be to, kad esate I smuikas, atliekate kokias kitas funkcines roles kvartete (koncertų organizavimas, bendravimas su žiniasklaida)?

Mano funkcinės rolės kvartete apima daugelį sričių – pradedant nuo muzikinio vadovavimo kolektyvui, baigiant programų sudarymu, koncertų organizavimu. Kaip žinia, mūsų kolektyvas priklauso Lietuvos nacionalinei filharmonijai. Mes, kaip šios įstaigos kamerinis ansamblis, kiekvieną sezoną turime tam tikrą (dažnai neapibrėžtą) skaičių koncertų, kurie bazuojasi ties dviem pasirodymais per pusmetį filharmonijos didžiojoje salėje (vienas „rimtosios, akademinės“ programos, kitas – vaikams), vienu koncertu Taikomosios dailės muziejuje bei vienu Trakų pilies menėje. Kitų koncertų skaičius ir vieta varijuoja pagal regionų klausytojų poreikius bei užsakymus.

Rinkdami programą koncertams Vilniuje, kurie dažniausiai yra itin gerai lankomi, stengiamės sudominti publiką programų gausa ir novatoriškumu, laikydamiesi principo nenuklysti iš akademinės muzikos rėmų.

Grįžusi gyventi ir dirbti į Lietuvą pastebėjau, kad, priešingai nei užsienyje, mes negalime pasigirti klasikinės muzikos renginių gausa, skirta mažiesiems. Ne paslaptis, kad popkultūra ir blizgus vartotojiškas gyvenimo būdas pamažu apžioja kone visas gyvenimo sritis. Jaunoji karta gauna tai, ką paprasta ir greita vartoti, suvirškinti, ko visai nereikia „apdirbti“, suvokti. Manau, kad mūsų, kultūros atstovų, misija ir yra išlaikyti, perteikti tai, kas visada buvo ir bus vertinga, kas nėra laikina.

Jei norime ugdyti jaunąją klasikinės muzikos mylėtojų kartą, tai turime pradėti daryti nuo pat mažumės. Būtent dėl to kiekvieną sezoną stengiamės paruošti po naują, visapusiškai įdomią bei patrauklią programą „Visai šeimai“.

13. Kaip manote, kokie veiksniai lemia kvarteto narių tarpusavio suderinamumą?

Manau, kad yra labai daug veiksnių, galinčių įtakoti kvarteto narių tarpusavio suderinamumą. Tai visų pirma charakterių panašumai, muzikinio suvokimo panašumai, amžiaus skirtumo nebuvimas. Bet žmogiškas suderinamumas ir sugebėjimas dirbti kartu, mano supratimu, atsiranda iškart, kai tik pradedi gerbti kitą žmogų su visomis jo nuomonėmis, klaidomis, plusais ir minusais. Neabejoju, kad kiekviename kolektyve neapsieinama be ginčų, nesutarimų ar nuomonių išsiskyrimo. Bet išvengti ir apeiti tai galima tik pasitelkiant objektyvų lankstumą ir supratingumą. Mano pozicija yra tokia, kad kvartete visi esame lygiaverčiai atlikėjai ir balsai, tik aš turiu vedančio funkciją, tačiau aš nenoriu išsiskirti iš kitų. Todėl man didelių ar ryškių kūno judesių grojant kvartete nesinori. Tačiau ir grodama viena aš judu nedaug.

14. Kokios teigiamos patirties įgavo Jūsų solinė veikla, kuomet pradėjote groti kvartete? Kokios neigiamos? Kokie technologiniai smuikininko skirtumai išryškėjo pradėjus derinti šias dvi veiklas?

Labiausiai pasikeitė tai, kad aš pradėjau žymiai daugiau klausyti to, kas vyksta aplink mane. Tai vienas iš didesnių plusų. Žinoma, grodamas solo kartu orkestru, turi išmanyti partitūrą, bet vis tiek dažniausiai tai yra solinė partija ir akompanimentas. Paaštrėjo intonacija. Derinant su laisvomis stygomis nata gali būti truputį aukštesnė, truputį žemesnė, niuansai ir taip ir taip, o kvartete kai kurie intervalai turi būti labai tikslūs – kvartos, kvintos, oktavos. Pradėjau dar didesnę dėmesį skirti intonacijai, kai groju viena. Manau patobulėjo interpretacijos klasicizmo kūrinių (Mozarto, Beethoveno). Anksčiau netekdavo tiek daug groti šių kompozitorių kūrinių. Bet tiek, kiek aš susipažinau su klasicizmo kvartetais ir koks apskritai platus yra kvarteto repertuaras, negali lyginti su smuiko solo repertuaru. Manau, patobulėjo mano interpretacinės galimybės tam tikruose stiliuose, ypač klasicizmo.

Itin didelis kūrinių skaičius, kuriuos išmokau per trejus metus, kuomet tapau kvarteto primarija. Pastoviai vyksta naujų kūrinių mokymasis, kas, mano nuomone, yra labai sveika visiems muzikantams. Tu išmoksti analizuoti kūrinius, neužsibūnant ties vieno kūrinio gludiniu. Yra žymiai trumpesnis kūrinio paruošimo laikas. Kūriniai, kurie visiems yra visiškai

nauji, pirmiausia yra pergrojami taip, kaip įsivaizduojame. Per tris metus, kuomet esu kvarteto primarija, po truputį atsiranda bendras suvokimas apie kūrinį; negrojam skirtingais stiliais, kiekvienas sau. Vėliau ieškom bendrų niuansų, dirbame ties kūrinio vietomis, kurios neskamba kartu. Negali būti taip, kad aš nurodinėju, kaip kūrinys turi būti interpretuojamas. Vis tiek visi keturi grojame, ir po to, jei yra neaiškumai – išsiaiškiname.

Kalbant apie neigiamą patirtį, kurią įgavo mano grojimas solo todėl, kad pradėjau groti kvartete, yra mažesnis laikas, kurį galiu skirti individualiam grojimui. Kitas dalykas – kūno padėties skirtumas grojant kvartete ir solo. Jei aš daugiau groju kvartete, t. y., atsėdusi, vėliau jaučiu skirtumą kūno padėtyje stovint. Turiu papildomai užsiiminti tam, kad atstatyčiau teisingus pojūčius grojant solo kūrinius.

Vilnius, 2018 03 29.

Priedas Nr. 2. Pokalbis su Rusne Mataityte

Rusnė Mataitytė smuikavimo meno pagrindus gavo studijuodama Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje. Plačią koncertinę veiklą – solinius rečitalius, grojimą fortepijoniniame trio „Kaskados“ bei „Gaidos“ ansamblyje, pasirodymus su orkestrais – ji daug metų sėkmingai derina su pedagoginiu darbu Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje bei Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje. Atlikėja groja tradicinį smuiko repertuarą ir gilinasi į naujausią muziką. Jos įrašytas Rytų Europos kompozitorių kūrinių („Proudsound“, D. Britanija) bei Osvaldo Balakausko (ASV, D. Britanija; BIS, Švedija), Sadie Harrison (NMC D. Britanija), Felikso Bajoro (Naxos Vokietija), R. Šerkšnytės (LMIPC Lietuva) muzikos kompaktines plokšteles puikiai įvertino įvairių šalių kritikai. Interviu su šia smuikininke buvo pasirinktas dėl atlikėjos solinės ir ansamblinės griežimo praktikos derinimo.

1. Kokie, Jūsų nuomone, yra pagrindiniai techniniai smuikininko atlikimo skirtumai griežiant ansamblyje ir kūrinius atliekant solo?

Skirtumą galėčiau įvardinti tik stilistinį. Niekada nemažinu garso išraiškingumo, kai griežiu trio sudėtyje. Visų pirma trio yra trijų solistų ansamblis – tai nėra kvartetas, kur, jei grieži II smuiko pozicijoje, tai visą laiką taikaisi pagal I smuiką ir tik retkarčiais tau yra duodama pasisakyti. Svarbu paminėti, kad mes visi ansamblyje esame vienodos mokyklos atstovai. Kiek esu grojusi užsienyje su kitais muzikantais, kuomet skiriasi mokyklos, tuomet ten yra ir daugiau diskusijų, ir aiškinimosi, kaip ką reikėtų groti. Tada stengiesi prisiderinti, nes kitaip nepatogu kartu muzikuoti, bet ne dėl to, kad taip gražiau ar prasmingiau. Taikymasis iš bėdos. Man ar trio žanrą, ar groti solo nėra skirtumas.

Galiu paminėti, jog kai groji solo, reikia groti gerokai ryškiau, aišku, žiūrint, ką groji. Jeigu kokias miniatiūras, tai vėlgi, viskas labai subtilu. Dažniausiai savo garsą projektuoji į salės dydį, taip pat į tai, kiek aplink tave yra kitų muzikantų. Viskas turi būti gerokai stambiau.

Šiomis dienomis neįžvelgčiau kažkokio skirtumo tarp griežimo solo ir kameriniame ansamblyje. Skiriasi stiliai, grojimo intensyvumas.

2. Ar tai, kad grojant ansamblyje Jūs sėdite, turi įtakos atlikimo technikai?

Aišku, sėdint yra nepatogiau groti, tačiau bandai įsipatoginti. Kartais per didelis judėjimas gali sutrukdyti tiksliai artikuliacijai, tokiu būdu pats sau pakenki. Vizualiai dabar labai populiariu grojant daug judėti.

3. Kas, Jūsų nuomone, yra svarbiausia, kalbant apie ansamblinį *vibrato*? Ar yra siekiama *vibrato* suvienodinti? Ar kinta *vibrato* naudojimo būdai, kuomet grojate su kitais instrumentais, atsižvelgiant į jų garsinę specifiką?

Vibrato deriname pagal atliekamos muzikos stilių, bet ne dėl to, kad aš groju trio sudėtyje, kur yra fortepijonas ir violončelė. Pirmiausia su ausų pagalba deriniesi prie kito. Jeigu ausys veiksmingos, tai labai daug atkreinta teorinių dalykų, kuriuos reiktų išmanyti. Taip kaip ir su mokiniais. Jeigu vienas mokinyš iš karto girdi savo garsą, jis jį įsivaizduoja, tai kitas gali groti kaip niekad negirdėjęs jokio tikro garso, nes jis to garso iš savęs negirdi, jis jo neturi. Tada jam reikia aiškinti, kaip tas garsas formuojamas.

4. Kokius konkrečius intonavimo skirtumus pastebite grojant ansamblyje su fortepijonu ar kitais instrumentais?

Dažnai fortepijoniniuose trio būna unisoniniai pasažai, kuomet smuikas groja kartu su fortepijonu. Tokiu atveju deriniesi prie fortepijono, mažindamas savo garso intensyvumą. Tačiau garso koncentracija turi būti didesnė, kuomet groji solo.

5. Kuo remiantis yra sudarinėjama štrichuotė ansamblyje? Ar tenka keisti štrichus dėl bendresnio grojimo kartu?

Jei mano partijoje atrama gaunasi žemyn, o kolegai violončelininkui aukštyn, tai ir grojame skirtinga štrichuote. Svarbiausia, kad skambėtų vienodai, Mums yra ne taip aktualu vienoda štrichuotė. Mes derinamės pagal ausį, pagal skambesį, stilių, pagal *vibrato* kiekį. Iš esmės viskas pagal ausį. O kvartetas yra labai specifinis žanras, ten atlikėjai ilgai mokosi muzikuoti kartu. Trio žanrą gali sueiti ir pagroti iš karto. Jeigu atitinka atlikėjų muzikos girdėjimas. Keturis solistus į kvartetą neišeis susodinti, jiems reikės ilgai pratintis vienas prie kito. II smuikas nežmoniškai kankinsis visada būdamas antrame plane, jis negalės groti taip, kaip pripratęs. Visus ansamblius sugroti su fortepijonu yra paprasčiau.

Štrichuotė labai skiriasi pagal stilių. Su fortepijonu tikro baroko negrosi; Haydną stengiamės kiek įmanoma atlikti artimesniu barokiniam stiliui. Kita vertus, grodami su

moderniais instrumentais, baroką mes imituojame. Anksčiau ansamblyje aš buvau linkusi laikytis visų redakcinių lygų (ypač ilgų), vėliau įrašuose pasiklausiau, kad mano garsas dūsta, negalima taip. Aišku, turi išmokti jungti legatūras taip, kad jų nesigirdėtų, tai tavo asmeninis meistriškumo patikrinimas. Anksčiau buvo populiari groti taip, kaip parašyta. Pavyzdžiui, D. Oistrachas savo parengtose redakcijose reikalauja ilgų legatūrų, o įrašuose gali pamatyti, kad pats groja visai kitaip, žymiai trumpesnėmis. Žinoma, kameriniuose ansambliuose galima rinktis kur kas didesnes ir ilgesnes lygas nei griežiant solo kūrinius.

6. Kokius pagrindinius skirtumus įvardytumėte renkantis štrichuotą kamerinio ansamblio ir solo kūriniuose?

Štrichus reiktų rinktis tokius, kad garsinė artikuliacija nebūtų per minkšta. Kad ir kokioje salėje grotum, viskas turi aiškiai atsiliepti.

7. Kokiais metodais sprendžiate muzikinės interpretacijos klausimus ansamblio repeticijoje, ruošdami kūrinius pasirodymams?

Mums nėra sudėtinga diskutuoti interpretaciniais klausimais, nes esame vienodos styginių mokyklos atstovai. Be to, kai daug metų groji kartu, geriau imi pažinti savo kolegas. Tačiau pasitaiko ginčų dėl tempų.

8. Ar be to, kad griežiate smuiku ansamblyje, atliekate kokias kitas funkcinės roles (koncertų organizavimas, bendravimas su žiniasklaida)?

Taip, šalia grojimo ansamblyje esu atsakinga už koncertų organizavimą ir jų reklamos sklaidą.

Vilnius, 2018 06 20.

Priedas Nr. 3 C/O repeticijų tvarkaraštis

Tuesday, 16 January		REHEARSAL	
	9:00	Set-Up and Church Open	P-G Kirche
	10:00-13:00	REHEARSAL <i>Wagner and Ippolito Readthrough (10:00-11:30)</i> <i>Beethoven Readthrough w/o Soloists (11:50-13:00)</i>	P-G Kirche
	13:00-14:30	LUNCH Provided - Thank you Music from Jessica and Jana	P-G Kirche
	14:30-16:30	REHEARSAL <i>Sectionals Winds/Strings (14:30-16:30)</i>	P-G Kirche
	16:30-17:15	Coffee Break	
	17:15-19:45	REHEARSAL <i>Sectionals / Tutti (Ippolito/Wagner)</i>	P-G Kirche
	19:45	DINNER On your own	
	Apprx. 19:30	Live Advertisement at the Gemeinde Choir Rehearsal (Musicians TBA)	Heilsbrunn Kirche
Wednesday, 17 January		REHEARSAL	
	10:00-13:00	REHEARSAL <i>Beethoven w/ Soloists</i>	P-G Kirche
	13:00-14:00	LUNCH Provided - Thank you music TBA	P-G Kirche
	14:00-17:00	REHEARSAL <i>Ippolito, Wagner</i>	P-G Kirche

103

¹⁰³ C/O repeticijų tvarkaraštis, kurį prieš prasidedant repeticijoms sudaro orkestro koncertmeisterė.