LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DIRIGAVIMO KATEDRA

IMANTAS JONAS ŠIMKUS

METRORITMINĖS FABULOS INTERPRETACIJA DIRIGAVIMO MENE

Meno doktorantūros projektas
MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovai: prof. Juozas Domarkas, prof. Dainius Pavilionis, prof. dr. Johannes Wildner

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. dr. Audronė Žiūraitytė

Projekto tiriamosios dalies konsultantas: prof. dr. Vytautas Ališauskas

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas:

prof. Vaclovas Augustinas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, kompozicija)

Nariai:

Julius Geniušas (Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, tarptautiniu lygiu pripažintas menininkas, muzika C 001, dirigavimas)

prof. Andris Vecumnieks (Latvijos J. Vitolio muzikos akademija, muzika, kompozicija, dirigavimas)

doc. dr. Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2019–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje bei Vienos muzikos ir atlikimo menų universitete.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, 2024 m. vasario 2 dieną.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2024 m. vasario 5 dieną.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF CONDUCTING

IMANTAS JONAS ŠIMKUS

INTERPRETATION OF THE METRO-RHYTHMIC FABULA IN THE ART OF CONDUCTING

Artistic Research Project
MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Prof. Juozas Domarkas, Prof. Dainius Pavilionis, Prof. Dr. Johannes Wildner

Research supervisor: Prof. Dr. Audronė Žiūraitytė

Research consultant: Prof. Dr. Vytautas Ališauskas

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Vaclovas Augustinas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Composition)

Members:

Julius Geniušas (Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, Internationally Recognized Artist, Music C 001, Conducting)

Prof. Andris Vecumnieks (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Music, Composition, Conducting)

Assoc. Prof. Dr. Laima Budzinauskienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research project was prepared over the period of 2019 to 2024 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and University of Music and Performing Arts Vienna.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian National Philharmonic Society, on February 2, 2024.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on February 5, 2024.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS **7**
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS **8**
ĮVADAS **8**
1. METRORITMINIS DIRIGAVIMO MENO DISKURSAS **12**
1.1. Metroritmas kaip sudurtinė sąvoka 14
1.2. Metroritminės fabulos semantika 16
1.3. Metroritminės fabulos interpretacija kolektyvinio muzikavimo požiūriu 22
1.3.1. Dirigento vaidmuo interpretuojant metroritminę fabulą 22
1.3.2. Metroritminės fabulos ir dirigavimo technikos sąveika 24
1.3.3. Sinchronizacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas 27
2. METRORITMINĖS FABULOS ANALIZĖ **31**
2.1. Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos 32
2.1.1. Nuo praktikos prie analizės 33
2.1.2. Semiotiniai ir socialiniai gestinės komunikacijos tipai 37
2.1.3. Komunikacinės dirigento kompetencijos 42
2.1.4. Metroritminė fabula *versus* pulsacinė fabula 46
2.2. Dirigento analizės metodai 48
2.2.1. Tvinksnių analizė 52
2.2.2. Metrotektoninė analizė 71
3. METRORITMINĖS FABULOS ANALIZĖS KRITIKA **83**
3.1. H. Swarowsky'o analizės sistema 84
3.2. B. Walterio ir G. Mahlerio partitūrų analizė 98
4. ATVEJŲ ANALIZĖS **111**
4.1. G. Mahlerio V simfonijos metroritminės fabulos interpretacija 111
4.2. Partitūrų perrašinėjimo praktika: B. Kutavičiaus atvejis 126
IŠVADOS **140**
LITERATŪROS SĄRAŠAS **144**
PARTITŪRŲ SĄRAŠAS **148**
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS **150**
SUMMARY / SANTRAUKA **151**
CONCLUSIONS **166**

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI / PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS 169

PRIEDAI 171

1 priedas. Universali dirigavimo schemų simbolių sistema 171

2 priedas. H. Swarowsky dirigavimo schemų simbolių sistema 175

3 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su G. Mahlerio žymenimis (1904 m. red.) 178

4 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su G. Mahlerio žymenimis (1905 m. red.) 183

5 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su H. Swarowsky'o žymenimis 188

6 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su L. Bernsteino žymenimis 193

7 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su C. Abbado žymenimis 198

8 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su I. J. Šimkaus žymenimis 203

9 priedas. Menas kaip transcendentalinis mokslas 208

10 priedas. Doktorantūros studijų metu įgyvendinti kūrybinės dalies projektai ... 218

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

Programa[1]:

1. **Mikalojus Konstantinas Čiurlionis** (1975–1911) simfoninė poema ***Miške*** (1900–1901)

   Atlieka Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2024 m. vasario 2 d.

2. **Gustav Mahler** (1860 – 1911) **IV simfonija** (1899–1901):

   I. *Bedächtig, nicht eilen*
   II. *In gemächlicher Bewegung, ohne Hast*
   III. *Ruhevoll, poco adagio*
   IV. *Wir geniessen die Himmlischen Freuden. Sehr behaglich*

   Atlieka Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2024 m. vasario 2 d.

[1] Visos studijų metu įgyvendintų meno doktorantūros kūrybinės dalies projektų programos pateikiamos 10 priede.

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

ĮVADAS

Dirigavimo menas yra viena jauniausių muzikos atlikimo profesijų. Moderni dirigavimo technika susiformavo tik XX a. pirmoje pusėje, o dirigento, savarankiško atlikėjo (ne kapelmeisterio) poreikis, palyginus su kitais atlikimo menais, taip pat pradėjo ryškėti vėlai, tik XIX a. antrojoje pusėje. Todėl mokslinių, analitinių studijų apie dirigavimo praktikas, manualinę dirigavimo techniką nėra daug ir pateikiamas darbas bendrame meninių tyrimų kontekste yra ne tik naujas, bet ir ganėtinai sudėtingas. Tai lemia šio meninio tyrimo **naujumą ir aktualumą**.

Tiriamojo darbo objektas – metroritminės fabulos analizės metodai, o **tiriamojo darbo tikslas** – susisteminti ir pasiūlyti dirigentų bendruomenei universalius metroritminės fabulos analizės metodus. Jie padėtų operatyviausiu būdu paruošti partitūrą atlikimui. Šiuo tikslu darbe keliami **tyrimo uždaviniai**:

1. Išgryninti ir apibrėžti metroritminės fabulos analizės kontekste vartojamų sąvokų prasmes.
2. Pagrįsti metroritmo interpretacijos reikšmę kolektyvinio muzikavimo aspektu.
3. Susisteminus kokybinius interviu, literatūros ir archyvinės medžiagos duomenis, išvesti ir pasiūlyti optimaliausius, labiausiai universalius metroritminės fabulos analizės metodus. Pateikti universalią metroritminės fabulos analizės žymėjimo simbolių sistemą. Taip pat pristatyti galimus alternatyvius dirigentų žymėjimo būdus atliekant partitūros analizę.
4. Palyginti skirtingus metroritminės fabulos interpretacinius požiūrius ir aptarti galimus metroritminės fabulos analizės metodų taikymo ribotumus.
5. Atlikti ir pristatyti atvejo analizes susijusias su tyrimo autoriaus meno projektu ir tokiu būdu pademonstruoti siūlomų metroritminės fabulos analizės metodų praktinę naudą.

Darbe naudojami **tyrimo metodai**: analitinis (partitūrų, literatūros, archyvinių dokumentų, vaizdo ir garso įrašų analizė), lyginamasis (remiantis analize paralelių ir skirtybių tarp geriausių praktikų nustatymas), klasifikavimo ir sisteminimo (iš skirtingos dirigentų patirties išvedami bendrieji praktiniai principai ir universali jų taikymo nauda), empirinis (praktinis interpretacinių iššūkių sprendimas, išryškinantis dirigentų požiūrį į partitūrą ir jos

analizę), kokybinio interviu metodai. Tyrime vyrauja geriausios praktikos (angl. *best practice*) metodas, apimantis kitus pasitelktus tyrimo būdus. Tyrimu siekiama parodyti kuo platesnį, naratyvą argumentuojantį kontekstą, kurio dalis iškelta į išnašas ir priedus. Jie taip pat svarbūs kompleksiškai darbo visumai.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Galimybė pažinti garsiausių Europos dirigentų atliktas partitūrų analizes atsirado, kai XXI a. trečiajame dešimtmetyje buvo gausiai pradėti skaitmeninti ir plačiai mokslininkų bendruomenei atverti filharmonijų, teatrų, universitetų ir valstybinių bibliotekų archyvai, saugantys partitūras. Detaliau šiame darbe tyrinėti trys archyvai: Niujorko filharmonijos Shelby'o White'o ir Leono Levy'o skaitmeniniai archyvai (*The New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives*) viešai atverti 2011 m. ir Vienos muzikos ir scenos menų universitetui priklausantys Bruno Walterio bei Hanso Swarowsky'o archyvai. Pastarasis viešai tapo prieinamas tik 2022 m. pradžioje. Galiausiai išlikusi vaizdinė medžiaga taip pat yra objektyvus konkretaus dirigento judesių plano, fiksuoto partitūroje, įrodymas.

Gilintasi į meno tyrėjų, muzikologų, dirigentų literatūrą apie dirigavimo meną, požiūrį į metroritmą, jo interpretaciją partitūroje, dirigavimo ir atlikimo fenomeną apskritai. Minėtini: P. Boulezo *L'écriture du geste* (2002), L. Bernsteino, L. *The Joy of Music* (2004), J. A. Boweno *The Cambridge Companion to Conducting* (2003), L. Kramerio *Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex* (1990), *Rosetta Tones: The Score as Hieroglyph* (2016), S. Chashchinos *Theory of intonation rhythm: The Ways of Development* (2013), M. Gertso *Possible Mental Models for the Conductor to Support the Ensemble Playing of the Orchestra* (2018), B. Grosbayne *Techniques of modern orchestral conducting* (2015), R. Ashley *The pragmatics of conducting: Analyzing and interpreting conductors expressive gestures* (2000), G. Lucko *Computational Analysis of Conductor's Temporal Gestures* (2016), N. Malko *The conductor and his baton* (1950), B. Walterio *Von der Musik und vom Musizieren* (1957) ir *Gustav Mahler* (1957).

Didelę įtaką tyrimui turėjo: A. Konttinen *Conducting gestures* (2008), C. F. Hasty *Meter as Rhythm* (1997), M. Gothamo *The Metre Metrics* (2015), U. Antanavičiūtės-Kubickienės *Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose* (2019), I. Musino *The Techniques of Orchestral Conducting by Ilia Musin* (2014), P. Peterseno *Music and Rhythm* (2013), J. Rinko *The (F)utility of Performance Analysis* (2015), A. Schopenhauerio *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* (2012), D. Saulnierio *Grigališkasis choralas* (2014) ir C. Sachso *Rhythm and Tempo. A Study in Music History* (1953).

Tyrimo metu buvo atlikti kokybiniai interviu su LNSO garbės dirigentu prof. Juozu Domarku, LNSO meno vadovu ir vyriausiuoju dirigentu Modestu Pitrėnu, Vienos muzikos ir atlikimo menų universiteto prof. dr. Johannesu Wildneriu bei LNOBT Sesto Quatrini metroritminės fabulos analizės metodų taikymo klausimu. Išsami atliktų interviu medžiaga saugoma asmeniniame darbo autoriaus archyve.

Gauti tyrimo rezultatai, tarp jų išvesta metroritminės fabulos analizės sistema, viso ketverių su puse metų tyrimo metu buvo tikrinta praktinėje tyrėjo veikloje. Buvo surengtos ir atliktos meno projekto programos su daugeliu orkestrų: Lietuvos nacionaliniu simfoniniu, Lietuvos kameriniu, Klaipėdos kameriniu, Vilniaus Šv. Kristoforo kameriniu, Lietuvos simfoniniu pučiamųjų orkestrais, taip pat su Vilniaus savivaldybės choru „Jauna muzika“. Tyrimo autorius nuoširdžiai dėkoja minėtiems kolektyvams už bendradarbiavimą ir atliktas meno projekto programas. Dirigento analizės metodai vykdomo tyrimo metu taip pat praktiškai tyrėjo buvo taikomi bendradarbiaujant su įvairiais kolektyvais. Parengtos programos darė reikšmingą įtaką vykdomam meniniam tyrimui ir teikė vis naujų rezultatų. Gausus praktinis darbas su skirtingo žanro kolektyvais padėjo išryškinti dirigento taikomos analizės universalų poreikį ir svarbą tiek repeticijų planavimo, tiek kokybiškos meninės interpretacijos požiūriu.

Darbo struktūrą sudaro keturi skyriai. Pirmajame „Metroritminis dirigavimo meno diskursas“ metroritmas pateikiamas kaip sudurtinė sąvoka (1.1), nagrinėjama metroritminės fabulos semantika (1.2), metroritminės fabulos interpretacija kolektyve (1.3). Tyrimo šerdis – antrasis skyrius „Metroritminės fabulos analizė“, kuriame pristatomi dirigento atliekamos metroritminės fabulos analizės (2.1.) pagrindiniai, esminiai principai bei metodai (2.2.): tvinksnių analizė (2.2.1.) ir metrotektoninė analizė (2.2.2.). Taip pat siūloma tvinksnių analizės žymėjimo sistema (2.2.2.). Trečiajame skyriuje „Metroritminės fabulos analizės kritika“ aptariamas platesnis, įvairus dirigentų atliekamos analizės bei jos žymėjimo būdų kontekstas. Pateikiama Hanso Swarowsky’o analizės sistema (3.1.) taip pat B. Walterio, G. Mahlerio partitūrų analizės (3.2.). Ketvirtasis skyrius „Atvejų analizės“ koncentruojasi į veikalus, susijusius su tyrėjo atliekamu meno projektu. Pateikiamos G. Mahlerio V simfonijos (4.1.) ir B, Kutavičiaus operos-poemos „Strazdas – žalias paukštis“ atvejų analizės (4.2.).

Tyrimo pabaigoje pateikiama dešimt priedų. Juos sudaro: universali siūloma dirigavimo schemų simbolių sistema (1 priedas), H. Swarowsky dirigavimo schemų simbolių sistema (2 priedas), G. Mahlerio V simfonijos *Adagietto* su skirtingų dirigentų žymenimis (3, 4, 5, 6, 7 ir 8 priedai), meno bei menininko koncepcijos suvokimui svarbi tyrimo autoriaus

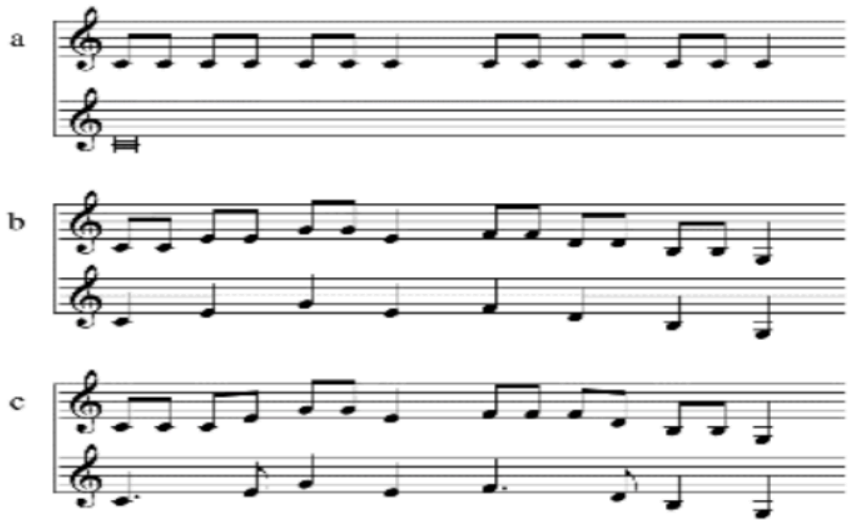
studija *Menas kaip transcendentalinis mokslas* (9 priedas) ir doktorantūros studijų metu įgyvendintų kūrybinės dalies projektų programos (10 priedas).

1. METRORITMINIS DIRIGAVIMO MENO DISKURSAS

Priimta išskirti kelis pagrindinius garso parametrus – aukštį *(pitch)* ir trukmę *(duration)*. Muzikologas Christopheris Francis Hasty teigia, kad neturėtume „sausai“ atskirti ritmo fenomeno nuo aukščio komponento (Hasty 1997: 12). Tuo tarpu, anot Svetlanos Chashchinos, XX a. šeštojo–devintojo dešimtmečio Rusijos mokslininkų tyrimuose buvo plėtojama intonacinio ritmo teorija (Chashchina 2013: 33) tiesiogiai siejusi garso aukščio ir trukmės parametrus. Ir nors „konkretaus vieno atlikimo bruožo išskyrimas ir juo paremtas tyrimas leidžia detaliau išryškinti to bruožo svarbą“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 30), visiškas intonacijos eliminavimas tiriant metroritmo reiškinį būtų netikslus ir netikslingas.

Vokiečių muzikologas Peteris Petersenas ritmo komponentų teorijoje taip pat ritmą suvokia ne tik trukmės, bet ir aukščio srityje. Pasak P. Peterseno, negalime atskirti aukščio nuo ritmo sąvokos ir ritmą turime suvokti kaip apimantį skirtingus muzikinius komponentus. Tik juos visus įvertinę galime tikslingai suvokti ritmo fenomeną: „Komponentų analizė atveria kelią, leidžiantį iš esmės suvokti kiekvieną ir visus garso reiškinius, vykstančius kompozicijoje pagal ritmo konceptą“ (Petersen 2013: 12).

Žemiau pateikiamas P. Peterseno skiriamas ritmo komponentas (1 pav.), kurį autorius įvardija kaip *aukščio ritmą* (pateikiamą akoladžių antrose eilutėse). Tradiciškai apie pateikiamus tris vienodos tonalios struktūros variantus būtų galima pasakyti, kad *a*, *b* ir *c* pavyzdžiai turi tą patį ritmą, bet yra skirtingos melikos. Tai tiesa, tačiau nepakankama. Šis pateikiamų pavyzdžių aprašymas tinkamas tol, kol tik garso (trukmės – I. Š.) vertės yra laikomos ritmais, tai yra, atsižvelgiama tik į *garso* (nurodytą akoladžių pirmose eilutėse) komponentą (Petersen 2013: 9). P. Peterseno įvardijamas *garso* komponentas sutampa su įprastai suvokiama garso trukme. Tuo tarpu *b* ir *c* pavyzdžiuose autorius išryškina įvairesnį *aukščio ritmo (pitch)* komponentą, tuomet paaiškėja, kad muzikoje egzistuoja aukščio trukmės, taigi ir papildomi latentiniai ritmai, kurie pažymimi kiekvienos pateikiamo pavyzdžio akoladės antrojoje penklinėje (1 pav.). Nors *aukščio ritmai* kompozitorių kūriniuose dažniausiai notacijos specialiai neišskiriami, jie egzistuoja, ir todėl yra labai svarbūs metroritminėje struktūroje.



1 pav. Petersen, P. *Music and Rhythm*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH I. V. W., 2013

Tyrimo pavadinimu siekiama pabrėžti, kad pirmiausia dirigentas savo rankų technika teikia informaciją apie metroritminių įvykių eigą. Tačiau metroritminis garsų realizavimas neatskiriamas nuo intonacinės jų kokybės ir yra tiesiogiai jos sąlygotas. Kitaip tariant, dirigentas organizuodamas garsus metroritmo aspektu, savaime realizuoja ir jų intonacines, dinamines bei visas kitas galimas sudėtines savybes. Dėl šios priežasties, labai svarbu paminėti egzistuojančią abipusę trukmės ir aukščio parametrų sąveiką. Dirigentas mentaliai suvokdamas partitūroje fiksuotas garso aukščio kokybes, pagal jų įgyvendinimo poreikį, skiria didesnę ar mažesnę laiko trukmę garsui realizuoti. Kitaip tariant, jis organizuoja metroritmą taip, kad atlikėjai maksimaliai kokybiškai galėtų intonuoti. Todėl tikslinga metroritmo interpretacija suponuoja turtingesnę ir garso aukščių lygmenį įtraukiančią semantiką. Metroritmo sandų skaičius prasiplečia, tampriai sąveikauja, nors pati sąvoka fiksuoja tik du jos parametrus.

Šiuo požiūriu panašiai mąsto muzikologas Erwinas Steinas: „Struktūra suteikia charakterį. Pilnai ją realizuodamas, atlikėjas išreikš ir charakterį <...> Atlikėjas privalo atsižvelgti į struktūrinius bruožus ir, juos derindamas, nuspręsti tam tikrų elementų viršenybę pagal savo proporcijų pajautą ir pusiausvyros teisingumą“ (Howell 1992: 695). Be to vienam dirigentui vieno kūrybinio akto metu ir neįmanoma įgyvendinti visų teksto duomenų ir išreikšti absoliučiai visą kūrinio turinio potencialą. Vienas kūrinio „lygmuo“ visuomet priklauso nuo kito, dėl to atskirų elementų reikšmių suvokimas padeda dirigentams atlikti interpretacinius sprendimus, susijusius su muzikos kūrinio formos ir tempo nustatymu. Giluminis metroritmo traktavimas sudaro prielaidas realizuoti turiningą kūrinio dramaturginį

naratyvą. O tikslinga metroritmo interpretacija yra sinchronizuoto kolektyvinio muzikavimo pagrindas.

Metroritminės fabulos interpretacija yra tiesiogiai priklausoma nuo profesionaliai dirigento atliktos analizės. Todėl labai svarbu ar net būtina siūlyti analizės metodus, nagrinėjančius kompozicijos metroritminę struktūrą, kitaip – metroritminių įvykių eigą arba fabulą. Toks ir yra šio tyrimo tikslas. Tačiau pirmiausia svarbu aptarti metroritmo sąvoką ir pristatyti jos vartojimo prasmę šio tyrimo kontekste. Prieš pradedant imtis šio darbo tikrai reikėtų pridurti, kad sąvokos, jų aiškinimas ir galimas daugiaprasmiškumas yra ontologinė problema nuo žmonijos mąstymo kultūros gyvavimo pradžios. Sudėtinga visiškai objektyviai apibrėžti tam tikras sąvokas ir sutarti dėl pastarųjų konkrečių vartojimo prasmių. Šis uždavinys dar sudėtingesnis kai kalbama apie meną ir bandoma išvesti ar susisteminti jo veikimo principus. Todėl žemiau aptariamų sąvokų siūlomos reikšmės nepretenduoja į absoliučias, tačiau tikimasi, kad galimi apibrėžimai ir jų siūlomas vartojimas ras atgarsį ir pritarimą muzikų tyrėjų ir atlikėjų bendruomenėje.

1.1. Metroritmas kaip sudurtinė sąvoka

Ritmas. C. F. Hasty veikale *Meter as Rhythm* (1997) kelia ritmo ir metro sąvokų probleminius klausimus. Pirmiausia C. F. Hasty pabrėžia, kad muzikiniame diskurse paplitusios kelios skirtingos ritmo sampratos. Vienos ritmą sieja su dėsningu garso trukmės verčių pasikartojimu, kitaip tariant, periodiškumu. Siejant periodiškumą su tam tikru dėsniu, galima teigti, kad šiam aiškinimui artima antikinė ritmo samprata. Graikiškas *rhythmos* reiškia tolygų tekėjimą, dėsningą seką (Ambrazas 2010: 42). Kitos ritmo sampratos šios sąvokos tiesiogiai nesieja su tam tikru pasikartojimu, reguliarumu, periodiškumu. Ritmo vienetas suvokiamas kaip fiksuotas garso trukmės intervalas laike, o ritmas – kaip garso trukmės intervalų santykių visuma. Anot Algirdo Jono Ambrazo: „Plačiąją reikšme ritmas yra muzikos garsų santykių laike visuma, tų garsų sekos organizuotumas“ (Ambrazas 2010: 42). Toks sąvokos aiškinimas yra parankesnis platesniam teoriniam diskursui. Naudojant pastarąją ritmo sampratą kaip aksiomą, apskritai negalime kalbėti apie neritmišką muziką, kadangi visi garsai trunka tik laike. Jei muzika būtų neritmiška, ji paprasčiausiai negalėtų egzistuoti. Kaip teigia P. Petersenas, „niekas neegzistuoja be trukmės, todėl ir tonas/garsas negali pasirodyti be trukmės“ (2013: 19). Taikant tokį ritmo sąvokos aiškinimą nevertėtų muzikos skirstyti į daugiau ar mažiau ritmišką, nes tikslingiau yra kalbėti apie reguliaresnio ar nereguliaresnio ritmo muziką. Grigališkasis choralas, aleatorinė muzika, lyginant su klasicizmo

periodiškumu, yra labiau nereguliari, tačiau tikrai turinti savus ritminius vienetus, jų eigą ir santykius.

Metras. C. F. Hasty kaip kertinę studijos *Meter as Rhythm* problemą įvardija ritmo ir metro sąvokų skirtį. Anot jo, dažniausiai metro ir ritmo priešprieša tapatinama su tvarkos ir laisvės opozicija: tvarka *versus* laisvė, mechaniškumas *versus* organiškumas, to paties pastovus kartojimas *versus* spontaniškas vis naujo kūrimas (Hasty 1997: 4). „Mes kalbame apie ritminę laisvę ir takto tironiją. Mes galime niekinti atlikimą kaip esant per daug metrišką, bet nebūtų jokios prasmės sakyti jį esantį per ritmišką“, – teigia C. F. Hasty (Hasty 1997: 5). Tačiau metro sąvoką taip pat galima aiškinti daug plačiau, A. J. Ambrazo žodžiais: „Kaip muzikos garsų aukščio santykius normuoja dermė, taip garsų trukmės santykius – metras“ (Ambrazas 2010: 43).

Įprastai metrinį motyvą sudaro viena ar kelios stipriosios takto dalys, įprasminančios kirtį ir silpnosios takto dalys, paklūstančios kirčio traukai. Siūlome naują paslėptojo, „**latentinio takto**“ sąvoką, kuri pasitarnaus tolimesniam tyrimui. Jos turinys aprėpia kirčiuotų ir nekirčiuotų garso trukmės vienetų grupę, kuri yra sudaryta iš motyvo ar bent submotyvo ir partitūroje nebūtinai išskirta takto brūkšniais.

Anot P. Peterseno, ritmo kaip skirtingų muzikinių komponentų įsisąmoninimas leidžia su tam tikru objektyvumu apibrėžti metroritminių svorių laipsnius (Petersen 2013: 11). Kitaip tariant, sudaromos prielaidos išryškinti stipriųjų ir silpnųjų garso trukmės verčių santykius. Pasitelkę šį metodą galime atskleisti kompozicijoms būdingas latentinių taktų struktūras ar jį pritaikyti tokiems gerai žinomiems reiškiniams kaip hemiolė. Šiuo būdu takto rėmų nepaisantys ar apskritai betaktės sandaros muzikiniai opusai galimai traktuotini kaip pasižymintys specifine latentinių metrų struktūra.

Metroritmas. A. J. Ambrazo siūloma plačioji ritmo sąvoka savyje talpina ir metro savybes: „Plačioji ritmo sąvoka apima ritminį piešinį, metrą, tempą, pagaliau – atskirų muzikos kūrinio formos dalių santykius“ (Ambrazas 2010: 42). Tą patį teigia pats Aristotelis *Poetikoje* tardamas: „kad metrai tėra ritmo dalys, aiškus dalykas“ (cit. pagal Dilytė 2008: 590). Ir P. Petersenas rašo, kad „metras atpažįstamas kaip ritmo dalis, kaip kompozicijos kūrimo objektas, o ne tik kaip norma ar konvencija“ (Petersen 2013: 11). Iš to kas pasakyta, galima daryti išvadą – ritmas turėdamas savą kirčiavimo, akcentų sistemą, yra natūraliai susijęs su metru ir tuo grindžiamas sudurtinės metroritmo sąvokos vartojimas. Tačiau metroritmo sąvokos semantikos požiūriu periodiškumas, tam tikras reguliarus kartojimasis, nėra būtinoji jos savybė. Kitaip tariant, metroritmą sudaro įvairiai organizuotos ritminės

struktūros. Siekdami tiksliausio metroritmo sąvokos apibrėžimo jį įvardiname kaip organizuotą ritmą: **metroritmas yra organizuotas ritmas**.

Muzika kuriama pirmiausia garsus organizuojant laike. Kompozitoriai garso trukmes vienokiu ar kitokiu būdu struktūruoja, t. y. suteikia ritmui metrinę struktūrą, „ritmą metrina“. Todėl metroritmas suvokiamas kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai egzistuojančiai muzikai. Dirigavimo meno atžvilgiu tokios, manome, teisingos nuostatos įtvirtinimas yra labai svarbus, fundamentalus. Kadangi muzika diriguojama pirmiausia teikiant informaciją apie metroritminių įvykių eigą, aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų interpretavimo ir perteikimo galimybė sudaro prielaidą gana drąsiam teiginiui – **visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama[2].** Todėl pabrėžtinas produktyvių metroritmo analizės metodų kūrimo poreikis ir jų ypatinga svarba dirigavimo menui.

1.2. Metroritminės fabulos semantika

Dirigentas visą pagrindinę informaciją apie atliekamą muziką, kaip buvo minėta anksčiau, teikia organizuodamas metroritminių įvykių eigą. Vienintelis dirigentui galimas būdas perteikti kūrinio dramaturgiją – manualine technika per metroritmo interpretaciją perduoti informaciją apie kūrinio tėkmę. Metroritmo interpretacijos būdu dirigentas gali valdyti bendrą muzikos ekspresiją makro ir mikro lygmenyse, iki smulkių frazavimo niuansų. Perteikiama bendra metroritminių įvykių eiga paprasčiau ir trumpiau vadintina ***metroritmine fabula***.

Metroritminės fabulos samprata. Ieškant sąvokos apibrėžiančios metroritmo konstrukciją, formą, labiausiai tinkamas atrodytų siūlomas naujas *metroritminės fabulos* terminas. Rusų muzikologė Inna Barsova nagrinėdama Gustavo Mahlerio kūrybą, veikale rusų kalba *Simfonii Gustava Malera* (1975), sukūrė naujadarą – *intonacinė fabula*. Pasak jos, motyvo tematikos raidos logika panaši į dramaturginio ir literatūrinio kūrinio siužeto plėtojimo logiką. *Intonacine fabula* vadinamas dramaturgiškai tarpusavyje susietų intonacinių įvykių turintis ilgas kūrinys. Dėl *intonacinės fabulos* savo ruožtu kūrinys įgauna paslėptą programą (Barsova 1975). Dirigentas apie dramaturginio siužeto logiką daugiausiai praneša

[2] Jau grigališkasis choralas turi latentines metroritmines struktūras, aleatorinė muzika taip pat gali būti organizuojama į tikslesnius ar abstraktesnius darinius (dirigentai dažnai, siekdami kolektyvinio sinchronizavimo, pasirenka šį kelią). Tai jokiu būdu nereiškia, kad taip derėtų diriguoti visą muziką. Teiginiu tik bandoma pabrėžti faktą, kad muziką stūkturuojant į reaguliarias ar nereaguliariasnes metroritminės struktūras, ji gali būti diriguotina.

savo rankų raiška, kuri pirmiausia talpina svarbiausią informaciją apie šios logikos metroritmą, tempą. Dėl to šiame tyrime *metroritmine fabula* yra vadinama kūrinio metroritminės raidos logika, metroritminių įvykių seka, kuri pasitelkiama organizuojant to paties kūrinio muzikinės dramaturgijos naratyvą. Metroritminė fabula – tai kūrinio metroritminių elementų „programa“, forma, jų dėstymo eiga. Pažymėtina, kad visi metroritminiai įvykiai vyksta tik tam tikru greičiu, tempu. Kadangi, pasak A. J. Ambrazo, plačioji ritmo sąvoka savyje talpina ir tempą (Ambrazas 2010: 42), metroritminės fabulos termino atveju, tempo sąvokos išskyrimas netenka prasmės.

Lotynų kalba *fabula* reiškia – istoriją, pasaką, siužetą, epinio, epinio-lyrinio ar dramos kūrinio įvykių, išdėstytų chronologine ir priežastine seka, visumą; sudaro siužeto pagrindą; kartais – tas pats, kas siužetas (Tarptautinių žodžių žodynas 1985). Metroritminės fabulos interpretacijos tyrimui labai svarbi sąvokos chronologinė ir priežastingumo žymė. Manome, kad muzikinio opuso metroritminė fabula taip pat turi logišką išdėstymą ir plėtojimą. Tai nulėmė žmonijos civilizacijos kultūros evoliucija, kuri per daugelį amžių suformavo tam tikrus meno kanonus, estetinę pagavą, skonį, įskaitant ir metroritminės raiškos būdus. Atlikimas, kuris daugiau ar mažiau tikslingai realizuoja metroritminę fabulą, yra labiau paveikus. Esminis klausytojo poreikis – atlikėjo interpretacijos determinuota estetinės patirties galimybė (plačiau tai aptariama 9 priede). Ją dirigentas kaip interpretatorius gali užtikrinti tik per tikslingą metroritminių įvykių eigos interpretavimą, metroritminės fabulos realizavimą.

Aristotelis analizuodamas tragedijos žanrą *Poetikoje*, pagrindinę tragedijos sudedamąją dalį įvardija fabulą. Svarbu suvokti, kad helenų kultūroje, tragedijos ir komedijos žanruose, muzikos ir poezijos ryšys yra ypač tamprus: „Dailia aš vadinu kalbą, turinčią ir ritmą, ir harmoniją, ir melodiją, o jos skirtingumas atskirose kūrinio dalyse, mano manymu, pasireiškia tuo, kad vienos tragedijos dalys yra tik deklamuojamos, o kitos – giedamos“ (cit. pagal Dilytė 2008: 591). Aristotelis skiria šešias tragedijos sudedamąsias dalis, tai – fabula, charakteriai, mąstymas, scenos reikmenys, kalba ir muzikinė kompozicija. Svarbiausioji iš jų – fabula: „Taigi, veiksmai, tai yra fabula, tampa tragedijos tikslu, o tikslas – visų svarbiausias dalykas. Be to, be veiksmo negali būti tragedijos, o be individualių charakterių – gali. <...> Taigi fabula yra tragedijos pagrindas ir tartum siela; charakteriai lieka antroje vietoje. Šiuo atžvilgiu ji kiek panaši į tapybą; jei kas pritepliotų gražiausių spalvų be jokios tvarkos, mažiau suteiktų malonumo žiūrovams negu menininkas, apmetęs paveikslo eskizą“ (ibid: 592). Aristotelio fabula suvokiama kaip įvykių jungtis, medžiagos

organizavimo forma, eskizas, įvykių seka draminiame veikale. Manome, kad tie patys fabulos savitumai kultūrinės evoliucijos, menų sintezės keliu pereina ir į muzikos žanrus.

Amerikiečių muzikologas Lawrence'as Krameris, straipsnyje *Rosetta Tones: Partitūra kaip hieroglifas* (Kramer 2016) muzikinės notacijos informatyvmą lygina su hieroglifų, piktogramų ir alfabeto teikiamu informatyvumu. Įdomu, kad muzikinė notacija savyje talpina daug daugiau informaciją teikiančių komponentų nei alfabetas, pavyzdžiui, ne tik pasakojimą apie veiksmą, bet ir labai konkrečias nuorodas apie vyksmo nuotaiką, pobūdį, o svarbiausia – labai konkretų vyksmų greitį ir konkrečius jų santykius laike. Fabula žodinio teksto alfabetu nurodo įvykių eigą skaitovo ar aktoriaus apytiksliai interpretuojamu laiku. Tuo tarpu šiuolaikinė muzikinė notacija įvykių eigą laiko atžvilgiu fiksuoja daug tiksliau ir konkrečiau. Pavyzdžiui: aktorius pasirodymo metu turi ištarti tam tiką frazę, tekste fiksuota šios frazės mintis, jos kultūrinis kontekstas, gal net nurodomas žodžių kirčiavimas. Jis gali interpretuoti žodžius tardamas lėčiau ar greičiau, palikdamas skirtingą laiko tarpą tarp jų. Tuo tarpu šiuolaikinės notacijos fiksuota frazė yra ne tik dažnu atveju gana konkrečių trukmės, aukščio, nuotaikos, artikuliacijos, tembro santykių, bet ir gali būti nurodyta ją atlikti per labai konkretų laiko tarpą, labai konkrečiu greičiu laiko struktūroje (pvz. metronomo nuorodai fiksuojant 60 ketvirtinių per minutę). Fabulos apibrėžiama įvykių eiga pirmiausia vyksta naratyvo laiko struktūroje. Ir nors fabulos terminą kildiname iš literatūrinių žanrų, jos nagrinėjimas muzikoje dėl išskirtinės laiko struktūros fiksavimo yra ypač prasmingas ir vertas ypatingo atlikėjų bei muzikologų dėmesio.

Garsus olandų antropologas Johanas Huizinga, teigęs, kad žaidimas yra svarbiausias žmonijos kultūros elementas, nes kultūrai galioja tos pačios taisyklės, kaip ir žaidimui, tą patį taikė ir muzikos atlikimui[3]. Kaip ir šioje žaidimo sąvokos apibrėžtyje, muzikavimu, dirigavimu viską atliekame tam tikroje vietoje, tam tikru ribotu laiku, su tam tikru atlikėjų, klausytojų skaičiumi. Siekdami muzikavimo meno perteikimo pagavos privalome laikytis per amžius nusistovėjusių kultūrinio žaidimo taisyklių. Suprantama, kūrybiškumo poveikyje jos gali būti laužomos ir nuolat kisti, tačiau ir pakitusios taisyklės pasižymi savita logika, tvarka.

[3] „Visiškai akivaizdu, kad dvasia linkusi muziką įtraukti į žaidimo sferą. Muzikavimui savaime būdingi kone visi žaidimo požymiai: veiksmas vyksta ribotoje erdvėje, jis yra pakartojamas, muzikavimo pagrindas – tvarka, ritmas, tvarkinga kaita, jis pakylėja klausytojus ir atlikėjus iš „įprastinės" sferos ir žadina jiems džiaugsmą, tas malonus jausmas ir pakilumas neišblėsta net ir grojant liūdną muziką. Būtų savaime suprantama, jei visą muziką priskirtume žaidimui" (Huizinga 2018: 79). J. Huizinga gimininga žaidimo sąvokos savybes įžvelgia muzikoje, šokyje, poezijoje. Pastariesiems menams būdingi visi bendrieji žaidimo fabulos konstravimo bruožai. Tai ryškiai galime matyti helenų kultūroje, kuri muziką, šokį ir poeziją traktavo kaip kur kas glaudžiau susijusius menus: „Žinoma, kad žodis muzika graikų kalboje aprėpia kur kas daugiau nei mums, vėlyviesiems, helenistinės kultūros paveldėtojams. Ji ne tik drauge su giesme ir instrumentiniu pritarimu apima dar ir šokį, bet apskritai siejama su visais menais ir gebėjimais, kuriuos valdo Apolonas ir mūzos. Jie vadinami mūziniais menais, taip nusakant jų priešpriešą su plastiniais ir mechaniniais, esančiais už mūzų srities ribų" (Huizinga 2018: 272–273).

Nors metroritminės fabulos kūrimo ir interpretavimo kanonai kito, ji išlaikė svarbiausius savo principus. Ir kol gyvuos kolektyvinio muzikavimo žanrai, šie principai liks aktualūs. Profesionali interpretuota metroritminė fabula garantuoja sinchronizuotą muzikos naratyvą konkrečioje laiko atkarpoje. O tai yra svarbiausia kolektyvinio muzikos atlikimo žaidimo taisyklė.

Metroritminės fabulos komponavimo raida. Muzikos istorijos procesai liudija, kad ankstyvoji notacija, kuri Europoje pradeda formuotis IX amžiuje, fiksuojant grigališkojo choralo atlikimo tradiciją, neteikia aiškios informacijos apie garso aukščius ir intervalus. Visos šios žinios yra labai apytikslės, nes „atsirandanti muzikinė notacija yra glaudžiai susijusi su žodine tradicija“ (Saulnier 2014: 19). Pastebėtina, kad tuo laiku, teikiamos tikslesnės atlikimo nuorodos apie giesmės metroritminę struktūrą, garsų trukmės santykius[4]. Nykstant žodinei tradicijai ir randantis poreikiui vis labiau fiksuoti melodinius garsų aukščius, notacijoje mažiau fiksuojamos ritminės subtilybės, tačiau iš dalies tam ir nebuvo poreikio. Mums žinoma, kad to meto Vakarų bažnytinė muzika rašyta lotynų kalba, kuriai galioja savos kalbos kirčiavimo taisyklės. Iš žodinio teksto kirčių kyla natūrali, tiesa, daug laisviau interpretuojama metroritminė melodijos struktūra: „Visus muzikinius dėsnius čia lemia tekstas: ornamentika paklūsta žodžiams ar frazei; tai sudaro iškilmingos deklamacijos ritmą“ (Saulnier 2014: 39)[5].

Dažnai girdime muzikos teoretikus teigiant, kad Gvido Areciečio grigališkojo choralo notacija nežyminti ritminių trukmių, esą todėl choralo atžvilgiu negalima kalbėti apie metroritminę garsų struktūrą[6]. Tačiau ir ši linijinė sistema turi metrinę pėdą, žodžio kirtį, iš kurio išvedame melodijos metroritminę konstrukciją, kurią įvardijome metroritmine fabula. Tiesa, ji yra daug laisvesnė, ireguliaresnė, tačiau esame įsitikinę – būtinai ritmiška. Verta

[4] „Ankstyvojoje notacijoje melodiniai intervalai nebuvo nurodomi, buvo išreiškiamos tik ritminės vertės ir agogikos niuansai. Tai, be abejo, tiko muzikai, kurios pagrindą sudarė žodžių išgiedojimas pagal itin laisvo pobūdžio deklamacijos principą. Tačiau greitai atsirado poreikis notacija perteikti ir intervalų dydį. Lyginant rankraščius galima matyti, kad prisitaikius prie šios naujos būtinybės, tapo neįmanoma išlaikyti ritmo niuansų tikslumo“ (Saulnier 2014: 17).

[5] „Apskritai tariant, Vidužemio jūros baseino teritorijų kalbos yra dainingos, joms labiau būdingas melodinis kirtis. Tokia buvusi senoji lotynų kalba – tą paliudijo ir Ciceronas, žodžiuose įžvelgęs *cantus obscurior,* juose glūdintį paslėptą dainavimą. <...> Mat lotynų kalbos žodis yra tikrai dinamiškas: žodžiui yra būdingas melodinis judesys – ties kirčiuotu skiemeniu melodija pakyla, o pabaigoje nusileidžia į atraminį garsą. Šis judesys pagauna ir kitus skiemenis: ikikirtiniai skiemenys parengia pakilimą, pokirtiniai nuveda į pabaigą. Ir visa tai vyksta vieno žodžio ritme” (Saulnier 2014: 41).

[6] „Priskirdami notacijos ant linijų išradimą Gvidui Areciečiui supaprastintume istoriją. Šis genialus pedagogas ištobulino linijų sistemą ir ją pristatė popiežiui Jonui XIX, o šis išreiškė didelį susidomėjimą ir perteikė ją tolesnėms kartoms. <...> Nuo to meto daugiausia dėmesio imama skirti melodinio aukščio užrašymui, konstatuojama, jog muzikos užrašinėtojai pradeda mažiau dėmesio skirti ritminių subtilybių fiksavimui, kuriuo labai domėtasi ankstesniojo amžiaus notacijoje. Tačiau kai atmintis ima šlubuoti (žodinei tradicijai silpstant), knygos pateikia tik kūrinių melodijas, kuriose neatsispindi ritmo gyvybingumas“ (Saulnier 2014: 125, 127, 129).

pakartoti: ritmas nurodo garso trukmes ir šių trukmių santykius laike, todėl jokia muzika negali būti neritmiška, kitaip ji nesireikštų laiko atkarpoje ir, kalbant Immanuelio Kanto terminais, žmogiškajam patyrimui būtų nepažini (Kant 1996). Kompozitorius György'as Ligeti 1974 metų, balandžio 18 dieną, studentui rašytame laiške teigė, kad ritmas apibrėžia bet kokią laikiną tonų, garsų, garso formacijų seką, tuo tarpu metras apibūdina mažiau ar daugiau reguliarią laiko proceso struktūrą. Taigi grigališkasis choralas turi ritmą, bet neturi metro: „Ritmas (ir bendrai ritmika) yra bet kokio tipo muzikoje; ne tik „pulsuojantis" ritmas (t. y. tas, kuris yra pavaldus metrui ir atsiskleidžia metro viduje) yra ritmas" (cit. pagal Petersen 2013: 13). Tačiau remdamiesi pasiūlyta latentinio metriškumo samprata (plačiau žr. 1.1.) galime nesutikti su G. Ligečiu ir atskleisdami paslėptąsias metrines struktūras teigti grigališkąjį choralą esant ne tik ritmišką, bet ir metrišką. Tokiu būdu net grigališkajame chorale turime galimybę tyrinėti metroritminės fabulos struktūras, jas interpretuoti ir atlikti. Kitaip tariant grigališkąjį choralą galima diriguoti modernaus dirigavimo metodais – auftaktais ir schemomis.

Apibendrinant metroritminės fabulos komponavimo raidą, galima hipotezė – Europos muzikinei kultūrai formuojantis lotynų kalbos pagrindu, iš jos kirčiavimo sistemos susiformavo metroritminių struktūrų tradicija, kurią atspindi ir šiandieninis estetinis muzikos suvokimas. Vienas tokių pavyzdžių – kadencija. Lotynų kalba tik išimtinais atvejais turi kirčiuotą paskutinįjį žodžio skiemenį, grigališkojo choralo melodija įsibėgėja į žodžio pradžioje ar viduryje esantį akcentą ir gale, gražiai užbaigdama motyvą, nurimsta ties nekirčiuotu skiemeniu. Taip, diktuojant lotynų kalbos taisyklėms, susiformavo choralo melodijos natūrali kadencija, kurią perima vėlesnė Vakarų muzikos tradicija. Tas pats pasakytina ir apie metro formą, stipriąsias ir silpnąsias takto dalis. Jei kompozitorius pasirenka kirčiuoti silpnąją takto dalį, dažniausiai tai kyla norint sukelti tam tikrą nustebimo momentą, mat tai nėra įprasta, natūralu žmogaus klausos estetiniams idealams, kurie susiformavo Europos kultūros vystymosi išdavoje. Sinkopė visuomet sukelia tam tikrą nustebimo, įtampos momentą, *išmuša iš vėžių*. Veikiausiai aptariamas lotynų kalbos įtakos fenomenas lėmė tai, kad italų vokalinės muzikos tradicija, dėl italų ir lotynų kalbos kirčiavimo panašumo, ilgą laiką lyderiavo Europoje. Italų kalbos kirčiavimo sistema natūraliai sutampa su Vakarų muzikoje įsigalėjusia *metroritminės fabulos* struktūra, kuri formavosi grigališkojo choralo atlikimo tradicijos bei antikinių graikų-romėnų dramos kanonų įtakoje. Kitaip prancūzų kompozitoriams, prancūzų kalboje visuomet kirčiuojant paskutinįjį skiemenį, dar ir šiandien tenka gale žodžio prirašyti papildomą ritminę vertę, kaip nuorodą

atlikėjams, kad paprastai netariama paskutinioji balsė, muzikoje būtų ištarta. Tokiu būdu buvo siekiama natūralios kalbos ir metroritminės garsų struktūros atitikimo.

D. Katkus pabrėžia, kad „kylant kompozitorių ir partitūrų reikšmei atlikime, tempo nuorodos tapo labai svarbiu ir kartais vieninteliu kriterijumi muzikos charakteriui nusakyti, nes būtent metru buvo fiksuojamas judėjimo tipas, leidžiantis atlikėjui spręsti apie muzikos afektus, tempą, pulsacijos pobūdį, takto mušimo vienetus“ (Katkus 2013: 202). Remiantis profesoriaus mintimis galima prielaida, kad vėlyvesnio laikotarpio partitūros, kaip konkretesnės informacijos šaltiniai, leidžia daryti objektyvesnes išvadas dėl metroritminės struktūros interpretacijos. Tačiau čia apskritai ryškėja notacijos kaip patikimo tyrimo objekto vertinimo problema. Kaip teigia L. Navickaitė-Martinelli, „muzikos semiotikai paprastai pateikia kur kas labiau holistinį muzikos vaizdinį ir traktuoja kūrinį kaip aprėpiantį kūrybą, interpretaciją ir percepciją; taip pat ir filosofai (kaip antai Ingardenas, 1966, Goodmanas, 1968, ar Kivy, 1993), kurie mąstė apie šią problemą, dažnai prieidavo prie išvados, kad kūrinys yra kintantis vienetas” (Navickaitė-Martinelli 2013: 72). Šis muzikos semiotikų ir filosofų požiūris tarsi diskredituoja meno tyrimus, kurie partitūras vertina kaip objektyviausią kompozicijos šaltinį. Pripažindami, kad metroritminės fabulos tyrimui svarbus ir antropologinis (socialinių reiškinių, susiklosčiusios atlikimo tradicijos, kultūrinio konteksto) požiūris kūrinio interpretacijos klausimu, drauge notaciją vertiname kaip objektyviausią, fundamentalų kūrinio interpretacijos šaltinį dirigavimo mene. Metroritminės fabulos tyrimą siekiame praplėsti naujosios muzikologijos, holistiniais aspektais, tačiau svarbiausiu lieka tradicinis muzikologinis požiūris, kai „muzikos kūrinys dažnai redukuojamas iki jo struktūrinių, natomis užrašytų savybių“ (Navickaitė-Martinelli 2013: 72), nes „daugeliu atvejų partitūra tėra vienintelis mums prieinamas kūrinio šaltinis, juolab kad vakarietiškoje akademinėje muzikoje natų tekstas išlieka pagrindine kūrinio tapatybės garantija, šiam patiriant daugybines garsines realizacijas“ (Navickaitė-Martinelli 2013: 72-73).

Metroritminės fabulos komponavimo raidą galime objektyviai tyrinėti moksliniu požiūriu tik vertindami partitūras kaip patikimą šaltinį. Kompozicijų garso įrašai tokios galimybės nesuteikia, nes juose tiksliai neatsispindi muzikos sintaksė. Gyvai mes girdime kūrinio pulsacinę tėkmę, kurią bandydami fiksuoti partitūroje, galimai neišvengtume netikslumų. Pabrėžiama, kad praktiškai girdima pulsacija dažnai tiksliai nesutampa su notacija žymimu metroritmu (pvz. dviejų tvinksnių taktus kompozitoriai gali žymėti tiek 2/4 tiek 2/2 metrinėmis nuorodomis). Plačiau tai bus aptarta antrajame tyrimo skyriuje.

1.3. Metroritminės fabulos interpretacija kolektyvinio muzikavimo požiūriu

1.3.1. Dirigento vaidmuo interpretuojant metroritminę fabulą

Laikas nepraeina tuščiai ir nesirita beprasmiškai, nepalikdamas pėdsako mūsų jausmuose (Augustinas 2019: 108)

Svarbu suvokti, kad visi laike egzistuojantys muzikos komponentai tiesiogiai determinuoja muzikos dramaturgiją: „ritmas, kaip ir visos kitos kompozicinės priemonės, tarnauja pagrindinei kūrinio idėjai, tam tikram išraiškos poreikiui, muzikos dramaturgijai“ (Petersen 2013: 12). Kadangi per metroritmą (plačiąja, anksčiau aptarta prasme) laike reiškiasi visa muzika, jo veikimo principų suvokimas ir tėkmės valdymas tapatus dramaturginės muzikos raiškos valdymui. Pasak lietuvių dirigento Vaclovo Augustino, būtent tikslingas pulsacijos perteikimas – viena svarbiausių priemonių dramaturgijai atskleisti. Antraip dramaturgija tampa kaip ant smėlio numestas grūdas neturintis atramos (Šimkus 2019: 30–31). Taip pat derėtų pridurti, kad pulsacijos perteikimas yra tiesiogiai sąlygojamas metroritminės kūrinio traktuotės[7]. Dirigavimo meno profesionalumas susijęs su teisingos metroritminės struktūros interpretacijos pasirinkimu, kuris nepažeistų kompozitoriaus sukurtos dramaturgijos ir ją, kartu su orkestro muzikais, įgyvendintų. Tyrimo autoriaus nuomone, kūriniuose egzistuoja tam tikri, kompozitorių užfiksuoti *semantiniai kodai*, kurių šifravimas, atskleidimas ir yra dirigento, kaip vieno iš estetinio patyrimo galimybės garantų, pirminė pareiga[8].

Prieš interpretuojant metroritminę fabulą, svarbu suvokti kaip ji buvo kompozitoriaus konstruojama. Atlikėjams gerai žinoma, kad šiuolaikinė notacija toli gražu nėra tobula ir negali perteikti visų atlikimo niuansų. Atlikėjas, dažnai turėdamas gana abstrakčius partitūros reikalavimus, savo intuityviais pojūčiais atkuria kompozitoriaus mintį, kurios jis nebūtų galėjęs perduoti notacijos žymenimis: „Savo esme muzika nėra sukurta tam, kad būtų užrašyta, ji visada pranoks net pačią tobuliausią notacijos sistemą“ (Saulnier 2014: 124)[9].

[7] Tai plačiau buvo aptarta antrajame tyrimo skyriuje. Žr. 2.1.4. *Metroritminė fabula versus pulsacinė fabula*.

[8] Norint pabrėžti svarbų dirigento vaidmenį semantinių kodų atskleidimo procese, pirmiausia reikalinga pagrįsti atlikėjo interpretaciją kaip tiesioginį estetinio patyrimo determinantą atlikimo mene. Šiuo tikslu gilintasi į *estetinio patyrimo* sampratą, kurią pirmasis išplėtojo vokiečių filosofas Arthuras Schopenhaueris. Šis sudėtingas klausimas tyrimo autoriaus plačiau aptariamas studijoje „Menas kaip transcendentalinis mokslas“, kuri pateikiama tyrimo 9 priede.

[9] „Tad tam tikrų kertinių muzikos elementų užrašyti neįmanoma, juos galima nebent perteikti daugiau ar mažiau tiksliai, tačiau jų atkurti iš notacijos – neįmanoma. Užrašymas juos sterilizavo“ (Daniélou 1967: 27).

Taip atlikėjo interpretacija tam tikra prasme tampa rekonstrukciniu procesu, o muzikas – restauratoriumi, kūrinio bendraautoriumi. Šią poziciją įtvirtina ir Johanno Mathessono mintys, kuris *Der vollkommene Capellmeister* (1739) kompozicijos teorijai adaptuoja svarbų retorinės kalbos, o kartu ir muzikos kūrinio funkcionavimo etapą – *executio* (atlikimas), *pronunciatio* (ištarimas) – tai išsakymas, pateikimas, perteikimas klausytojui[10]. Praktiškai šį etapą įgyvendindavo ne kompozitorius, o teksto interpretatorius – atlikėjas. Kadangi dirigentas manualine technika atlikėjams teikia informaciją apie garsų greitį ir jų santykius laike, atliekant partitūroje fiksuotą muziką *executio* (atlikimo) etapu, pirmiausia jis interpretuoja metroritminę kompozicijos struktūrą – metroritminę fabulą.

Kaip ir literatūrologijoje, muzikologijoje skiriama muzikos sintaksė ir semantika. Partitūroje semantines prasmes kompozitorius koduoja sintaksinėmis priemonėmis. Tradicinė analitinė muzikologija dažnai sureikšmina sintaksės analizę nuošalyje palikdama kūrinio prasmių aiškinimą. Tuo tarpu naujoji muzikologija šiam požiūriui žeria kritiką ir ragina grįžti prie prasminių semantinių kodų aiškinimo. L. Krameris, analizuodamas Richardo Strausso Salomėjos personažą hermeneutiniu metodu, kritikuoja analitikus teigdamas, kad pastarieji kartais sau leidžia mistiškai atskirti muziką nuo kultūros, paneigti muzikos studijų, kurioms trūksta gilios formalios analizės, rimtumą (Kramer 1990: 270). Semantinių prasmių aiškinimas ir realizavimas – svarbi šiuolaikinio muzikologinio diskurso ir atlikimo problema, tačiau partitūra, vis dėlto lieka vieninteliu patikimu šaltiniu metroritminių struktūrų analizei.

Metroritminių įvykių eigos – fabulos tyrinėjimas analogiškas analitiniam muzikinės sintaksės tyrimui, tačiau dirigentas neturi kito būdo atlikimo metu atskleisti semantines kūrinio prasmes kaip tik per sintaksės, metroritminės fabulos interpretaciją. Per sintaksinį metroritmą atskleidžiama semantinė dramaturgija. Tačiau labai svarbu nepamiršti, kad analitinis metroritminės fabulos tyrimas svarbus ne dėl pačios metroritmikos, o dėl būtinybės per ją atskleisti ir realizuoti kūrinio dramaturginį naratyvą. Todėl greta sintaksinių partitūros analizės metodų, svarbus holistinis požiūris į kūrinį, aprėpiantis jo sukūrimo aplinkybes, laiką, kultūrinį kontekstą. Tai turėtų tiesiogiai nulemti konkrečių sintaksinės analizės metodų pasirinkimą ir jų taikymą. Dirigentui, siekiančiam atskleisti muzikos turinį, privalo kilti esminis klausimas – kaip traktuoti sintaksę, metroritminę įvykių eigą, tiksliau – metroritminę fabulą.

Semantinių prasmių įžvelgimas ir atskleidimas, svarbi šiuolaikinio atlikimo problema. Pasak tyrėjos Ugnės Antanavičiūtės-Kubickienės, atlikimo ekspresija Vakarų kultūroje visų

[10] Daunoravičienė, G. *Muzikinė retorika ir retorinis kūrinio turinys.* In: Muzikinės retorikos figūros ir jų katalogai, 2006 (paskaitų ciklo medžiaga iš asmeninio tyrimo autoriaus archyvo).

pirma yra neatsiejama nuo kūrinyje fiksuotų struktūrinių muzikos parametrų. Tokį užrašyto kūrinio ekspresyvumą tik iš dalies atspindi atlikimo aktas (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 41)[11]. Metroritminė fabula, mūsų suvokiama plačiąja prasme, apima visus struktūrinius muzikinės sintaksės parametrus, todėl jos interpretacija sudaro prielaidas reikštis originaliai atlikėjiškai ekspresijai.

Neįmanoma visiškai tobulai realizuoti tiek metroritminės fabulos, tiek jos sąlygotos kūrinio ekspresijos. Tačiau tikrai turėtume bandyti kuo tobuliau interpretuoti metroritminę fabulą. Žinoma, tai nereiškia, kad turime aklai pasitikėti partitūros nuorodomis. Visuomet lieka redakcijos klaidos galimybė, kurios eliminavimui pasitarnautų tekstologinė muzikinio kūrinio partitūros analizė. Taip pat turime atsižvelgti į konkretaus laikmečio notacijos tradiciją, kuri gali teikti didesnį ar mažesnį informacijos apie atlikimą kiekį, įvertinti, kiek laisvai ją galime interpretuoti ir nuolat turėti omenyje opuso kultūrinį sukūrimo ir atlikimo kontekstą. Visos išvardytos aplinkybės liudija dirigavimą esant ypatingai sudėtingą ir kompleksinį meną, kuris reikalauja nuodugnių studijų, holistinio požiūrio, derinančio platų, kultūrinį kontekstą ir detalų sintaksės atskirybių teorinį lygmenį.

1.3.2. Metroritminės fabulos ir dirigavimo technikos sąveika

Dirigavimas – kolektyvinio muzikavimo dalis, dažniausiai orkestro muzikai garsus sinchronizuoja preciziškai kartu, todėl Carlo Orffo mokyklos, skiriančios prioritetą ritminių įgūdžių lavinimui, požiūris labai aktualus kolektyviniam atlikimo menui. Pasak dirigento Roberto Šerveniko, „pulsacija yra muzikos pagrindas, panašiai kaip kvėpavimas sporte. Kai muzikuoja daugiau negu vienas atlikėjas, ne intonacija, o ritmika yra svarbiausia. Jeigu visi gerai intonuosime, bet grosime skirtingu pulsu, iš to nieko neišeis“[12]. Kadangi pulsacija yra tiesiogiai determinuota partitūroje fiksuoto metroritmo interpretacijos, tinkamas metroritmo parametro suvokimas yra esminis kolektyvinio muzikos kūrinio sinchronizavimo kokybės veiksnys. Todėl informacijos teikimas apie pulsacijos pobūdį, greitį (per metroritmo interpretaciją) yra pirminė dirigento pareiga ir užduotis: „Ritminė kūrinio faktūros

[11] „Atlikimo ekspresija yra susijusi tiek su kultūrinėmis tendencijomis <…>, tiek su atlikimo individualumu, kai persipina pasąmoniniai, intuityvieji, spontaniniai ir atsitiktiniai atlikimo interpretaciniai momentai. Tad nors muzikos kūrinio fiksuotų parametrų ir atlikimo ekspresyvumo sankirta akivaizdi (konkretaus muzikos kūrinio atlikimas, partitūra), išryškėja individualios suvokties reikšmė (tempo kaita, dinamikos skalė, tembras, artikuliacijos įvairovė ir t. t.)“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 20191: 41).

[12] Plačiau žr. tyrimo autoriaus magistro darbą „Apie tolygų dirigavimą: pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimui“ (Šimkus 2019: 25).

organizacija atlikimo metu – viena iš pagrindinių dirigento funkcijų. Sugebėjimas intuityviai, arba gautų žinių dėka, nustatyti kūrinio tempą ir jo pokyčius, turi beveik lemiamą reikšmę kūrinio interpretacijai“ – Hermanas Perelšteinas (Kaveckas 2016: 41). Žinoma, atlikėjai objektyvuoja ne natas, o meninį turinį, kurį, beje, suvokia labai individualiai, tačiau turime nepamiršti, kad struktūriniai partitūros parametrai regimi ne tik dirigento, bet ir viso orkestro drauge, sinchronizuota interpretacija yra pirminė sąlyga meniniam turiniui skleistis. Todėl, kolektyvinio muzikavimo atveju, meninis turinys privalo būti interpretuojamas partitūros duotų parametrų rėmuose, ypač interpretuojant metroritminę kūrinio struktūrą. Kitu atveju, atlikėjai negali kartu sinchronizuoti garsų. Visas muzikinis vyksmas yra priklausomas nuo laiko ir realizuojamas tam tikroje laiko atkarpoje bei tam tikru greičiu joje. Dėl to dirigentas, suprasdamas tikslingos metroritminės fabulos interpretacijos reikšmę (kaip lemiančios kolektyvinio atlikimo sėkmę), savo judesių raiška pirmiausia turi garantuoti nepertraukiamą, sinchronizuotą metroritminių įvykių eigą.

Metroritmo interpretacijos svarba dirigavimo menui taip pat regima analizuojant metroritmo ir pagrindinių manualinės dirigavimo technikos elementų (auftakto ir schemos) santykį. Pasak Modesto Pitrėno, auftakto santykis su metroritmu yra pirminis, todėl pagrindinė dirigento užduotis – teikti informaciją apie tempą, ritmą, nes informaciją apie dinamiką ir artikuliaciją išprusę atlikėjai patys mato partitūroje. Svarbiausia, jiems reikia tempo, metroritminės informacijos, kad visi kartu ir laiku galėtų įgyvendinti partitūros nuorodas. Dirigento nuomone: „Auftaktas[13] visų pirma turi temporitminį užtaisą, tik paskui juo teikiama informacija apie dinamikos ir kūrinio nuotaikos elementus“[14]. Šie teiginiai nemenkina auftakto reikšmės perduodant informaciją apie kūrinio dinamiką, artikuliaciją, stilistiką, charakterį ir neeliminuoja iš jo šių svarbių savybių. Greičiau tokiu būdu norima pabrėžti neginčytiną pirminę auftakto funkciją santykyje su tempu, metroritmine tėkme. Užtenka prisiminti pirmąsias batutas, tokias kaip Jeano-Baptisteo Lully lazdą, ir įsivaizduoti, kokia buvo praktinė tokio dirigavimo užduotis.

Periferinis matymas. U. Antanavičiūtės-Kubickienės teigimu, per muzikinius gestus, interpretacinius bei fizinius, yra kuriama kolektyvo darna ir ekspresyvumas, o partnerių

[13] „Auftaktas – vokiečių kalbos žodis *auftakt* – pradžia, atidarymas. Muzikoje tai užsimojimas, įžanginis, informacinis mostas“ (Šimkus 2017: 5). „Auftaktas yra garso greičio (laike) ir kokybės informacijos teikėjas muzikiniame vyksme <...>. Tiksliau, auftaktas informuoja, per kokį laiką turi būti realizuojamas tam tikras skaičius garsų ir kokios kokybės jie privalo būti“
(žr. interneto nuorodą: https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/apie-tolygu-dirigavima-pulsacija-manualineje-dirigavimo-technikoje-ir-jos-itaka-atlikimui#_ftn1).

[14] Plačiau žr. tyrimo autoriaus magistro darbą „Apie tolygų dirigavimą: pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimui“ (Šimkus 2019: 20).

pajautimas užtikrina sėkmingą ansamblinį atlikimą, leidžia jaustis saugiai, pasitikėti vienas kitu. Šį pajautimą tyrėja įvardija kaip empatiją. Menininkų empatija, specifinis pojūčių jautrumas sąlygoja greitą reakciją į rodomus gestus per kolektyviniam muzikavimui labai svarbų, išvystytą *periferinį matymą*: „Su empatijos terminu labai susijęs atlikėjų „periferinis matymas“. <...> Periferinis matymas, arba tiesiog empatiškas partnerių jautimas, leidžia nekeisti kūno padėties, susikaupti į savo atlikimo partiją, jos sudėtingumus, tuo pat metu jausti ir suprasti partnerių užuominas, reaguoti, į jas atsakyti“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 90). Atlikime dalyvaujant ir dirigentui, muzikai būtent periferinio matymo dėka sugeba empatiškai visuomet reaguoti į jo teikiamą informaciją per rodomus dirigavimo gestus.

Modernaus dirigavimo technikoje galima skirti kelis pagrindinius informatyvių gestų tipus. Svarbiausi iš jų teikia informaciją apie metroritminę įvykių eigą ir garantuoja kolektyvo sinchronizaciją, tai gestai rodomi rankomis – manualine dirigavimo technika[15]. Šie gestai garantuoja darnias įstojimų pradžias, vertikalę sinchronizaciją tarp skirtingų orkestro atlikėjų. Garsus dirigavimo pedagogas Ilya Musinas plačiąją sąvokos prasme tokius gestus vadina auftaktais (2014). Ekspresyvieji gestai priskiriami antrajam gestų tipui. Nuo praktinių gestų jie skiriasi tuo, kad juose nėra tvinksnių, auftaktų, informacijos apie metroritminių įvykių eigą. Ekspresyvieji gestai skirti frazės krypčiai, ekspresyvumo niuansams rodyti. Visus veido mimika rodomus gestus priskirtume pastarųjų gestų grupei. Manualinė dirigavimo technika teikia visą kolektyvui reikiamą kūrinio metroritminės struktūros informaciją, todėl nebėra būtino poreikio mimikos pagalba šios informacijos dubliuoti.

U. Antanavičiūtė-Kubickienė atlikimo darnos tyrimu kelia hipotezę: ar didėjant konkretaus kūrinio repeticijų bei atlikimų koncertuose skaičiui mažėja gestų kiekis? Tyrėjos gauta išvada gana aiški: „gestų, kurie reikalingi sinchronizavimui ir ansamblio koordinacijai, mažėjo, tačiau augo ekspresyviųjų gestų kiekis, tokių kaip kūno atsakas į muzikinį kontekstą ir poreikis komunikuoti – bendrauti su ansamblio partneriais” (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 95). Anot Michel Berry, pirmiausia atlikėjo judesiuose išryškėja praktiniai gestai, o tik vėliau ekspresyvieji (Berry 2009: 10). Dirigentams šios tendencijos taip pat būdingos. Daugėjant repeticijų ir atlikimų skaičiui, atlikėjams jaučiantis vis saugiau, dirigentai dažnai sumažina informatyvių gestų apie metroritminę įvykių eigą kiekį, ar bent šių gestų dydį. Tokiu būdu atsiranda galimybė rodyti smulkesnius, subtilesnius muzikos niuansus. Kita vertus „repeticijose naudojami ne tik fiziniai judesiai, tačiau ir kalba: padarius klaidą, galima sustoti, aptarti, pasitaisyti ir pradėti kūrinį ar jo dalį nuo pradžios. Viešas atlikimas įpareigoja

[15] U. Antanavičiūtė-Kubickienė, panašius gestus vadina praktiniais: „Praktiniai gestai yra labiausiai standartizuoti ir perduodami nuo atlikėjo kitam atlikėjui“ (2019: 84).

maksimaliai susitelkti ir reaguoti į laike pasitaikančias variacijas“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 80). Todėl dirigentai negali atlikimo metu visiškai atsisakyti gestų, kurie pirmiausia skirti kolektyvo sinchronizavimui užtikrinti. Tokiu būdu teikiant informaciją apie metroritminių įvykių eigą orkestrui garantuojamas ypač svarbus saugumo jausmas. Taip pat visuomet išlieka profesionali galimybė organizuoti atlikimo ekspresyvumą būtent per praktinius dirigavimo gestus, juos pripildant atlikėjams regima dramaturgine substancija: „Praktiniai gestai svarbūs ne tik ansamblio sinchronizavimui, bet ir kuriant prasmę, nepaisant, ar atlikėjai to siekė, ar ne. Taip peržengiama riba tarp sinchronizavimo ir ekspresyvumo, praktikos ir tam tikros reprezentuojamos idėjos“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 81). Svarbu suprasti, kad visiškas praktinių gestų, garantuojančių sinchronizavimą, atsisakymas ir tik likusi dirigento ekspresyviųjų gestų raiška, kelią realų pavojų, atlikimo metu atsiradus menkiausiam nenumatytam trikdžiui, laikinai suardyti muzikinę tėkmę ar net viso atlikimo dramaturginę eigą. Muzikavimas vienaip ar kitaip vyksta dalyvaujant gyviems atlikėjams, todėl klaidos galimybė yra visiškai suprantamas ir žmogiškas veiksnys. Dirigento pareiga, tai suvokus ir įvertinus, atitinkamai suformuoti savąjį judesių arsenalą.

1.3.3. Sinchronizacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas

Ritmo, pulso reikšmė ir jų pojūčio lavinimo svarba – dažnai diskutuojama tema, pradedant grigališkojo choralo tradicija, didžiausią dėmesį skiriančią melodiniam dailumui, tęsiant C. Orffo mokykla. Pastaroji pasiūlė muzikinio ugdymo pradžiamokslį pirmiausia sieti su ritminių įgūdžių lavinimu, pabrėždama sinchronizavimo svarbą. Tačiau ir analizuodami grigališkąjį choralą pulsacijos srityje galėtume bandyti įžvelgti tam tikrą, teksto kirčiavimo taisyklių diktuojamą, menamą pulsaciją: „Grigališko choralo atlikimas, jo tėkmė kelia klausimų dėl santykio su pulsacija. Greičiausiai jis susijęs su tam tikra triolinių ir duolinių verčių sistema, bet ar tai teisinga choralo traktuotės atžvilgiu? <...> kokia ta pulsacija, kuo ji remiasi, sunku pasakyti, tačiau menama ji tikrai yra“ – teigia V. Augustinas (Šimkus 2019: 25). Atsakydami į V. Augustino klausimą teigiame, kad grigališkojo choralo atveju pulsacija remiasi latentinėmis metroritmo struktūromis, kitaip tariant, pulsacija yra determinuojama mažiau ar daugiau fiksuoto metroritmo[16]. Tuo tarpu latentinė metroritmo struktūra tiesiogiai determinuota žodinio teksto[17].

[16] Plačiau tai aptariama antrojo skyriaus pirmajame poskyryje *2.1.4. Metroritminė fabula versus pulsacinė fabula.*

Metroritmo interpretacijos ir jos sąlygojamos pulsacijos reikšmė kolektyviniam muzikavimui yra fundamentali, dirigavimo menui tai – esminis organizuojamas muzikos parametras. Kai muzikinį kolektyvą sudaro grupė žmonių, jiems kyla nelengvos užduotys – ne tik per tam tikrą laiko atkarpą kokybiškai realizuoti daugiau ar mažiau metroritmiškai organizuotus garsus, tačiau taip pat juos preciziškai atlikti kartu su kolegomis. Lyginant solo ir orkestro muzikavimą, pirmajame metroritminės konstrukcijos interpretacija nėra tokia svarbi, nes solistas gali laisviau traktuoti metroritmo kanonus. Jei taip darytų orkestro dalyviai, jie neįstengtų kūrinio atlikti, nes grotų ne kartu. Iš prancūzų kalbos žodžio *ensemble* (lt. kartu) etimologinės reikšmės (Larousse Dictionnaire de la musique 2005) ryškėja esminė ansamblio savybė – kelių žmonių grupės bendrumas ir darna kartu atliekant muzikos kūrinį. Kuo didesnis kolektyvas, tuo daugiau kyla iššūkių užtikrinant atlikimo darną: „Nuo ansamblio narių skaičiaus labai priklauso ansamblinė darna – kuo mažesnis ansamblis, tuo labiau apčiuopiamas bendrumas, palengvinantis individualaus suvokimo ir muzikinio identiteto perkėlimą į ansamblinį. Organiškai persipynęs kiekvieno nario individualumas verčiamas į ansamblio muzikinį identitetą natūralia ekspresija“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 65). Kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo ryškų individualumą vardan bendrai kuriamos kolektyvinės interpretacijos.

U. Antanavičiūtė-Kubickienė skiria ekspresijos ir sinchronizacijos kategorijas. Sinchronizacijos kategorija dažniausiai vartojama ansamblinio, kolektyvinio atlikimo kontekstuose, analizuojant kelių atlikimo parametrų ar kelių atlikėjų veiksmų suderinimą. Tuo tarpu „ekspresija (lot. *expressio* – išreiškimas, išraiška) apibūdinama kaip ypatingas muzikos išraiškingumas, pasiekiamas melodikos, harmonijos, dinamikos bei agogikos kontrastais ir kitomis priemonėmis“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 5). Prie kitų autorės paminėtų priemonių būtina įvardyti tempą ir metroritmą. Ypatingai kalbant apie kolektyvinio muzikavimo ekspresiją, šie parametrai tampa kertiniais ją organizuojant ir įgyvendinant.

Kolektyvinio muzikavimo aspektu, sinchronizacijos kategorija vaidina svarbesnį vaidmenį lyginant ją su individualia atlikėjo raiška. Ekspresija kolektyvinio muzikavimo žanruose pirmiausia privalo būti kolektyvo bendrai suderinta ir atlikimo metu sinchronizuota. Tik tuomet, gali būti įprasminami partitūros nuorodų, atlikimo tradicijos, interpretacinio savitumo diktuojami ekspresyvūs kūrinio išpildymo reikalavimai. Tam tikra prasme, ekspresija turi būti „talpinama“ sinchronizacijoje, arba kitaip – per ją reikštis. Kolektyviniame

[17] Tai pagrindžia ir garsus prancūzų grigališkojo choralo tyrinetojas, muzikologas Daniel Saulnier. Plačiau minimo autoriaus mintys aptariamos pirmojo skyriaus antrajame poskyryje *1.2. Metroritminės fabulos semantika.* Ieškant išsamesnės informacijos aptariama tema rekomenduojama skaityti visą autorinį D. Saulnier darbą *Grigališkasis choralas* (Saulnier 2014).

muzikavime įmanoma ir būtina derinti atlikėjų individualias emocijas, kūno narių judesius, skirtingiausius interpretacinius požiūrius į atliekamą opusą. Tai tiesiogiai sąlygoja pačią garsų kokybę.

Amerikiečių pianisto ir muzikologo Martino Katzo nuomone: „kalbėti apie prasmę ir išraiškingumą negalima tol, kol nepasiekiamas vertikalumo lygmuo“ (Katz 2009: 22), todėl „kartais geriau kažko neatlikti, negu nesinchronizuoti“ (Katz 2009: 28). Choro muzikos atlikimo praktikoje gerai žinomas „grandininio kvėpavimo“ terminas, kuris taip pat taikytinas instrumentiniam kolektyviniam atlikimui. Čia kalbama apie kolektyvinio atlikimo būdą, kai atliekamos labai ilgos, monumentalios muzikinės frazės, o ne apie gerai žinomą pučiamųjų instrumentų grandininio kvėpavimo techniką. Grupė žmonių grodama ar dainuodama unisonu, įstengia atlikti tam tikras specifines muzikines frazes, ko padaryti vienam solistui dėl fiziologinių priežasčių neišeitų. Elementarus pavyzdys – ilga muzikinė frazė, reikalaujanti papildomu įkvėpimu nepertraukiamo atlikimo. Kolektyvo nariams toks reikalavimas yra įgyvendinamas, nariai pasikeisdami gali frazę atlikti, tuo tarpu solistui to padaryti neįmanoma. Atsitinka ir taip, kad naudojant šį principą slepiamos pasitaikančios atlikimo kokybės spragos, kai pvz. laiku neįstojusio muziko klaida ištaisoma, pridengiama kolegai spontaniškai jį pavaduojant. Tačiau tokiu atveju, turint galvoje laiko tėkmę ir pritariant M. Katzo minčiai, geriau neatlikti praleisto garso, nei kompensuoti spragą klaidingu metu, tokiu būdu sutrikdant interpretacijos visumą ir griaunant esminį kolektyvinio muzikavimo principą – sinchroniškumą.

Psichofiziologiniai sinchronizacijos iššūkiai. Sinchronizavimą kolektyvinio muzikavimo žanruose užtikrina įvairūs aspektai: atlikėjų išsilavinimas, psichofiziologinės galimybės, skirtingų instrumentų garso išgavimo galimybės, repeticijų kokybė ir kiekis, gestų informatyvumas, sociologinis aspektas. Analizuojant atlikėjų psichofiziologinius įgūdžius, kolektyvo sinchronizuotam atlikimui užtikrinti labai svarbūs yra atlikėjų motoriniai gebėjimai. Dėl muzikų individualumo, skirtingų psichofizinių ypatybių, bendras muzikavimas tampa problemiškas: „P. Kellerio vykdomi empiriniai tyrimai atskleidžia centrinės nervų sistemos struktūros, nervinio signalo perdavimo spartos skirtumus, taigi skiriasi ir atlikėjų smulkioji motorika, lemianti pirštų miklumą, judrumą, judesių koordinavimą. <...> Motorinių gebėjimų, motorinės sistemos tyrimai paaiškina judesių koordinavimą, atskleidžia ryšį tarp neuronų procesų ir ritmiškų judesių (Beek 2000: 26), turinčių lemiamą reikšmę ansamblinei sinchronizacijai“ (Antanavičiūte 2019: 59).

Simfoninio orkestro atveju, garantuojant kolektyvo sinchronizaciją, ritminį unisoną, ypač svarbi orkestro instrumentų skirtingų garso išgavimo technikų problema, kuri tiesiogiai

susijusi su laiko kategorija. Skirtingų instrumentų tembrų derinys neretai tampa iššūkiu orkestro atlikėjams, siekiantiems vertikalaus ritmiško derėjimo bei garsinės-tembrinės ansamblio darnos: šie specifiniai poreikiai daugiausiai sietini su kvėpavimu ir būtinu laiku, tam tikram garsui ar garsų grupei atlikti. Dėl skirtingo kvėpavimo poreikio, jo nesuderinimo, dažnai grubiai pažeidžiama ir suardoma bendroji muzikinė metroritminių įvykių tėkmė[18]. Aktualią kvėpavimo problemą būtina išspręsti norint sinchronizuoti kolektyvo atlikimą, siekiant nesuardyti muzikinių frazių ekspresijos, muzikinės tėkmės, t. y. metroritminės įvykių eigos. Šie probleminiai reiškiniai sprendžiami per repeticijas, tuomet viešo koncerto metu kolektyvo nariai jaučiasi saugiau, labiau užtikrinti ir pasitikintys savimi, kadangi surepetuota vertikalioji darna suteikia galimybę koncentruotis ties smulkesniais interpretacijjos parametrais.

Visas muzikinis vyksmas yra priklausomas nuo laiko ir realizuojamas tam tikroje laiko atkarpoje bei tam tikru greičiu joje. Erdvė ir laikas yra vieni svarbiausių aspektų muzikos atlikime, kurie turi ypatingą reikšmę išskleidžiant atliekamos muzikos ekspresiją. Dirigentas, suprasdamas metroritmikos reikšmę kaip kolektyvinio muzikinio kūrinio konstrukcijos pagrindą, savo judesių išraiška turi garantuoti nepertraukiamą, kompozitoriaus fiksuotą metroritminės fabulos tėkmę. Suvokdami metroritmo interpretaciją kaip ypač svarbią kolektyviniam muzikavimui, pirmiausia formuojamą siekiant užtikrinti atlikėjų sinchronizaciją, teigiame, kad tai pakankamai platus ar net visaapimantis diskursas, savyje talpinantis daugybę psichofiziologinių ir meninių kolektyvinio atlikimo problemų.

[18] Pritarime nuomonei, kad „Bendras kvėpavimas, kūno fiziologijos suvokimas ir kvėpavimo pritaikymas bendrai muzikos tėkmei yra fundamentalus sinchronizacijos aspektas. Kvėpavimo sukoordinavimas lemia gebėjimą prisitaikyti, pasitikėti ir jaustis saugiai kūrinio atlikimo metu, taip pat užtikrina nuolatinę muzikos tėkmę, kuri yra muzikos kūrinio atlikimo esmė. <...> Muzikos tėkmė neturi būti suardoma, todėl kyla nemažai keblumų ansamblyje, kai įkvėpiama nevalingai, nes pritrūksta oro (natūralus fiziologinis poreikis). Po nevalingo įkvėpimo kyla psichologinis poreikis susigrąžinti tempą. Neišsprendus kvėpavimo problemos, kyla grėsmė, jog kiti ansamblio nariai gros iki įkvėpimo, o tada sustos, prarasdami ir bendrą tėkmę, ir ritmą, ir pulsą (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 56).

2. METRORITMINĖS FABULOS ANALIZĖ

Metroritminė fabula perteikiama dirigavimo gestais. Šiuolaikiniai meno tyrimai tipologizuoja muzikinius gestus. Ansamblinio muzikavimo požiūriu, kaip jau minėta, U. Antanavičiūtė-Kubickienė išskiria ekspresyviuosius ir praktinius gestus. Tuo tarpu suomių muzikologė Anu Konttinen įvardija ekspresyviuosius ir techninius gestus. Ji taip pat pabrėžia tamprią skirtingų gestų tipų sąveiką. Anot muzikologės, dirigavimo mene techniniai gestai gali funkcionuoti be ekspresyviųjų, tuo tarpu ekspresyvieji gestai be techninio pagrindo praranda savo prasmę. Arba kaip teigia LNSO garbės dirigentas Juozas Domarkas, ekspresija gali būti reiškiama ir techniniais gestais[19]. Techniniai dirigavimo gestai pasižymi konkrečia struktūra, todėl juos analizuojant įmanoma išvesti tam tikrus bendruosius principus, kurie pasitarnauja dirigavimo meno analizei. Tuo tarpu to negalima pasakyti apie ekspresyviuosius gestus, kuriems būdingas ryškus individualumas, neleidžiantis daryti tyrimui reikalingų apibendrinimų. Žinoma, kalbėdami apie techninių ir ekspresyviųjų gestų skirtį turime pripažinti, kad riba tarp jų yra gana sąlyginė.

Antrojoje tyrimo dalyje kalbėsime apie dirigavimo saviruošos praktikas. Tyrimo autorių domina dirigento darbo procesas nuo partitūros analizės iki atlikimo. Tačiau darbe išimtinai koncentruojamasi ties teoriniu techninių gestų eigos planavimo aspektu pasitelkiant metroritminės fabulos analizės metodus. Analitinėje dirigavimo meno literatūroje trūksta tyrimų nagrinėjančių techninius dirigavimo gestus. Tai pastebi ir tyrėjas Geoffas Luckas teigdamas: „Kalbant apie žmonių sinchronizavimą su dirigento laikiniais gestais, pastebimas reikiamos literatūros trūkumas. Dirigavimo tyrimų turinys yra labiau orientuotas į emocinės ekspresijos, bet ne į laikinės informacijos perteikimą (geri tokių tyrimų pavyzdžiai: Prausnitz 1983 ir Rudolf 1995), o dauguma dirigavimo gestų tyrimų nukreipti į ekspresyvius dirigavimo aspektus“ (Luck 2011: 168). Šios mintys pagrindžia laikinių, t. y. techninių dirigavimo gestų tyrinėjimų reikalingumą ir reikšmę.

Siekiant siūlomų metroritminės fabulos analizės metodų universalumo ypač gilintasi į techninių dirigavimo gestų struktūrą ir jų darybos principus teorinėje plotmėje. Atsisakyti išsamios praktiškai atliekamo gesto analizės pasirinkta sąmoningai, nes universalių principų taikymas dirigavimui kaip vienos dirigavimo technikos mokyklos pripažinimas būtų nepagrįstas, perdėm subjektyvus, nepaisantis dirigavimo menui būdingo ryškaus

[19] Interviu su maestro J. Domarku buvo atlikas 2019 m. magistro tiriamojo darbo „Apie tolygų dirigavimą: pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimui“ tikslu. Visas interviu saugomas šio darbo autoriaus asmeniniame archyve.

individualumo. Kaip teigia amerikiečių dirigavimo teoretikas Haroldas Farbermanas, „Vieno „teisingo“ muzikinio/fizinio muzikinės problemos sprendimo nėra. Akivaizdu, kad bet kurie du dirigentai, susidūrę su tomis pačiomis muzikinėmis problemomis, skirtingai žiūrės į jas ir priims skirtingus muzikinius, taigi ir fizinius sprendimus. Net dirigentai, kurie galėtų visiškai susitarti dėl muzikinės partitūros prasmės, gautų skirtingus rezultatus dėl savo individualių motorinių įgūdžių, raumenų miklumo bei unikalios kūno struktūros“ (cit. pagal Ashley 2000)[20]. Dėl įvardintų priežasčių tiek dirigavimo, tiek dainavimo menui sunku vienos techninės mokyklos metodinius principus taikyti universaliai. Dirigento ir dainininko instrumentas tai – paties atlikėjo individualus kūnas, yra unikaliausias raiškos aparatas, kurį lavinant svarbūs skirtingi ir lankstūs metodiniai sprendimai. Todėl interpretacijos požiūriu minėtų specialybių muzikai yra labiausiai priklausomi nuo savojo kūno.

Teoriniuose veikaluose ir Europos mokyklų dirigavimo meno ugdymo klasėse regimas nuomonių išsiskyrimas dėl „teisingo“ gestų naudojimo. Tačiau stebint šio, palyginti jauno meno specifiką įmanoma išvesti tam tikrus teorinius techninių gestų principus, kurie būtų taikomi universaliai. Techniniai dirigavimo gestai aktualūs dar todėl, kad jiems būdinga laikinė (angl. *temporal*) struktūra tiesiogiai perteikianti metroritminę fabulą. Techninio gesto vienetas yra rankos kilimo ir leidimosi žemyn judesių grupė, kuri toliau vadinama tvinksniu. Tvinksnis yra konkretaus greičio, jį sudaro tam tikras skaičius garso trukmės verčių, todėl jis gali būti universaliai suvokiamas iš skirtingų dirigavimo mokyklų žiūros taškų. Dėl šios priežasties, techninių gestų, tvinksnių analizė metroritminės fabulos interpretacijos aspektu yra tikslinga ir gali būti taikoma universaliai, turint įvairius požiūrius į manualinę dirigavimo techniką ar dirigavimo meną apskritai.

2.1. Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos

Maurice’as Ravelis teigė, kad jo muzika yra sukurta būti realizuojama, o ne interpretuojama[21]. Tai ryškiai pastebima ir kompozitoriaus opusų partitūrose, kur aiškios ir konkrečios atlikimo nuorodos fiksuoja laisvos interpretacijos ribotumą[22]. M. Ravelio mintis

[20] Laisvas tyrimo autoriaus vertimas. Originalo kalba: *„A single 'correct' musical/physical solution to a musical problem does not exist. ... It is a given that any two conductors confronted with the same musical problems will view them differently and devise distinct musical, thus physical, solutions. Even conductors who could agree fully on the musical meaning of a score would produce dissimilar results because of their individual motor and muscular skills and unique body structures“* (cit. pagal Ashley 2000).

[21] *„Il ne faut pas interpréter ma musique, il faut la réaliser“* (Scheller 1997, cit. pagal Konttinen 2008: 206).

atveria platų diskusijos horizontą. Kyla klausimas, kokiais būdais ir į kokius dėmenis atsižvelgę galime tikslingai taikyti „dirigento analizę“ siekdami kokybiškos interpretacijos. Lietuvos nacionalinio orkestro meno vadovas ir vyriausiasis dirigentas Modestas Pitrėnas teigia, kad „būtina susipažinti su bendru istoriniu, stilistiniu kontekstu, žanro specifika, konkrečios kūrybos ypatumais, nes kompozitorių braižas labai skirtingas. Svarbu atkreipti dėmesį kiek kompozicijos yra detaliai notacijos fiksuotos ir kiek interpretacinės laisvės paliekama pačiam atlikėjui. Nuo to priklauso dirigento analizės taikymas. Nors atlikimo tradicija yra labai svarbi, siekiant išvengti apsamanojusių štampų, ją galima kvestionuoti ir ieškoti naujų interpretacijos būdų. Verta patikrinti, ar tam tikras interpretacinis sprendimas nėra geresnis nei tradicijos siūloma versija. Dirigentai yra reikalingi tam, kad šiuos klausimus keltų“ (Pitrėnas 2021)[23]. Disputas – ar partitūra turi būti interpretuojama, ar realizuojama yra reikšmingas apsprendžiant dirigento analizės taikymą. Ne mažiau svarbų vaidmenį atlieka kūrinio žanras, opuso sukūrimo, kultūrinio konteksto aplinkybės, epocha, atlikimo tradicijos, individualūs kompozitorių notacijos žymėjimo būdai. Atsižvelgdami į šiuos aspektus galime apytikriai atsakyti į klausimą apie konkrečios partitūros realizacijos tikslumą bei interpretacijos laisvės galimybes. Gvildenant šiuos klausimus pirmiausia tikslinga apskritai apžvelgti dirigento analizės fenomeną bei diriguojančiojo komunikacinį vaidmenį kolektyvinio muzikavimo požiūriu.

2.1.1. Nuo praktikos prie analizės

„Dirigento analizės“ sąvoka gali būti suprantama skirtingai. Būtų galima manyti, kad kalbant apie dirigento analizę galvoje turima nuodugni partitūros analizė, kuri nelabai kuo skiriasi nuo muzikos analitikų siūlomų analizės metodų (pvz. Heinricho Schenkerio analizės metodo). Tačiau tai nėra tapatūs dalykai. Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesoriaus Johanneso Wildnerio teigimu, „Dirigento analizė nėra tapati tradicinei analitinei

[22] Tai patvirtina ir šio tyrimo autorius, kuriam meno projekto metu teko susidurti su griežtai notacijos būdu apibrėžtomis M. Ravelio metroritminėmis struktūromis atliekant kompozitoriaus antrąją „Daphnis et Chloé“ siuitą. Visą siuitos atlikimą galima rasti interneto nuorodoje: https://www.youtube.com/watch?v=E_moU39snFg. Atlieka Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, Lietuvos nacionalinės filharmonijos didžioji salė, 2020 rugsėjo 11 diena, diriguoja Imantas Jonas Šimkus.

[23] Čia ir toliau pateikiama medžiaga iš interviu su Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro meno vadovu ir vyr. dirigentu M. Pitrėnu, kuris darbo autoriaus buvo atliktas 2021 m. rugsėjo 21 dieną, Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje. Visas interviu saugomas autoriaus asmeniniame archyve.

analizei. Ji yra išskirtinai praktinė“ (Wildner 2021)[24]. Pasak profesoriaus, analizuodami dirigentai turi galvoti, kaip projektuoti savo kūno judesius, kad būtų sukurta sinchronizuota muzikų reakcija, realizuojanti bendrą muzikinį paveikslą: „Dirigento analizė neturi nieko bendro su formos, harmonine ar labai įdomia, tačiau kartais įgrystančia Schenkerio analize. Turime pripažinti, kad tai, ką mūsų kūnas turi sukurti, ir tai, ko mums reikia kaip dirigentams, analizės kontekste gali pasirodyti gana paprasta ir net beveik primityvu. Tačiau mums privalu žinoti, ką turime analizuoti. Taigi, ką turime daryti su savo rankomis, veidu, kūnu, kad realizuotume muzikinį naratyvą“ (ibid). Dirigentams analitinė (harmoninė, formos, Schenkerio) analizė tam tikra prasme yra antrojo laipsnio analizė. Žinoma, ji padeda atlikimui, tačiau pirmiausia dirigentai analizuoja laikinius, t. y. metroritminius, įvykius, nes rankomis perteikiama laikinė informacija. Dėl šios priežasties dirigento, kaip kolektyvinio atlikimo sinchronizavimo garanto, taikoma analizė pasižymi tam tikru specifiškumu, kai esminiu analizės objektu skiriamas laikinis muzikos įvykių dėmuo, fiksuotas partitūroje. Kitaip tariant, dirigento analizės objektas yra metroritminių įvykių eiga arba fabula. Anot A. Konttinen, *dirigento analizės* terminas kaip toks neegzistuoja, tačiau vis dėlto tai yra sąvoka, kuri gana tiksliai apibūdina partitūrų analizės metodo turinį – metodą, kuris gali būti aptinkamas skirtinguose atliekamų analitinių tyrimų, susijusių su partitūros skaitymu, veikaluose. Šis terminas naudojamas apibūdinant tiek dirigentų hipotetiškai naudojamą analizės tipą, jį lyginant su kitomis muzikos analizės formomis, tiek visą analitinį partitūrų nagrinėjimo ir atlikimo procesą (Konttinen 2008: 207)[25]. Negalima nuneigti dirigentų gilinimosi į kitus labai svarbius kompozicijos aspektus: kūrinio sukūrimo aplinkybes, istorinį kontekstą, atlikimo tradicijas, notacijos ypatumus. Šie dėmenys lemia dirigento analizės taikymo būdą, tačiau nėra tai kas vadintina „dirigento analize“.

Gestų eigos planavimas vyksta partitūros analizės metu, t. y. prieš pirmąją repeticiją. Tuo metu dirigentas atlieka išsamią partitūros analizę svarbiausią reikšmę teikdamas ritminiam atlikimo komponentui. Pasak Johno Rinko, „ritmas yra kiekvieno mūsų nustatyto parametro [muzikinio – I. J. Šimkus] ir jų potencialios sąveikos atlikimo metu supratimo raktas“, arba, kaip teigė Wallace’as Berry, „viskas yra ritmas“ (Rink 2016: 143). Viskas reiškiasi laike per ritmą: aukštis, artikuliacija, dinamika bei kiti muzikiniai parametrai yra tam tikros ritminės trukmės. „Dėl muzikos priklausomybės nuo laiko muzikinė struktūra visų

[24] Čia ir toliau pateikiama medžiaga iš interviu su Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesoriumi J. Wildneriu, kuris tyrimo autoriaus buvo atliktas 2021 m. gruodžio 2 dieną, Vienos muzikos ir scenos menų universitete. Visas interviu saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve.

[25] Čia ir toliau laisvas darbo autoriaus vertimas.

pirma turėtų būti suprantama kaip procesas, o ne „architektūra“, ypač atlikimo atžvilgiu“ (Rink 2016: 129). Partitūros analizė pirmiausia turi būti tikslingai nukreipta muzikinių procesų, vykstančių laike, įsisavinimui ir perteikimui. Todėl tyrimo autoriaus aptariami muzikiniai procesai pabrėžtinai vadinami laikiniais, kaip galintys reikštis tik laike[26].

Modernaus dirigavimo technika, kaip teigia muzikologai Gunnaras Johannsenas ir Teresa Mirrin Nakra, susideda iš batutos judėjimo taisyklių dešine ranka ir ekspresyvumo indikacijų kaire. Dešinė ranka naudoja tvinksnių schemas pulsacijos, metro, tempo, *rubato*, artikuliacijos indikavimui. Tuo tarpu kairė ranka naudojama indikuoti užuominas, dinamiką, pabrėžimus, akcentus ir pauzes (Johannsen 2010: 266)[27]. Metroritminės fabulos analizė suponuoja dešinės arba *pulsuojančios* rankos judesių eigą. Verta pridurti, kad regima tendencija tvinksniuoti bei batutą laikyti ir kaire ranka. Jau kuris laikas į šį klausimą žiūrima daug laisviau, todėl tikslingiau skirti ne kairę ir dešinę dirigento rankas, o pulsuojančią ir ekpresyviąją. Puikus to pavyzdys būtų Krzysztofas Pendereckis, kuris, būdamas kairiarankis, vienas pirmųjų drįso perimti batutą į kairiąją ranką. Tyrimo autorius taip pat *pulsuoja* kairiąja ranka. Tai nebuvo įprasta praktika. Dar ir dabar klasikinėse Europos dirigavimo mokyklose galima išgirsti skepsio atgarsius šiuo klausimu. Tačiau skirtingos orkestrų sėdėjimo tvarkos, modernių opusų įvairiausios sudėtys, kompozitorių pageidavimai dėl orkestro išdėstymo leidžia teigti, kad nėra didelio kokybinio skirtumo, kurioje rankoje dirigentas laiko batutą. Dėl šių priežasčių tyrime vietoje dešiniosios rankos toliau bus naudojamas tikslingesnis *pulsuojančios rankos* terminas.

Gestai skirtingų dirigentų suvokiami labai subjektyviai: „Kiekviena pagrindinė taisyklė turi daug įmanomų variacijų, kurios atspindi individualų stilių, regionines tradicijas, ar mokytojo skonį“ (Johannsen 2010: 266). Šiame tyrime, siekiant didesnio objektyvumo, atsisakoma gilintis į gesto estetinės raiškos būdus, o susitelkiama ties teoriniu techninių gestų

[26] Šiuo atveju susiduriame su paradoksu. Atlikdamas griežtai laikines muzikines struktūras muzikas turi gebėti sukelti estetinę patirtį, kuri, anot Arthuro Schopenhauerio, galima tik praradus laiko ir erdvės suvokimą, esant už laiko ribų. Interpretuodamas kūrinį atlikėjas dažnai turi atsisakyti savo paties estetinio malonumo patyrimo, nes negali sau leisti prarasti laiko suvokimą. Ypač tai pasakytina kalbant apie kolektyvinį muzikavimą, kai kolektyvo nariai nuolat privalo galvoti apie garso sinchronizavimą. Todėl kolektyvo atlikėją turėtume pagarbiai traktuoti kaip estetinio potyrio subjekto, t. y. klausytojo labui atliekantį didžią tarnystę. Čia ir slypi atsakymas į klausimą, kiek muzikas, siekdamas ryškios ekspresijos, atlikimo metu gali sau leisti pasinerti į vadinamąjį transą. XXI a. gausus dirigentų, kurie siekdami įtaigos ignoruoja nuoseklią techninių gestų eigą. Tuomet dažnai kenčia net ir profesionaliausių pasaulio kolektyvų sinchronizacijos kokybė. Dėl sinchronizuoto atlikimo neretai vadinamajam šešėliniam ansambliui (žr. 2.1.3.) tenka perimti vadovavimą kolektyvui. Taigi dirigentas negali visiškai pasinerti į estetinį malonumą dėl galimo pavojaus, kylančio atlikimo kokybei ir klausytojų estetinei patirčiai. Dirigentas pirmiausia yra kolektyvinės sinchronizacijos garantas, ir tik per ją atsiveria didesnė galimybė klausytojams sužadinti estetinį malonumą ir tapti *pontifex*, kuris visada buvo suvokiamas kaip atliekantis tarnystės funkciją, misiją, o ne siekiantis savojo malonumo (plačiau šia tema žr. 9 priedą).

[27] Laisvas tyrimo autoriaus vertimas.

eigos tyrimu. Tačiau „kadangi gestas nėra tik teoriškas, bet taip pat ir labai asmeniškai konstruojamas reiškinys, apimantis interpretacijos ir [gesto – I. J. Šimkus] lankstumo aspektus, jų analizė niekada negali būti visiškai laisva nuo subjektyvumo“ (Konttinen 2008: 185). Dėl minimo subjektyvumo, meno tyrime tikslingai naudojamas kokybinis interviu[28].

Svarbu pabrėžti, kad „partitūros analizė neturi būti griežtai baigtinė repetavimo su orkestru metu“ (Konttinen 2008: 185). Kadangi egzistuoja atgalinis diriguojančiojo ir kolektyvo ryšys, „išlieka šansas, kad visas projektas gali pasisukti gana skirtinga linkme nei buvo tikėtasi“ (ibid). Dirigentai atliekamą partitūros analizę dažnai suvokia kaip kolektyvinę, nes pirmiausia siūloma, o vėliau tikrinama ar tokiu būdu yra patogu muzikuoti. Dirigentas Mihhailas Gertsas, aptardamas individualaus interpretavimo problemą dirigento analizės taikymo kontekste, pasitelktus analizės pavyzdžius pristato kaip praktiškai patikrintus. Kitaip tariant, tyrėjo siūlomi atlikimo modeliai yra atlikimo praktikoje rasto kolektyvinio kompromiso išdava[29]. Kompromiso paieškas pabrėžia ir dirigentas M. Pitrėnas, kuris teigia:

> Dirigento analizė yra atliekama ne sau, o kolektyvui. Visi sprendimai yra priimami ne dėl pačio dirigento egoistinio poreikio, kad rankos gražiai atrodytų, o dėl logiško, neprievartinio muzikos skambėjimo. Dirigentas preparuoja kūrinį kolektyviniam atlikimui. Taip jau yra bent jau mano atveju ir manau, kad taip turėtų būti apskritai. Jei analizė būtų atliekama tik sau pačiam, dirigentai atliktų visai kitokius pažymėjimus nei galime aptikti dabar. Analizė atliekama, kad pirmiausia būtų patogu muzikams. Bandoma prognozuoti, atsižvelgti, kaip muzikai traktuos savo partiją bendrame atlikimo kontekste. Nuo to priklauso ir kaip muzikinę medžiagą, faktūrą suprantamai turėsime perteikti savo rankų judesiais (Pitrėnas 2021).

Kitaip tariant, dirigentai turi numatyti atlikėjų reakcijas į vienaip ar kitaip projektuojamus dirigavimo gestus. M. Gertsas tai įvardija kaip nuolatinį protinį (angl. *mental*) numatymą (Gerts 2018: 123).

Dirigentai analizę atlieka dirbdami su vidine klausa arba su skirtingais muzikos įrašais, kurie atveria turtingesnį, platesnį interpretacinį kontekstą. Tam tikri interpretuojamos kompozicijos epizodai gali kelti daugiau klausimų. Jie bandomi repetuoti keliais būdais kol galiausiai priimamas optimaliausias sprendimas, garantuojantis kolektyvinio atlikimo kokybę. Visas šis tikrinimo procesas yra labai svarbus dirigento atliekamos analizės komponentas. Tyrėjas Johnas Rinkas, aptardamas atlikimo analizės perspektyvą, pastebi, kad „nė viena analizė negali būti išsami ir neįmanoma vien žodžiais apibūdinti atlikėjų muzikinio supratimo ir veiksmų esmės. Šiuo požiūriu bet kokia analizė bus bergždžia, tačiau, kaip pastebėjau, ji vis

[28] Atlikti kokybiniai interviu su prof. Juozu Domarku, maestro Modestu Pitrėnu, maestro Sesto Quatrini, prof. Johannesu Wildneriu.

[29] Visos tyrėjo įžvalgos publikuojamos straipsnyje: Gerts, M. Possible Mental Models for the Conductor to Support the Ensemble Playing of the Orchestra. In: Slitan, T. *Res Musica* (nr. 10). Tallinn: EMTS, EMTA: 2018, 111-138.

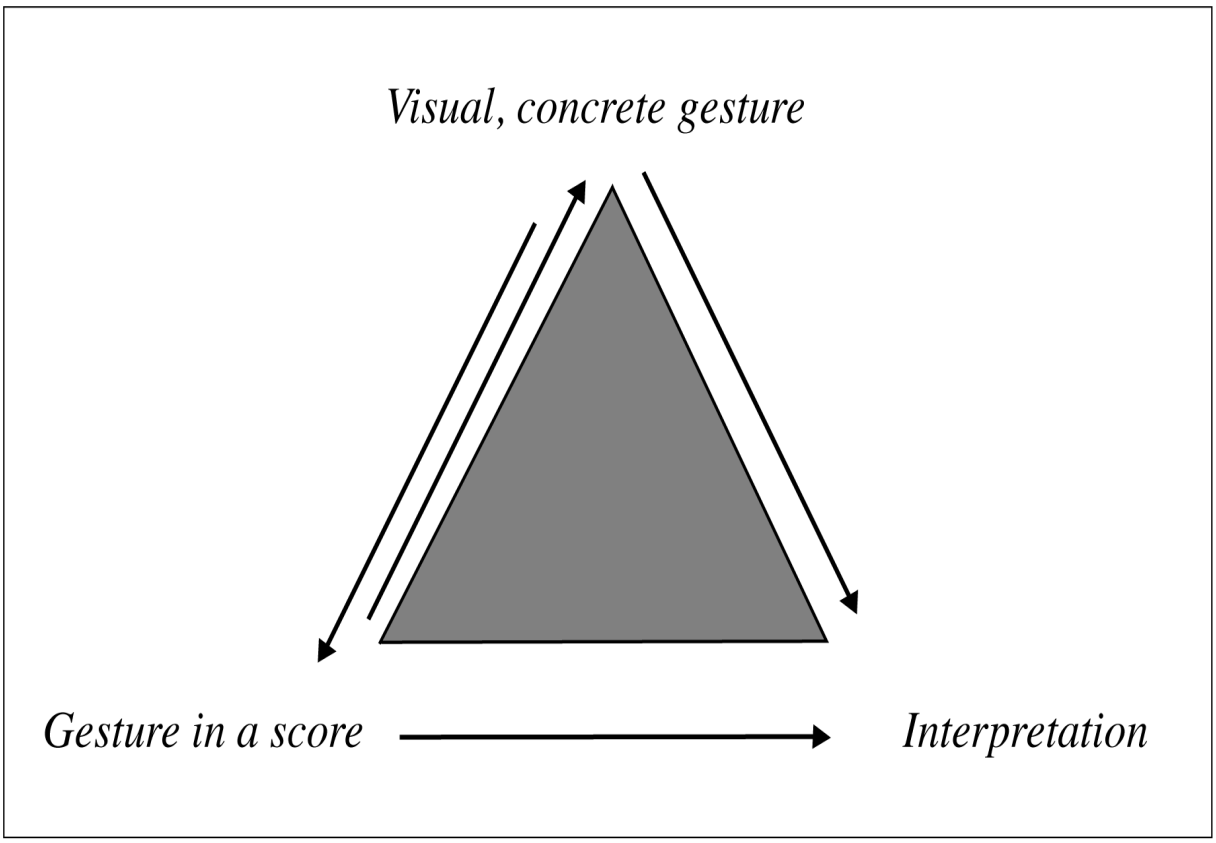
tiek gali būti vertinga ir naudinga. Visuomet būtina aiškiai pripažinti pateiktos analizės tikslus, jos apribojimus ir teigiamus požymius“ (Rink 2016: 145). Natūralaus muzikinio vyksmo situacija turi atsispindėti partitūros analizės žymenyse. Dėl to reikia kurti lanksčius analizės metodus, kurie nekaustytų muzikinės tėkmės, o priešingai, padėtų jai atsiskleisti. „Muzikinė notacija („partitūra“) išlieka svarbi visais etapais, tačiau ją reikia aiškinti atsižvelgiant į praktiką ir realų atlikimo laiką“ (ibid).

Kartais muzikinė situacija keičiasi ne tik repeticijos, tačiau ir koncerto metu. Todėl dirigentas privalo būti viskam pasiruošęs, net ir tam, kad gali tekti pačiam nesilaikyti savo paties sudaryto gestų plano. Jei muzikuojant staiga kyla situacija kai partitūros analizės rezultatų pritaikymas kelia realų pavojų pasirinktos interpretacijos kokybei, reikia priimti spontanišką sprendimą: „Dirigentui gali tekti nuspręsti keisti dalykus per repeticijas ir gal net koncertą. Ne tik techniniai ir ekspresyvūs, bet taip pat individualūs ir žmogiškieji elementai yra esminga proceso dalis“ (Konttinen 2008: 185, 186). Dėl šių priežasčių dirigento analizės taikymo būdai gali nuolat kisti atsižvelgiant į kintančias aplinkybes ir kontekstą.

Dirigentas, norėdamas pasiekti sinchronizuotą kolektyvo atlikimą, privalo dirigavimo gestais logiškai išdėstyti muzikinį pasakojimą laiko tėkmėje. Dėl šios priežasties kertinis dirigento analizės objektas yra laikinis muzikinės struktūros dėmuo, nes per metroritminės fabulos interpretaciją dirigentas interpretuoja visus kitus muzikos komponentus (aukštį, dinamiką, štrichus, etc.).

2.1.2. Semiotiniai ir socialiniai gestinės komunikacijos tipai

A. Konttinen skiria du semiotinius gestų komunikacinius tipus. Pirmąjį sudaro partitūra, dirigentas ir orkestras, kitaip tariant – viskas, kas susiję ir vyksta scenoje. Antrasis įtraukia ir koncertų salėje esančią publiką: „čia komunikacinė situacija tokia skirtinga, kad negali būti analizuojama tais pačiais principais kaip buvusi (socialinė, tačiau ir privati)“ (Konttinen 2008: 86). Tyrėja pabrėžia, kad ta pati atlikimo situacija turi būti analizuojama iš dviejų skirtingų teorinių perspektyvų. Ji pasirenka semiotinį trikampio modelį, kuris geriausiai reprezentuoja komunikacijos dalyvius ir jų tarpusavio ryšius. Metroritminės fabulos interpretacijos tyrimui aktualus pirmasis tyrėjos skiriamas modelis: partitūra-dirigentas-orkestras.



2 pav. Konttinen, A. *Conducting gestures*. Helsinki: University of Helsinki, 2008

Pavyzdyje (2 pav.) matome tris semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos dėmenis: partitūroje fiksuotą gestą, vizualų, konkretų gestą ir interpretaciją. Kitaip tariant, interpretacija yra gyvai skambantis orkestro atlikimas, vizualus gestas – praktinis dirigento dirigavimas, gestas partitūroje – sintaksinė partitūros informacija. Metroritminės fabulos tyrimui šis modelis yra parankus, tik gestas partitūroje būtų tiesiogiai įvardijamas kaip dirigento pažymimi gestai partitūrose, vizualus gestas – jo praktiškai diriguojami gestai, interpretacija – kolektyvinis atlikimas. Apibendrinant, gestas partitūroje yra sintaksinė kūrinio informacija, metroritminė fabula, vizualus gestas – praktiškai atliekama pulsacinė fabula, o interpretacija – kolektyvinis atlikimas kartu interpretuojant metroritminę ir pulsacinę fabulą[30]. Kolektyvo dalyviai metroritminę fabulą interpretuoja regėdami du pagrindinius šaltinius – praktiškai

[30] Metroritmo ir pulsacijos sąvokų skirties problema dirigavimo mene yra itin aktuali, nes dažnai šios sąvokos netiesiogiai yra tapatinamos. Atlikdamas kūrinį dirigentas manualinės technikos pagalba teikia informaciją apie judėjimą, kūrinio pulsaciją, kitaip tariant, formuoja pulsacinę fabulą. Partitūroje dirigentas interpretuoja ne pulsaciją savaime, o notacija fiksuotą metroritmą. Metroritmo interpretacijos išdava yra praktiškai manualine technika perteikiama pulsacija. Svarbu pabrėžti šią sąvokų skirtį, kadangi metroritmas ne visada tiesiogiai sutampa su realiai pulsuojančia muzikos tėkme. Jau kalbant apie metrinį vienetą – takto metrinę dalį, regime skirtumą su pulsaciniu vienetu – tvinksniu. Tarkim, 9/8 metrą greitesniu tempu diriguojant 3 dalių dirigavimo schema, antrasis diriguojamasis tvinksnis sutampa su antrąja schemos dalimi, o antroji takto metrinė dalis teoriškai yra antroji takto aštuntinė garso trukmės vertė. Ta pati skirtis regima ir interpretuojant hemiolę, du 3/4 taktus apjungiant viena 3 dalių dirigavimo schema. Taip dvi takto metrinės dalys atitinka vieną diriguojamą tvinksnį. Todėl klaidinga dirigavimo schemas vadinti metrinėmis (pvz. keturių metrinių dalių dirigavimo schema), nes metrinės dalys ne visuomet sutampa su praktiškai diriguojamaisiais tvinksniais.

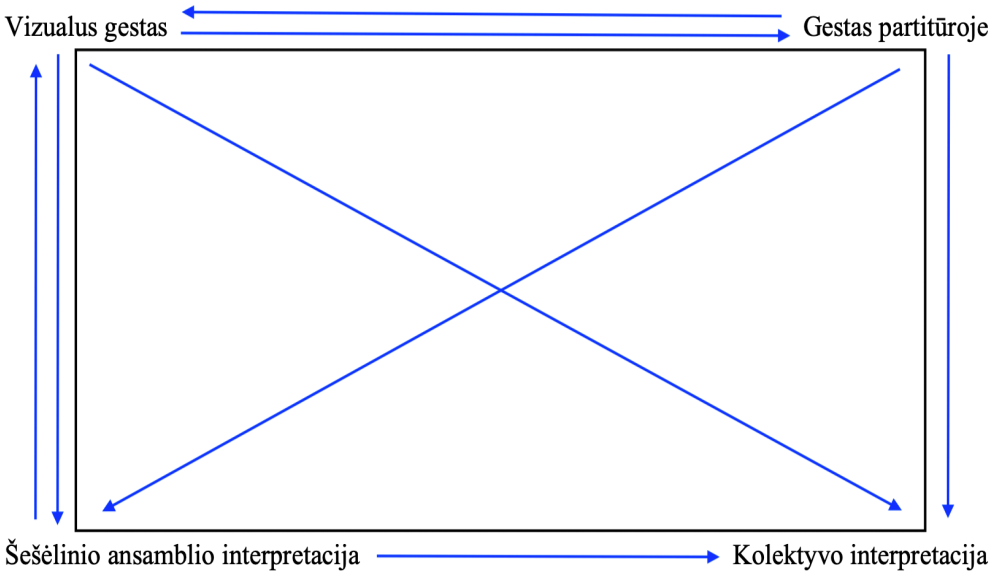
matomą partiją/klavyrą ir dirigento rodomus vizualiuosius gestus. Dirigento rodomi gestai atlikėjams padeda vieningai interpretuoti metroritminę fabulą sinchronizuojant garsus kartu, taigi, metroritminė fabula yra interpretuojama ir per pulsacinę (dirigento rodomą) fabulą. Dirigentai tam tikruose rėmuose gali keisti atlikėjų partitūros interpretaciją, dėl šios priežasties pavyzdyje matomas abipusis metroritminės ir pulsacinės fabulos komunikacinis-įtakos ryšys (2 pav.).

Įdomu, kad A. Konttinen semiotinis komunikacijos aiškinimas nurodo gana tikslų dirigento vaidmenį kolektyvinio muzikavimo interpretacijoje. Visi kolektyvo muzikai individualiai skirtingai interpretuoja partitūrą, o dirigentas šias interpretacijas vienija. Pasak tyrėjo Richardo Ashley, kolektyviniame atlikime galioja svarbus abipusis komunikacinis ryšys, klaidinga galvoti, kad dirigentas atlikėjams tik primeta savo valią: „Dirigento ir ansamblio santykiai yra neadekvačiai suprantami kaip esantys vienos krypties, kur dirigentas siunčia nurodymus kolektyvui, vengdamas bendradarbiavimo su kartu dirbančiais muzikais. Tuo tarpu kai dirigento ir kolektyvo santykiai turėtų būti suvokiami kaip kupini įsiklausymo ir bendradarbiavimo“ (Ashley 2000). Dėl šių komunikacinių ypatybių, dirigentas turi nuolat stebėti ir vertinti atlikėjų interpretacinius sprendimus ir reikalui esant juos taisyti. Tai daroma pirmiausia siekiant užtikrinti sinchronizuotą interpretaciją.

Šešėlinis ansamblis kaip komunikacinis dėmuo. Muzikuojant mažam ansambliui dirigentas dažniausiai nėra būtinas, čia veikia saviti komunikavimo dėsniai. Juos plačiai nagrinėja Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė meno tyrime „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“ (2019). Tarp ansamblio narių komunikacija vyksta pasitelkus kūno gestikuliaciją. Gestai perteikiami smičiumi, mimika, įvairiais kūno narių judesiais pirmiausia identifikuojančiais pulsaciją. Gestikuliacija būdinga ansambliniam atlikimui be diriguojančiojo naudojama ir kolektyviniame muzikavime su dirigentu. Labiausiai gestai pastebimi tarp lyderiaujančių orkestro muzikų, kurių gestinė raiška padeda sinchronizuoti bendrą atlikimą. Dėl šio svarbaus gestinio komunikavimo aspekto svarbią sprendimo galią dėl kolektyvinio muzikavimo interpretacijos turi orkestro koncertmeisterių grupė. Tyrėjas Phillipas Murray’us Dineenas stebėdamas kanadiečių orkestro darbą išskiria šias lyderiaujančių atlikėjų pozicijas: orkestro koncertmeisterį, pirmąją fleitą, pirmąjį kontrabosą, pirmąjį trimitą ir timpanistą. Jis įvardija, kad „koncerto ir repeticijos metu akių kontaktas tarp šių atlikėjų buvo pastovus ir reguliarus, papildytas veido ir viršjuosmeniniais judesiais. Kiti orkestro nariai perėmė pastovius šios grupės pastebėjimus, ir kartais (tikrai, kai dirigentas diriguodavo neaiškiai ar kartais susimaišydavo) ši šešėlinė organizacija išgrynindavo laikinį kolektyvo vadovavimą per mažų gestų rinkinį (įskaitant tvinksnių indikacijas per galvos

linktelėjimą)“ (Dineen 2016: 140). Muzikologo įvardijamo *šešėlinio ansamblio* sudėtis, atsižvelgiant į skirtingų kolektyvų atlikimo praktikas, gali skirtis.

Jei šešėlinį ansamblį laikysime svarbiu semiotiniu ir socialiniu gestinės komunikacijos dalyviu, A. Konttinen siūlomas semiotinis trikampis nebus pakankamas siekiant detaliau paaiškinti gestinės komunikacijos ryšius kolektyviniame atlikime. Šiuo tikslu reikėtų kurti kitą semiotinių ir socialinių gestinės komunikacijos ryšių schemą. Prie metroritminės informacijos partitūroje, dirigento praktinio vizualaus gesto ir kolektyvo interpretacijos prisidės ketvirtas šešėlinio ansamblio (koncertmeisterių grupės) dėmuo. Aiškinant šiuos komunikacinius kolektyvinio muzikavimo ryšius tinkamiausia geometrinė keturkampio schema.



3 pav. Šimkus, I. J. *Semiotinis ir socialinis gestinės komunikacijos keturkampis*

Kaip ir A. Konttinen semiotiniame ir socialiniame gestinės komunikacijos trikampyje, vizualus gestas čia (3 pav.) yra muzikavimo metu praktiškai atliekami dirigavimo gestai. Gestas partitūroje – tai metroritminė (arba ir pulsacinė[31]) informacija dirigento partitūroje ir atlikėjų partijose/klavyruose. Dirigento interpretacija apima abu šiuos dėmenis. Teoriškai

[31] Jei interpretuojama žymėta partitūra/partijos, kur dirigentas iš anksto sužymi diriguojamuosius tvinksnius, tuomet partitūroje regima ir metroritminė (takto metrinės dalys) ir pulsacinė (tvinksniai) fabula, įvykių eiga. Tuo tarpu, jei dirigentas neatlieka paruošiamojo partitūros žymėjimo, partitūroje regime tik sintaksinę metroritminės fabulos informaciją. Nors klasikinių opusu atveju, kai takto metrinė dalis sutampa su diriguojamu tvinksniu, pulsacinės fabulos žymėjimo poreikis gali būti ir ne toks ryškus.

dirigentas sudėtingesnių kompozicijų pulsacinę fabulą gali sužymėti partitūroje/partijose ir šis darbas laikytinas išankstine dirigento interpretacija. Tuo tarpu vizualus gestas – tai dirigento interpretacija realiuoju atlikimo laiku. Kadangi diriguojantysis gestus atlieka remdamasis partitūra, o partitūra dažnu atveju būna iš anksto paruošta – čia galioja abipusis komunikacinis ryšys. Dėl šių aplinkybių, dirigento iš anksto sužymėtų pulsacinių nuorodų neatitikimas su vizualiuoju gestu atlikimo metu gali stipriai paveikti kolektyvo sinchronizavimą neigiama linkme.

Kolektyvo muzikas muzikavimo metu remiasi trimis interpretaciniais šaltiniais: realiu dirigento dirigavimu; kompozitoriaus nuorodomis (esant ir išankstine teorine dirigento interpretacija partitūroje/partijose); šešėlinio ansamblio interpretacija. Dirigentas taip pat yra veikiamas konkretaus kolektyvo atlikimo tradicijos. Tačiau dažniausiai interpretacinė atlikėjų valia reiškiasi per kolektyvo lyderius – koncertmeisterių grupę arba šešėlinį ansamblį. Dėl šios priežasties, ypač dirbant su profesionaliais orkestrais, galioja abipusis šešėlinio ansamblio ir diriguojančiojo komunikacinis ryšys[32]. Kai kuriais atvejais dėl dirigento neprofesionalumo šešėliniam ansambliui tenka perimti visą kolektyvo vadovavimą į savo rankas.

Kaip pastebi P. M. Dineenas, šešėlinis ansamblis egzistuoja norint ištaisyti dirigento klaidas ir užtikrinti ansamblinio vadovavimo tęstinumą. Kartais, nežinant dirigentui, ši grupė batutos siunčiamus signalus filtruoja kūrybiniais būdais, kurie nėra skirti tik dirigavimo trūkumams pašalinti. T. y. jie yra skirti ir savai interpretacinei valiai pareikšti. Anot P. M. Dineeno, „Šiais ir kitais atvejais šešėlinis ansamblis įgyja semiotinę dirigento gestų prasmės galią dėl dirigento gestų prasmės. Paties dirigento gestai tampa pirmojo nurodymo gestais, perteikiančiais aiškius jo ketinimus. Papildyti šešėlinio ansamblio interpretacijomis, jie pasiekia savotišką antrojo įsakymo statusą, antrą ir autoritetingesnę prasmę. Galų gale šešėlinio ansamblio darbas tampa dirigento darbo veiksmingumo komentaru“ (Dineen 2016: 141). Dėl šios priežasties „Semiotikos procese derantis, kaip turi būti aiškinami dirigento

[32] Jei pasitelkę analogiją socialinės komunikacijos požiūriu kolektyvą laikytume maža valstybe, kolektyvo nariai būtų tautos, partitūra – konstitucijos, dirigentas – konstitucinio monarcho analogija, t. y. partitūros gynėjo reikalaujantčio laikytis partitūros nurodymų, o šešėlinis ansamblis – tautos renkamų lyderių (parlamento), su kuriuo tenka pagarbiai elgtis. Panašiai dirigentą suvokia ir Leonas Botsteinas teigdamas dirigentą esant ne „paskirtą“, o „pateptą“ visuomenės vaizduotėje kaip svarbiausią puikaus pasirodymo šaltinį: „*The conductor has been ‘anointed in the public imagination as the overriding source of a great performance’*“ (Botstein 2003: 287, cit. pagal Dineen 2016: 149). Dažniausiai dirigentas nebūna orkestrantų išsirenkamas, su juo kolektyvai susiduria kaip su egzistuojančia duotybe. Dirigentas mistifikuotai suvokiamas kaip *pateptas* ypatingu dvasingumu: „Pakartosime, kad dirigento veikla yra išskirtinai dvasinė; kad dvasia yra galingiausia žmogaus jėga; ir kad turime apibrėžti dirigentą kaip dvasingiausią reprodukcinio meno pasireiškimo formą. Nė vienas žmogus nėra tinkamas tokiam iškiliam pašaukimui, nebent dvasingumas iš tikrųjų gyvena jame, o visa apimančios žinios siejamos su jautrumu ir kūrybinga organizacija“ (Scherchen 1989: 19, cit. pagal Dineen 2016: 149). Norint pilnai suprasti komunikacinius ryšius kolektyviniame atlikime, labai svarbu nuodugniai suvokti egzistuojančią kolektyvinę psichologiją, kuri yra tiesiogiai priklausoma nuo minimų kolektyvinio muzikavimo dalyvių socialinių vaidmenų.

gestai, šešėlinis ansamblis akivaizdžiai iškovojo reikšmingą pergalę“ (ibid). Kitaip tariant, orkestro lyderių grupė dėl savo ilgos muzikavimo patirties turi didžiausią autoritetą diskutuojant kaip turėtų būti interpretuojami dirigento gestai.

Tiek A. Konttinen semiotinės ir socialinės gestinės komunikacijos trikampis, tiek šiame darbe siūlomas keturkampio modelis visapusiškai negali pavaizduoti visų subtilių kolektyvinio muzikavimo komunikavimo ryšių. Jie apibrėžia tik esminius komunikavimo būdus ir dažniausiai pasitaikančius principus. Tačiau būtina atkreipti dėmesį į tai, kad kiekvienas kolektyvas susideda iš individualią kultūrinę patirtį turinčių subjektų, kurie kartu sudaro unikalią ir nepakartojamą muzikų bendruomenę, kurioje pasitaiko tik konkrečiam kolektyvui būdingi komunikavimo principai. Tai liudija kolektyvinio muzikavimo komunikaciją esant ypatingai kompleksinę ir sunkiai apibrėžiamą.

Egzistuojančių semiotinių ir socialinių gestinės komunikacijos ryšių įsisąmoninimas padeda suprasti kolektyvinio muzikavimo interpretacijos/realizacijos specifiškumą. Kamerinių muzikos žanrų atlikėjų grupė yra mažiau priklausoma nuo griežto sintaksės realizavimo. Taip atsitinka dėl sinchronizavimo fenomeno – kuo didesnės sudėties kolektyvas, tuo griežtesnė partitūros realizacija ir ribotesnė subjektyvi interpretacija. Siekiant suvienodinti skirtingų individų interpretacijas partitūra lyg konstitucija tampa autoritetingiausiu atskaitos tašku.

2.1.3. Komunikacinės dirigento kompetencijos

Kūrinio žanras, istorinis kultūrinis kontekstas, individualūs kompozitoriaus kūrybos žymėjimo ypatumai, atlikimo tradicija ir atlikėjų sudėtis lemia skirtingą dirigento vaidmenį diriguojant įvairią muziką. Atsižvelgiant į minėtus aspektus reikalinga ryškesnė ar mažiau ryški dirigento lyderystė[33]. Siekiant tikslingo dirigento analizės taikymo, kolektyvinio muzikavimo požiūriu būtina apibrėžti dirigavimo tipus, kurie pasižymi skirtingais komunikavimo principais ir kuriuos sąlygoja konkretus diriguojančiojo vaidmuo. Galimos ir kitos dirigavimo būdų[34] klasifikacijos, kurios būtų determinuojamos konkrečių muzikos žanrų. Tačiau dėl žanrų įvairovės toks skirstymas būtų ir netikslingas, ir sunkiai

[33] Pvz. G. Mahlerio kūrybos atveju, kompozitorius labai aiškiai, iki štrichų žymėjimo smulkmių, fiksuoja atlikimo nuorodas, dėl šios priežasties tam tikrose motorinėse muzikinės tėkmės vietose dirigentas kolektyvinę interpretaciją tik „prižiūri“, tačiau kai reikia interpretuoti rubato epizodus ir pradeda ryškiau skirtis kolektyvo muzikų individualios interpretacijos – ryškesnė diriguojančiojo lyderystė.

[34] Būdo ir tipo sąvokos naudojamos kaip sinonimai.

apibendrinamas. Todėl tyrimu išskiriami trys dirigavimo tipai, kurie yra lemiami konkretaus diriguojančiojo vaidmens:

I. – Periodinis dirigavimas
II. – Rečitatyvinis dirigavimas
III. – Koncertinis dirigavimas

I. Periodinis dirigavimas. Dirigavimo mene plačiausiai pasitaikantis dirigavimo būdas, kai dirigentas gali identifikuoti aiškių ar latentinių taktų struktūras, tiksliai pasirinkti kūrinio tempą ir užtikrinti muzikinės tėkmės tolygumą, diriguoti kvadratinius arba nekvadratinius metrotektoninius darinius[35]. Periodinio dirigavimo būdas būdingas daugumai muzikos žanrų (klasikinei, romantinei ar moderniai simfonijai, operai, oratorijai, miniatiūroms). Jį daugiau apibrėžia ne tiek konkretus muzikos žanras, kiek tolygios ir aiškios metrotektoninės struktūros kūrinyje. Tačiau klasikinė simfonija – tai žanras, kuris labiausiai pasižymi periodinio dirigavimo principais. Ryškios periodinės struktūros leidžia dirigentams vizualų gestą aiškiai tapatinti su partitūros metroritmine informacija. Periodinio dirigavimo principas būdingas diriguojant visam kolektyvui (*tutti*). Šiuo atveju dirigentas yra sinchronizuotos muzikinės tėkmės garantas, todėl komunikavimo požiūriu vienydamas skirtingas orkestro muzikų interpretacijas jis atlieka vienvaldžio kolektyvo vadovo vaidmenį.

II. Rečitatyvinis dirigavimas. Dirigavimo būdas dažniausiai naudojamas diriguojant rečitatyvus. Šiuo atveju nėra griežtos notacija žymimos metroritminės struktūros, tvinksnių eiga tampa ireguliari. Daug rečitatyvinio dirigavimo apraiškų randame *bel canto* operų partitūrose. Čia taktai kompozitorių rašomi dažniausiai tik dėl partitūros užpildymo. Tuo tarpu jie dažnu atveju visiškai nesutampa su latentinėmis metrinėmis struktūromis, kurios turėtų būti kildinamos iš žodinio teksto. *Bel canto* atlikimo tradicijoje rečitatyvų atveju galioja taisyklė: jei tekste nėra skyrybos ženklo, ar loginio kablelio, pauzes reikia praleisti. Ir atvirkščiai: jei rečitatyvo literatūriniame tekste pasitaiko loginė pauzė ar skyrybos ženklas – muzikoje taip pat daroma pauzė. Tokiu būdu literatūrinis tekstas determinuoja muzikos metroritminę sintaksę[36]. Dirigento komunikacinis vaidmuo atliekant rečitatyvą ypatingai sudėtingas, nes jis turi pasikliauti solisto dainavimu, ir ne tiek jam vadovauti, kiek jį sekti bei

[35] Terminas plačiau aiškinamas 2.2.2. poskyryje.

[36] Tai ypač būdinga Gaetano Donizetti operai. Tyrimo autorius šią atlikimo patirtį perėmė iš italų operos atlikimo meistrų asistuodamas LNOBT meno vadovui Sesto Quatrini statant G. Donizetti operą *Anna Bolena* (2020).

jam akompanuoti. Daug sudėtingiau, kai laisvuosius rečitatyvus dainuoja didesnė žmonių grupė – tuomet dirigentas privalo imtis lyderio vaidmens. Paprastai latentinių taktų struktūros nustatomos pagal žodžių kirčiavimo taisykles ir sudaromas ireguliarių tvinksnių eigos planas[37]. Patartina šį planą iš anksto sužymėti ir dainininkų partijose. Tokiu būdu, kaip ir periodinio dirigavimo komunikavimo atveju, dainininkų matomi partitūroje pažymėti gestai sutampa su vizualiai rodomais dirigento gestais. Tačiau rečitatyviniame dirigavime skirtingai nei periodiniame, komunikavimo požiūriu dirigentas nėra svarbiausias atskaitos taškas sinchronizuojant atlikimą, čia jis atlieka asistuojantį vaidmenį.

III. Koncertinio dirigavimo tipas daugiausia būdingas koncerto žanrui. Jame tampriai sąveikauja periodinis dirigavimas atliekant *tutti* epizodus ir rečitatyvinis dirigavimas, kuris būdingas laisviesiems solisto epizodams, kadencijoms. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad periodinio dirigavimo atveju diriguojama tvinksniais, iš dirigento judesių eigos aiškiai galima identifikuoti per kokį laiko tarpą reikalinga sinchronizuoti tam tikrą garsų skaičių. Tuo tarpu rečitatyvinio dirigavimo atveju taktai yra pažymimi „atskaitos mojais“[38], laukiant, kada solistas užbaigs savo frazę ir bus galima parodyti įstojimą orkestrui. Koncertinio dirigavimo principas yra gana komplikuotas, kadangi čia tampriai sąveikauja abu dirigavimo principai kai tenka keisti aktyvų dirigavimą tvinksniais ir takto ar jo dalies žymėjmą atskaitos moju. Koncertinis dirigavimas būdingas tiems muzikos žanrams, kuriuos interpretuojant dalyvauja kolektyvas ir solistas. Tai jau minėtas koncertas, arija, simfoniniai dainų ciklai, oratorijų solo epizodai ir t. t. Dėl mišraus dirigavimo būdo, koncertiniame dirigavime komunikavimo požiūriu dirigentas solistui yra partneris.

Metroritminės fabulos interpretavimo klausimu, išskirtinio dėmesio verta opera. Kaip sintetiniame žanre, operoje jungiamos įvairios meno rūšys. Šis sintetiškumas būdingas ir dirigavimo komunikacijos aspektu. Operoje sutinkami visi dirigavimo meno komunikavimo būdai. Periodinio dirigavimo principai taikomi uvertiūroms, masinėms scenoms, didesniems ansambliams, visur, kur partitūroje vyrauja aiškios metroritminės struktūros. Koncertinio

[37] Pavyzdžių galime rasti A. Pärto choriniuose opusuose. Taip pat tai gali būti taikytina diriguojant grigališkąjį choralą. Kai jį atlieka didesnė grupė žmonių, siekiant kolektyvinio sinchronizavimo cheironomijos būdas tampa nepakankamu. „Cheironòmija (gr. cheironomia – rankų judesiai), senasis dirigavimo būdas – vokalinio kūrinio tempo, ritmo, melodijos slinkties rodymas rankų ir pirštų judesiais. Taip diriguota senovės Egipte, vėliau senovės Graikijoje, viduramžiais – Vakarų Europoje ir Bizantijoje. Pasak tyrinėtojų, senieji notacijos ženklai – neumos – gali būti traktuojami kaip cheironomijos judesių grafiniai simboliai“ (žiūrėta: https://www.vle.lt/straipsnis/cheironomija/).

[38] Iš šiuo metu rengiamo „Muzikos terminų žodyno“: „Atskaitos mõjai, pasyvieji gestai: dirigavimo gestai, kai skambant atlikėjo solo (1), orkestras (2) negroja“ (sud. J. Gustaitė). Tyrėjas ir dirigentas M. Gerts pabrėžia ryškų dirigavimo terminologijos trūkumą apibūdinant pasyviuosius dirigavimo gestus. M. Gerts nurodo, kad anglosaksų muzikologinėje literatūroje pasyviuosius dirigavimo gestus įprastą paprastu būdu įvardinti kaip *marking* (žymėjimas) (Gerts 2018: 119).

dirigavimo principai pastebimi arijose, akompanuojant solisto kadencijai, dirigentas asistuoja, tuo tarpu orkestrui atsakant *tutti*, jis imasi lyderio vaidmens. Rečitatyvinis dirigavimas būdingas rečitatyviniams epizodams, kai akompanuoja orkestras ir dirigentas taktus privalo pažymėti atskaitos mojais. Klavesino akompanavimo atveju dažnai pasirenkama apskritai rečitatyvų nediriguoti. Analizuodami operą, dirigento vaidmens kitimo perspektyvą atskleidžiame plačiausiu spektru.

Komunikacijos požiūriu būtų galima išskirti tris dirigentų vaidmenis, koreliuojančiais su dirigavimo tipais:

I. – Dirigentas vadovas (periodinis tipas)
II. – Dirigentas asistentas (rečitatyvinis tipas)
III. – Dirigentas partneris (koncertinis tipas)

Minėtų dirigento vaidmenų įsisąmoninimas labai svarbus siekiant atsakyti į klausimą, ar partitūra dirigento realizuojama, ar interpretuojama. Būtinas supratimas, kad ne visų žanrų atveju pasirenkant interpretaciją dirigentas turi galios monopoliją. Didžiausia dirigento sprendimų priėmimo laisvė būdinga periodiniam dirigavimui, kai muzika atliekama kolektyvo, kuriam ypač svarbi vienijanti dirigento interpretacija. Kita vertus, periodinio dirigavimo atvejais kompozitorių fiksuotos tikslios metroritminės informacijos nuorodos dirigento interpretaciją riboja. Tai paradoksaliu būdu sukuria prielaidas teiginiui, kad klasikinės simfonijos atveju, partitūra turėtų būti labiau realizuojama nei interpretuojama.

Kolektyviniame muzikavime, kai dirigentas turi tapti asistentu arba partneriu, veikia kiti komunikavimo principai. Dažnai kompozitoriai solistams palieka daugiau atlikimo laisvės nei kolektyvo muzikams. Kadencijos gali būti varijuojamos ar laisvai pasirenkamos, tačiau apie tai sprendžia dirigentas glaudžiai bendradarbiaudamas su solistu. Todėl būtų neteisinga kalbėti apie didesnę dirigento interpretacijos laisvę veikiant koncertinio ar rečitatyvinio dirigavimo komunikavimo principams. Greičiau didesnę laisvę interpretuoti turi ne tiek dirigentas, kiek pats solistas. Tačiau solistas dažnu atveju pats paklūsta atlikimo tradicijos kanonui, kuris klasikinių žanrų atveju varžo jo interpretacinę laisvę. Tai taip pat riboja dirigento subjektyvų požiūrį interpretacijos klausimu.

Apibendrinant: dirigento interpretacinių sprendimų priėmimo laisvė priklauso nuo įvairių semiotinių bei socialinių kolektyvinio atlikimo komunikacijos veiksnių. Analizuojant partitūrą būtina kreipti dėmesį į skirtingus komunikavimo principus konkrečių muzikos žanrų atveju, kadangi atlikimo žanras įspraudžia dirigentą į konkretų, kartais ribotą interpretacinį

vaidmenį. Skirtingi komunikavimo principai konkrečiuose žanruose, kūrinio istorinis kontekstas, atlikimo tradicijos, notacijos žymėjimo ypatumai taip pat privalėtų lemti, kokie analizės metodai labiausiai tinkami konkrečiai partitūrai[39], tiksliau – kaip juos galime taikyti interpretacijoje. Periodinio dirigavimo atveju įmanoma aiški išankstinė partitūros analizė, tuo tarpu atliekant rečitatyvą, analizės metodai ir jų gaunamos išvados gali kisti repetavimo proceso metu, kadangi solistas siūlo ir realizuoja savo interpretaciją ar susiduriama su sunkiai pajudinamomis kolektyvinėmis atlikimo tradicijomis.

Dėl kolektyvinio muzikavimo specifikos kiekvienu konkrečiu atveju dirigento analitiniai sprendimai turėtų būti priimami lanksčiai, keičiant juos prisitaikant prie iškilusių aplinkybių. Šios aplinkybės nesuteikia galimybių vienareikšmiškai atsakyti, ar partitūra yra realizuojama, ar interpretuojama, kiek analizė atskleidžia kompozitoriaus sumanymą, kiek palieka laisvės individualiam sprendimui. Tačiau, kaip teigė garsus suomių dirigavimo mokyklos kūrėjas Jorma Panula, „partitūra išlieka svarbiausiu dirigento vedliu muzikoje ir jos atlikime su orkestru“ (Konttinen 2008: 206). Jis patarė savo studentams: „pabandykite taip, kaip pirmiausia buvo parašyta, tuomet pridėkite savo individualius triukus, jei tai reikalinga, dažniausiai tai nereikalinga“ (ibid). Analitinio mąstymo ir individualios saviraiškos prieštara yra svarbi ir sudėtinga atlikimo problema, jos sprendimas reikalauja kompleksinio požiūrio ir ypatingo įsigilinimo. Visgi meninio tyrimo žanras iš dalies gali būti hipotetinis ir nesiekti universaliai taikomų tyrimo rezultatų, kurių, tyrinėjant interpretacijos problemą, dėl jai būdingo subjektyvumo, pilnai neįmanoma pasiekti.

2.1.4. Metroritminė fabula *versus* pulsacinė fabula

Garso trukmės, metroritminės įvykių eigos individualus interpretavimas yra svarbiausia kolektyvinio muzikavimo sinchronizavimo problema. Praktiški metroritminės fabulos analizės metodai greičiausiu ir efektyviausiu būdu padeda šias interpretacijas vienyti ir pasiekti didžiausio kolektyvinio sinchroniškumo. Toliau siūlomi analizės metodai taikytini ne tik techninių dirigavimo gestų eigos plano sudarymui, tačiau ir tiesioginiam šio plano fiksavimui partitūroje. Tokiu būdu, dirigentas atlikdamas paruošiamąjį darbą gali efektyviai sutaupyti repeticijų laiką ir užtikrinti kolektyvinio atlikimo „eismo saugumą“ koncerto metu. Tačiau prieš tai svarbu stabtelėti ir paaiškinti metroritminės ir pulsacinės fabulos skirtį.

[39] Pavyzdžiui, tvinksnių analizė rečitatyviniame dirigavime dažnai gali būti netikslinga.

Metroritmo ir pulsacijos sąvokų skirties problema dirigavimo mene yra itin aktuali, nes dažnai šios sąvokos diskutuojant apie manualinę dirigavimo techniką yra tapatinamos. Atlikdamas kūrinį dirigentas manualinės technikos pagalba teikia informaciją apie judėjimą, kūrinio pulsaciją, kitaip tariant, formuoja „pulsacinę fabulą“. Pulsacinis vienetas dažniausiai atitinka vieną diriguojamą judesį, tiksliau, dviejų judesių grupę – rankos kilimą ir leidimąsi žemyn. Šis pulsacinis vienetas anglų kalboje vadinamas *beat*, į lietuvių kalbą, priklausomai nuo konteksto verčiamas įvairiai – mušti, daužyti (smūgiuoti), kalti, plakti ir t. t. Dažniausiai įvairių kalbų muzikos terminologijoje aptinkami panašūs minimo termino atitikmenys: itališkai – *battito*, prancūziškai – *battement,* vokiškai – *Schlag.* Kaip galime pastebėti, dažnu atveju sutampa ir termino šaknis. *Beat'o* sąvoką tarptautinė bendruomenė plačiai taiko šiuolaikinei atlikimo praktikai. Siekiant plėsti lietuvių kalbos muzikinę terminiją, siūloma įvesti lietuvišką atitikmenį ir anglosaksiškos tradicijos *beat'ą* keisti į medicinos moksle naudojamą – „tvinksnį“, kuris tiksliai apibrėžia pulsacinį vienetą. Įdomu pastebėti, kad it. *batito*, pranc. *battement*, angl. *beat*, vok. *Schlag* taip pat naudojami kalbant apie pulsacinį vienetą medicinoje. Pavyzdžiui, širdies tvinksnis itališkai – *battito cardiaco*, prancūziškai – *battement de coeur*, angliškai – *heartbeat*, vokiškai – *Herzschlag*. Tai grindžia patogaus dviskiemenio termino legitimumą[40].

Partitūroje dirigentas interpretuoja ne pulsaciją savaime, o notacija fiksuotą metroritmą. Metroritmo interpretacijos išdava yra praktiškai manualine technika perteikiama pulsacija. Svarbu pabrėžti šią sąvokų skirtį, kadangi metroritmas ne visada tiesiogiai sutampa su realiai pulsuojančia muzikos tėkme. Jau kalbant apie metrinį vienetą – takto metrinę dalį, matome jo skirtumą nuo pulsacinio vieneto – tvinksnio. Tarkim, 9/8 metrą greitesniu tempu diriguojant 3 dalių dirigavimo schema, antrasis diriguojamasis tvinksnis sutampa su antrąja schemos dalimi, o antroji takto metrinė dalis teoriškai yra antroji takto aštuntinė garso trukmės vertė. Ta pati skirtis pastebima ir interpretuojant hemiolę, du 3/4 taktus apjungiant viena 3 dalių dirigavimo schema. Taip dvi takto metrinės dalys atitinka vieną diriguojamą tvinksnį. Todėl klaidinga dirigavimo schemas vadinti metrinėmis (pvz. *keturių metrinių dalių dirigavimo schemomis*), nes metrinės dalys ne visuomet sutampa su praktiškai diriguojamaisiais tvinksniais.

[40] Terminas įtrauktas į šiuo metu rengiamą Lietuvos muzikos terminų žodyną. Tikslus apibrėžimas: „dirigavimo tvinksnis [I. J. Šimkus], it. batito, pranc. battement, angl. beat, vok Schlag, rus. /bijenije: muzikos pulsacijos vienetas, kuris atitinka dirigento sudėtinį judesį – rankos kilimą ir leidimąsi. Tvinksnis ne visada sutampa su metro vienetu, gali būti dvidalės ar tridalės struktūros. Pvz., diriguojant hemiolę (3) du ¾ taktai jungiami viena trijų dalių metro schema, kurioje dvi metrinės dalys atitinka vieną tvinksnį; 6/8 taktai diriguojami dviem tridalės struktūros tvinksniais“ (sud. J. Gustaitė).

Donatas Katkus, kalbėdamas apie intuicijos, natūralumo svarbą identifikuojant kūrinio tempą, pulsą teigia: „Ne vienas atlikėjas yra pastebėjęs, kad frazuojant, norint vienu frazės kvėpavimu apimti didesnes laiko ir motyvų erdves, jaučiamas kitokios, nei manytume žvelgdami vien į metrą ir jo mušimą, pulsacijos poreikis. Tai puikiai žino dirigentai, kurie turi judesiais įveikti metrinį taktavimą, jusdami kaip tai trukdo platesnei frazuotei. Yra lyg ir du metrai: vienas, išplaukiantis iš metro nuorodų ir kūrinio užrašymo ypatybių, kitas – iš frazuotės, muzikos judėjimo charakterio“ (Katkus 2013: 202). Šio tyrimo požiūriu tikslintinas D. Katkaus teiginys apie du įvardijamus metrus, kurių pirmasis, „išplaukiantis iš kūrinio užrašymo ypatybių“, priskirtinas metroritminei kūrinio struktūrai, o antrasis, determinuotas „frazuotės, muzikos judėjimo charakterio“ – pulsacinei įvykių eigai. Pastaroji partitūroje konkrečiai nėra fiksuojama, o interpretuojant metroritmą – atkuriama, rekonstruojama. Taip pat D. Katkaus žodžiuose įžvelgiamos dvi metroritminės fabulos interpretacijos galimybės. Pirmoji, akcentuojant „metro mušimą“, padeda užtikrinti kolektyvinio muzikavimo tikslumą, o antroji – realizuoti subtilesnę frazuotę, atitinkančią atliekamos muzikos turinio charakterį. Dirigentams, siekiant skoningo, turiningo kolektyvinio atlikimo, racionaliu būdu tenka ieškoti tam tikro aukso vidurio tarp tikslaus sintaksės įgyvendinimo ir natūralios frazės interpretacijos.

Dirigavimo menui itin aktualus klausimas apie analizės metodus, kuriuos pasitelkus galima teisingai perskaityti ir interpretuoti metroritminę fabulą siekiant perteikti pulsacinę įvykių eigą. Tyrimu siūlomi keli metroritminės fabulos analizės metodai, kurie padės atskleisti metroritminę kūrinio konstrukciją įvairiomis perspektyvomis.

2.2. Dirigento analizės metodai

Kertinis dirigento taikomos analizės objektas notacijoje yra laikinius įvykius apibrėžiantis metroritmas, kurio įvykių eigos kokybiška interpretacija sudaro visas prielaidas turiningai skleistis kitiems muzikos parametrams (aukščiui, dinamikai, artikuliacijai). Pritariant M. Pitrėnui[41] ir J. Wildneriui[42] galima teigti, kad metroritminės fabulos analizę iš esmės sudaro dvi dalys, t. y. tvinksnių ir metrotektoninė analizės. Tai patvirtina ir dirigentų

[41] „Dirigento atliekamą analizę iš esmės sudaro dvi dalys: tvinksnių ir metrotektoninė analizė“ (Pitrėnas 2021).

[42] „Metoritminė analizė apima du dėmenis: tvinksnių analizę ir metrotektoninę analizę“ (Wildner 2021).

žymenys analizuotose partitūrose, kur dažniausiai aptinkami metrotektoniniai brūkšniai ir tvinksnius grupuojantys schemų simboliai.

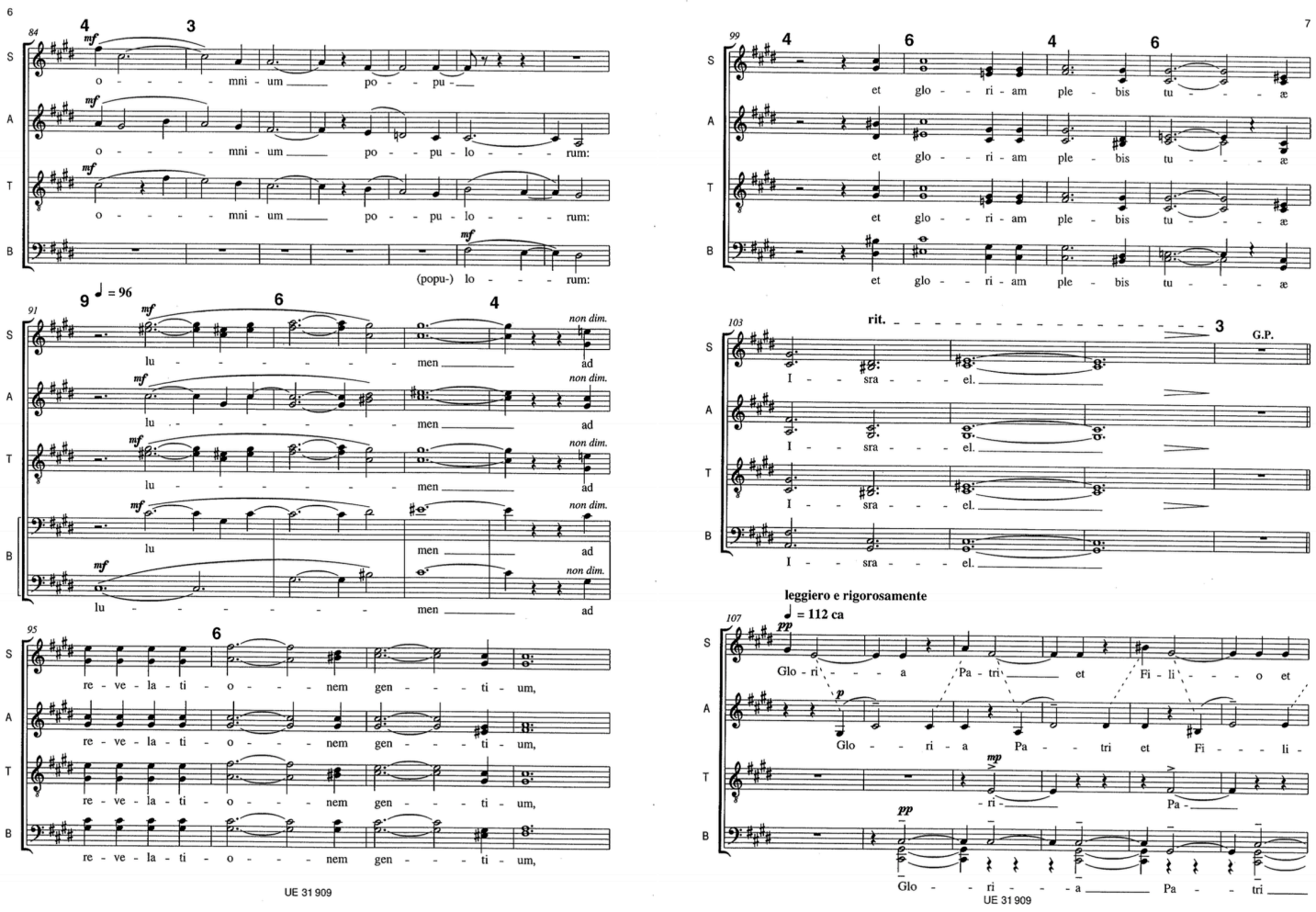
J. Wildneris teigia, kad „pirmiausia partitūroje turime matyti struktūras. Kadangi partitūros yra stambios apimties, patartina viską organizuoti tam tikromis grupėmis“ (Wildner 2021). Profesorius pateikia prancūzų edukacinės sistemos pavyzdį, kur „mokiniai mokosi rašyti istorijas geriau nei tai daroma vokiškai kalbančiame pasaulyje. Prancūzų mokyklose pirmiausia sudaromas pasakojimo planas: įvadas, ekspozicija, skyriai, dėstymas, išvados. Tuomet sukurta pagal planą istorija įgauna struktūrą. Tai taikytina ir muzikos opusams, kuriuose reikia įžvelgti struktūrą“ (ibid). Pasak J. Wildnerio, tvinksnių ir metrotektoninė analizės, atskleisdamos bendrą kūrinio struktūrą, padeda kūrinį diriguoti mintinai: „Jei diriguodami nuolat kreipsime dėmesį į smulkias detales, tai mums trukdys. Pirmiausia turime matyti bendrą kūrinio struktūrą. Kompozitoriai kurdami net ir be konkrečios struktūros, natūraliai jos trokšta“ (ibid). Taigi, dirigentų darbas yra šias struktūras įžvelgti, o jas įsidėmėjus galima diriguoti ir be partitūros.

M. Pitrėnas tvinksnių ir metrotektoninės analizės santykį taikliai lygina su smulkesniųjų motyvų ir stambesnių frazių santykiu teigdamas, kad „partitūrose iš esmės regimi keli atliekamos metroritminės analizės dėmenys. Visų pirma smulkioji artikuliacija [tvinksniai – I. J. Šimkus], o antra – metrotektoniniai motyvai, stambesniosios frazės“ (Pitrėnas 2021). Tačiau prieš išsamiau pristatant abu siūlomus metroritminės fabulos analizės metodus, tikslinga plačiau aptarti metodų taikymo aspektu naudotinas problemines sąvokas.

Kaip buvo minėta anksčiau, takto metrinė dalis skiriasi nuo tvinksnio, kuris atitinka vieną dirigento sudėtinį judesį – rankos kilimą ir leidimąsi žemyn. Tačiau egzistuoja mažesnės ritminių trukmių grupės, kurios tvinksnį pripildo *pulsacinės esencijos*. Puikus to pavyzdys – valso dirigavimo būdas, kai trijų ketvirtinių taktą diriguojame vienu judesiu, o jo viduje vis tiek jaučiame tris ketvirtines. Kyla klausimas, kokiu terminu šias trukmes turėtume įvardyti. Siūloma naudoti lietuvių kalbai būdingą laipsniavimą, deminutyvią darybos praktiką, kuri vietoje trijų žodžių *tvinksnio sudedamasis vienetas*, siūlo vieno žodžio sąvoką – *tvinksnelis*. Ir nors tai skamba ganėtinai naiviai, tačiau naudotinos terminijos požiūriu – tiksliausiai. Taigi metroritminės fabulos tyrimo aspektu vartotinos trys metroritminių vienetų sąvokos: takto metrinė dalis, tvinksnis, tvinksnelis. Siekiant paaiškinti skirtumus tarp šių sąvokų, žemiau pateikiami keli partitūrų pavyzdžiai.

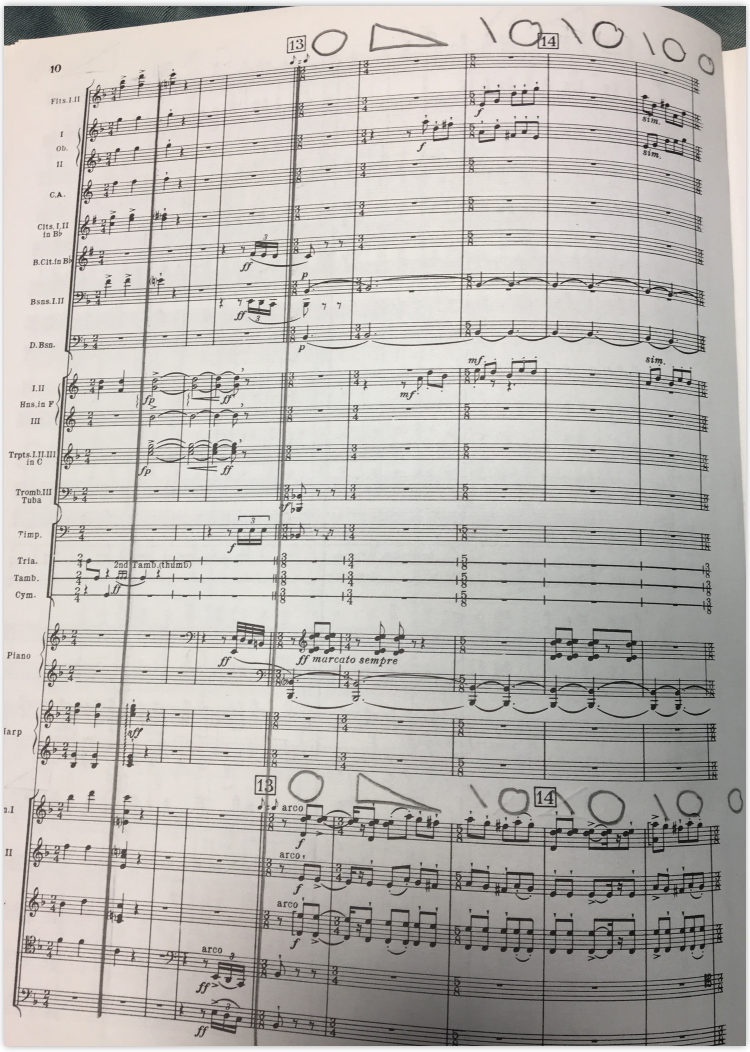
Pirmajame pavyzdyje (4 pav.) analizuojamas skirtumas tarp pulsacinio tvinksnio ir takto metrinės dalies. Pateikiama ištrauka iš estų kompozitoriaus Arvo Pärto kūrinio chorui *Nunc dimittis* (2001). 91-ą taktą galima interpretuoti diriguojant 9 arba 3 tvinksniais. Siekiant

frazės vientisumo, tyrimo autorius siūlytų tai diriguoti 3 tvinksniais, viename tvinksnyje talpinant tris takto metrines dalis. Tokiu atveju akivaizdus skirtumas tarp tvinksnio ir takto metrinės dalies. 92 taktą diriguotume dviem tvinksniais pajungdami tris takto metrines dalis vienam tvinksniui. Tačiau 94 taktą taip pat diriguotume dviem greitesniais tvinksniais, tik šiuo atveju jame talpindami dvi takto metrines dalis. Dėl to judesys turės būti greitesnis nei prieš tai buvusiuose taktuose. Visame epizode aiškiai galime grupuoti arba po dvi, arba po tris takto metrines dalis, 6 ir 9 ketvirtinių taktus grupuodami po tris ketvirtines, o 4 ketvirtinių taktus – po dvi. Dėmesio vertas 100-asis taktas. Šiuo atveju, norėdami logiškiau realizuoti frazę, turėtume 6 ketvirtines pajungti trims tvinksniams, kiekviename tvinksnyje talpindami po 2 ketvirtines garso trukmės vertes. Suprantant A. Pärto minimalistinį muzikos raiškos būdą, visus grupavimus turime atlikti taip organiškai, kad sudedamasis tvinksnio vienetas (šiuo atveju ketvirtinė), keičiantis metrams ir pulsaciniams vienetams, liktų preciziškai lygus kitų ketvirtinių atžvilgiu. Šiame pavyzdyje takto metrinė dalis ir sudedamasis tvinksnio vienetas/tvinksnelis tiksliai sutampa. Tiek vienu, tiek kitu atveju, jų trukmės vertė – ketvirtinė. Tačiau aiškiai galime matyti takto metrinės dalies ir pulsacinio tvinksnio skirtumą.



4 pav. Pärt, A. *Nunc Dimittis.* Wien: Universal Edition. A. G., 2001

Norėdami išryškinti tvinksnelio ir takto metrinės dalies skirtumą, pateikiame fragmentą (5 pav.) iš Igorio Stravinskio baleto *Pétrouchka* (1947), kurio metroritminė struktūra yra labai komplikuota. Čia susiduriame su nuolat kintančiu metru ir skirtingu ritminių garso trukmės verčių grupavimu. 13 skaičiaus/skaitlinės pirmasis taktas diriguojamas apjungiant tris takto metrines dalis (aštuntines) vienu tvinksniu. Tuo tarpu antrasis 13 skaičiaus, 3 ketvirtinių taktas diriguojamas trimis tvinksniais, kiekvienam skiriant vieną takto metrinę dalį – ketvirtinę. Trečiasis 13 skaičiaus, 5 aštuntinių taktas, atsižvelgiant į kūrinio autoriaus nurodomą grupavimą natų koteliais, diriguojmas dviem skirtingo greičio tvinksniais. Pirmasis tvinksnis savyje talpina dvi aštuntines, o antrasis – tris. Kaip ir A. Pärto kūrinio atveju (4 pav.), kintant metrinei struktūrai, tvinksnio sudedamasis vienetas – tvinksnelis lieka preciziškai lygaus greičio viso epizodo metu. Siekdami tolygios epizodo metroritminės tėkmės, pirmiausia turime identifikuoti bendrą tvinksnelį visiems epizodo taktams. Šiuo atveju jis yra lygus aštuntinei garso trukmės vertei.



5 pav. Stravinsky, I. *Pétrouchka, revised 1947 version.* London: Hawkes & Son, 1965.
I. J. Šimkaus žymenys

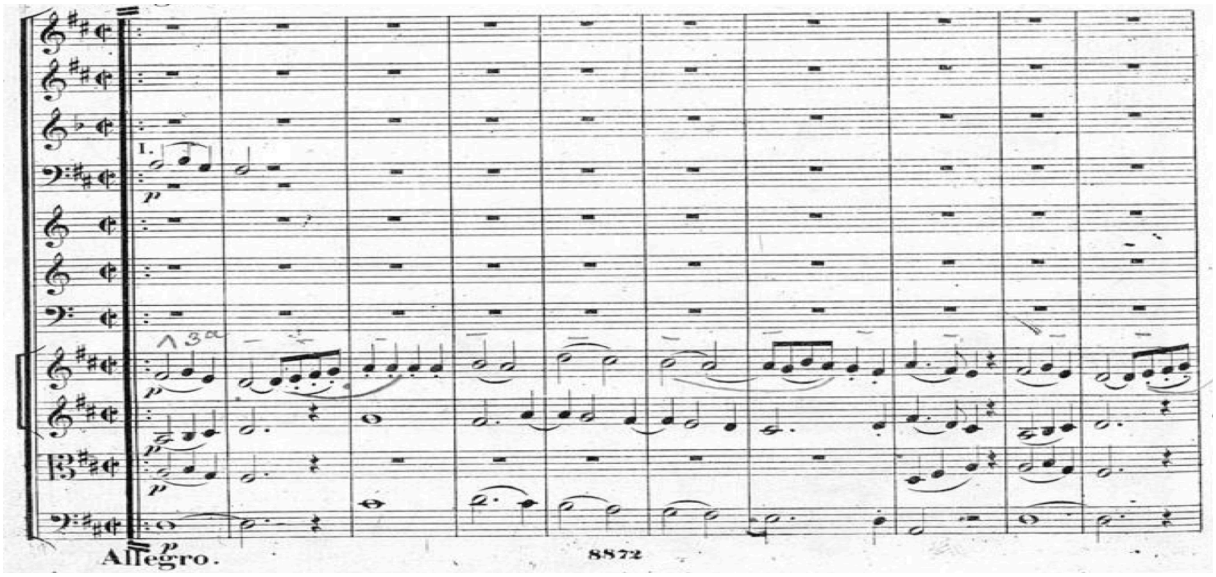
Pateikiamas pavyzdys (5 pav.), kuris puikiai iliustruoja visų trijų minėtų sąvokų skirtį: takto metrinės dalies, tvinksnio, tvinksnelio. 13 skaičiaus pirmojo takto metrinė dalis ir tvinksnelis sutampa, abu yra lygūs aštuntinei garso trukmės vertei, tačiau jie nesutampa su tvinksniu, kuris yra lygus trims aštuntinėms. Tuo tarpu 13 skaičiaus antrojo takto tvinksnis sutampa su takto metrine dalimi, abu yra lygūs ketvirtinei garso trukmės vertei. Bet tvinksnelis su pastaraisiais nesutampa ir yra lygus aštuntinei garso trukmės vertei.

Aptariamų sąvokų (takto metrinės dalis, tvinksnis, tvinksnelis) skirtį ypatingai svarbu suprasti prieš gilinantis į kūrinio metroritminių įvykių eigą. Būtent dėl klaidingai taikomų sąvokų kyla painiava metroritmo interpretacijos disputo požiūriu, kadangi tyrėjai dažnu atveju skirtingai vadina tuos pačius tiriamuosius dėmenis arba tą pačią sąvoką taiko skirtingiems tyrimo objektams. Išaiškinę takto metrinės dalies, tvinksnio ir tvinksnelio sąvokas, jas toliau naudosime čia apibrėžta prasme. Takto metrinė dalis yra garso trukmės vienetas, takte nurodomas metro indekso apatiniuoju skaičiumi. Tuo tarpu viršutinis metro indekso skaitmuo nurodo takto metrinių dalių skaičių takte. Pvz. 3/4 takto atveju, takto metrinė dalis lygi ketvirtinei, o taktas yra sudarytas iš trijų takto metrinių dalių. Tvinksnis yra realiai girdimos muzikos pulsacijos tvinksėjimo vienetas, kuris gali sutapti su takto metrine dalimi arba apimti kelias takto metrines dalis. Tvinksnelis yra sudedamasis tvinksnio vienetas. Dažniausiai tvinksnį sudaro du arba trys tvinksneliai. Nepertraukiama ar tolygiai realizuota tvinksnelių eiga užtikrina muzikinę tėkmę, sklandų kūrinio naratyvą.

2.2.1. Tvinksnių analizė

Vienas iš svarbiausių siūlomų metroritminės fabulos analizės metodų, tai tvinksnių analizė. Šis analizės metodas ypač svarbus dirigentui imantis pirminio saviruošos darbo – nuodugnios partitūros studijos. Stebint įvairių dirigentų individualius žymenis partitūrose, atlikus empirinį tyrimą galima išvesti bendruosius, universalius tvinksnių analizės principus ir žymėjimo būdus. Tačiau pirmiausia aptarsime tokios analizės poreikį dirigavimo menui.

Atlikėjai dažnai dirigentų klausia, ar bus diriguojama iš dviejų ar iš vieno, iš trijų ar iš vieno, iš keturių ar iš aštuonių, galiausiai – kiek smulkių garso trukmės verčių (tvinksnelių) bus talpinama viename judesyje – tvinksnyje. Šiems klausimams dirigentas privalo turėti paruoštą aiškų atsakymą, kuris logiškai pagrįstų jo interpretaciją, kadangi partitūroje tvinksniai labai dažnu atveju gali būti interpretuojami skirtingai.



6 pav. Haydn, J. *Symphonie 104*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1854

Diriguodami klasikinės struktūros opusus susiduriame su gana reguliariais tvinksniais. Tokie opusai nereikalauja nuodugnesnės tvinksnių analizės. Tiek kolektyvo muzikų, tiek dirigentų klasicizmo epochos opusų tvinksniai suvokiami gana greitai ir intuityviai. Jei kalbėtume apie klasikinę simfoniją, joje tvinksniai dažniausiai yra reguliarūs, susidedantys iš reguliariai pasikartojančių tvinksnelių. 6 pav. pateikiama J. Haydno 104 simfonijos (1795) pirmosios dalies *sonatinio allegro* pradžia. Metrinė nuoroda *alla breve* yra tapati dviejų antrinių (2/2) metriniam žymėjimui. Taktas čia diriguojamas dviems tvinksniais, kurie yra lygūs takto metrinei daliai – antrinei. Tvinksniai sudaryti iš dviejų tvinksnelių, ketvirtinių garso trukmės verčių. Visa pirmoji dalis (neskaitant įžangos) diriguojama reguliariu dviejų tvinksnių judėjimu. Šis reguliarumo fenomenas yra būdingas ypač klasikinei simfonijai.

Metroritminės fabulos interpretacija tampa sudėtingesnė, jei analizuojamas kūrinys – ireguliaresnės metroritminės struktūros ar yra sudarytas iš latentinių taktų, kur tiek tvinksnių apimtis, tiek jų grupavimas dirigentų gali būti suvoktas skirtingai (pvz. pasirinktinai gali būti grupuojami du ar trys tvinksneliai). XX–XXI a. muzikoje labai dažnai susiduriame su tokio pobūdžio opusais. Monumentalios partitūros, didelė tempų, metrų kaita, sudėtingos ritminės figūros, poliritmija, polimetrija, įvairiausios metroritminių struktūrų kombinacijos – visa tai akimirksniu, ypač greitų tempų atvejais, perskaityti dirigentams yra labai sunku. Orkestro muzikai prieš pirmąjį kūrinio skaitymą turi būti informuoti dėl tvinksnių grupavimo sudėtingesnėse kompozicijų vietose. Būtinas išankstinis paruošiamasis darbas – nuodugni tvinksnių analizė. Natūrali frazės struktūra turi tiesiogiai determinuoti tvinksnių grupavimo pasirinkimus bei tvinksnių apimtis[43]. Tvinksnių grupavimo pasirinkimas lemia kokia schema

[43] „Labai svarbu, kad tvinksnių grupavimas atitiktų natūralią frazės struktūrą“ (Wildner 2021).

diriguosime, o tvinksnio apimties nustatymas – kiek tvinksnelių talpinsime viename auftakte/judesyje[44], t. y. kokio greičio judesiu diriguosime. Auftaktas ir dirigavimo schema – pagrindiniai manualinės dirigavimo technikos elementai[45], todėl tyrimas nustatantis kokiais auftaktais ir kokiomis schemomis reikėtų diriguoti yra esminis šiai meno rūšiai.

Tvinksnių žymėjimas. Nagrinėjant skirtingų dirigentų partitūras galima pastebėti kelis vyraujančius žymėjimo modelius – skaitmenis arba simbolių sistemas. Pasitaiko ir mišrūs modeliai kai naudojami tiek skaitmenys, tiek simbolių sistema (V. Augustino pavyzdys, 7 pav.). Dirigentui M. Pitrėnui „simboliai yra artimesni nei skaitmenys tvinksnių žymėjimo požiūriu, kadangi partitūroje yra daug kitų skaičių [kituose muzikos parametruose: metro, tempo, instrumentuotės – I. J. Šimkus]. Simbolis automatiškai, daug aiškiau nukreipia į tam tikrą smegenų darbo sritį. Nesakau, kad mano partitūrose egzistuoja nuoseklus žymėjimas, nes jis laikui bėgant keitėsi. Simboliai veikia kaip kelio eismo ženklai, jie padeda orientuotis erdvėje. Dažniausiai dirigentai partitūrą moka mintinai, todėl tik užmetus akį į puslapio viršų, jau tūrėtu būti matoma kas vyks mažiausiai du puslapius į priekį“ (Pitrėnas 2021). Kitaip tariant, ženklai turi koncentruoti reikiamą informaciją apie tolimesnę metroritminės fabulos eigą. Profesoriaus J. Wildnerio žymėjimas taip pat su laiku kito: „Partitūras labai daug žymėdavau ypač studijų pradžioje, tačiau į studijų pabaigą pradėjau viską žymėti kur kas kukliau – tik svarbiausius atskaitos taškus. Mano profesorius V. Delmanas partitūrose leisdavo žymėti tik metrotektoninius periodus ir tvinksnių darinius. Nes visus kitus partitūros dėmenis dirigentai privalo žinoti mintinai“ (Wildner 2021). Pasak profesoriaus, diriguojant didelį opusą nėra laiko visko suskaityti, todėl naudojami simboliai skirti tam, kad primintų reikšmingus poslinkius partitūroje. Simbolių sistemą palaiko ir J. Domarkas, kuris teigia, kad „jei diriguodamas naudoji partitūrą, prisikišęs nosį neprižiūrėsi, turi matyti iš tolo primenančius simbolius partitūroje, t. y. išanalizuotą kompozitoriaus parašyto kūrinio seką, įvykių eigą. Žymėjimas padeda iš anksto atliktą analizę pastebėti. Kadangi partitūroje yra metrinės nuorodos ir įvairiausi skaičiai, aš palaikau simbolių sistemą, ji yra aiškesnė. Visi žymėjimai turi būti labai aiškūs ir neperkraunantys partitūros“ (Domarkas 2021)[46]. Kita vertus, tęsiant maestro mintį: „Visur kur yra aiški faktūra, ten partitūros

[44] „Tvinksnis dažniausiai būna arba dvidalis arba tridalis [sudarytas iš dviejų arba trijų tvinksnelių – I. J. Šimkus]. Jei to neįdentifikuoji, geriau kolektyvą paleisti vieną ir jam netrukdyti“ (Domarkas 2021).

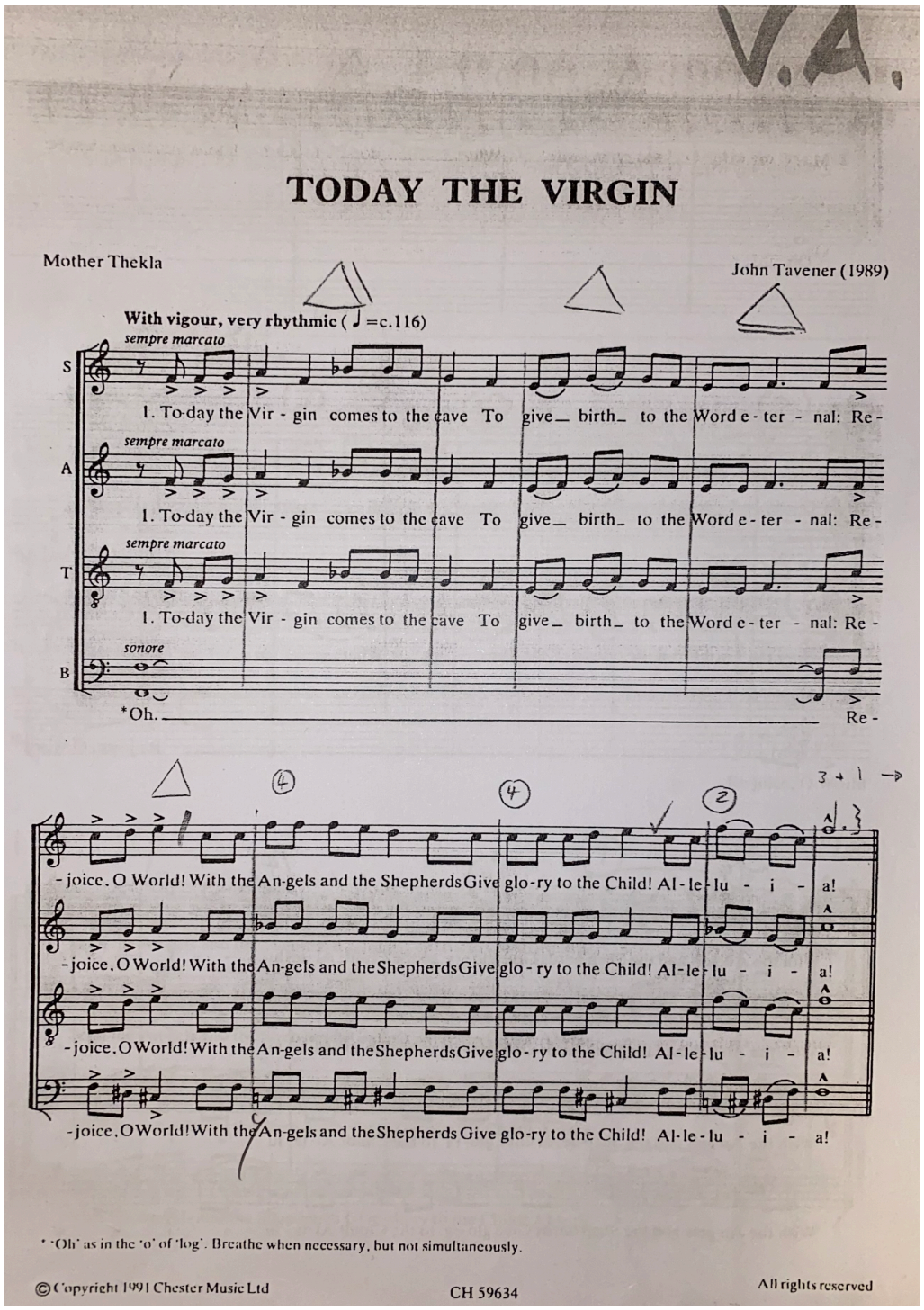
[45] Plačiau žr. tyrimo autoriaus magistro darbą „Apie tolygų dirigavimą: pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimui“ (Šimkus 2019).

[46] Čia ir toliau pateikiama medžiaga iš interviu su Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro garbės dirigentu prof. J. Domarku, kuris tyrimo autoriaus buvo atliktas 2021 m. rugsėjo 21 dieną, maestro J. Domarko namuose Vokiečių g. Interviu tekstas saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve.

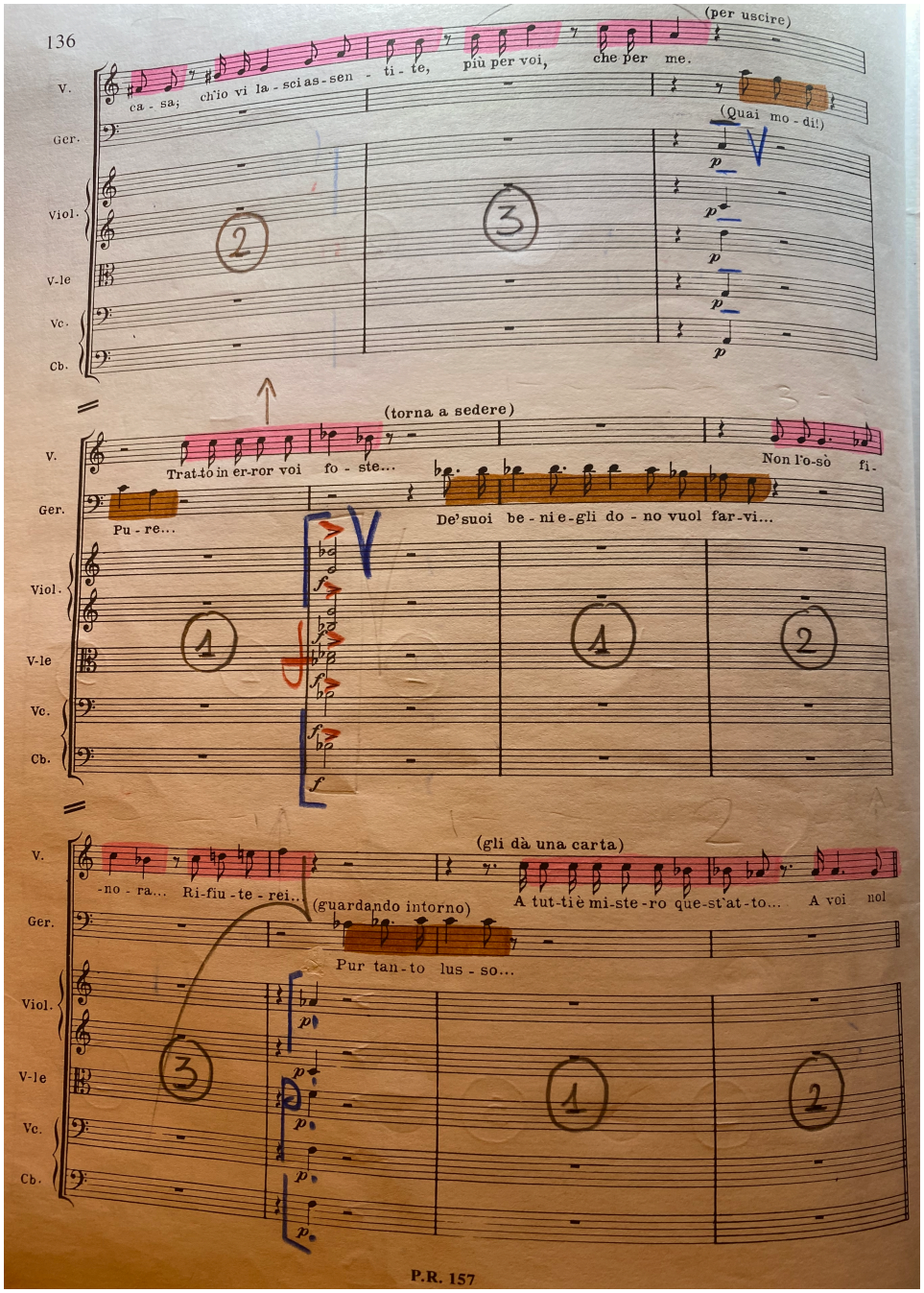
nežymimos. Tačiau intensyviau žymima ten kur yra greiti tempai, vyksta intensyvesni pokyčiai“ (ibid).

Kai kurie dirigentai, taupydami kolektyvinių repeticijų laiką, sudėtingesnių opusų tvinksnių grupavimą pažymi savo partitūrose ir atlikėjų partijose, choro muzikos atveju – klavyruose. Vienas tokių, Vilniaus miesto savivaldybės choro *Jauna muzika* meno vadovas ir dirigentas, prof. Vaclovas Augustinas. Kaip matome Johno Tavenerio kūrinio *Today the Virgin* pateiktame pavyzdyje (7 pav.) kompozitorius brūkšniais taktų neišskiria, tačiau šioje kompozicijoje egzistuoja latentinės taktų struktūros, kurias dirigentas V. Augustinas nurodo savo žymėjimu. Visų tvinksnių grupavimą pirmiausia nulemia žodinio teksto kirčiavimas. Išdėsčius žodžių ir frazių kirčius išvedama logiška latentinių taktų struktūra, kurią dirigentas atskleidžia, siekdamas kolektyvo sinchronizacijos ir vienodo frazavimo.

Tikslingas V. Augustino žymėjimas: trikampėliai reiškia trijų tvinksnių schemą, o taktai diriguojami dviejų ir keturių tvinksnių schema viršuje pažymėti skaičiais apjuosiančiais apskritimais. Tvinksniai šiame opuse sudaryti iš dviejų arba trijų tvinksnelių, lygių aštuntinei garso trukmės vertei. Antrasis taktas diriguojamas trijų tvinksnių schema, tačiau dirigentas papildomu brūkšneliu, prie trečiosios trikampio kraštinės pažymi, kad trečiąjį tvinksnį sudarysiantys trys tvinksneliai, o pirmuosius du – du tvinksneliai. Penktame takte V. Augustinas papildomą brūkšnelį deda ties antrąja trikampio kraštine. Tai reiškia, kad pirmąjį ir trečiąjį tvinksnį sudarys du tvinksneliai, o antrąjį – trys. Toks paruošiamasis žymėjimas atlikėjams suteikia galimybę greitai ir lengvai reaguoti į dirigento rodomus gestus, suprasti jų prasmę ir tikslią metroritminių vienetų aprėptį. Siūloma naudoti tvinksnių analizės metodui parankų V. Augustino papildomų brūkšnelių žymėjimo būdą. Tačiau siūlomas dviejų ir keturių tvinksnių žymėjimas mums yra neparankus, kadangi skaičius apjuosiantys apskritimai gali turėti kitą, dirigentams labiau priimtiną reikšmę.



7 pav. Tavener, J. *Today the Virgin*. Chester Music Ltd, 1989. V. Augustino žymenys

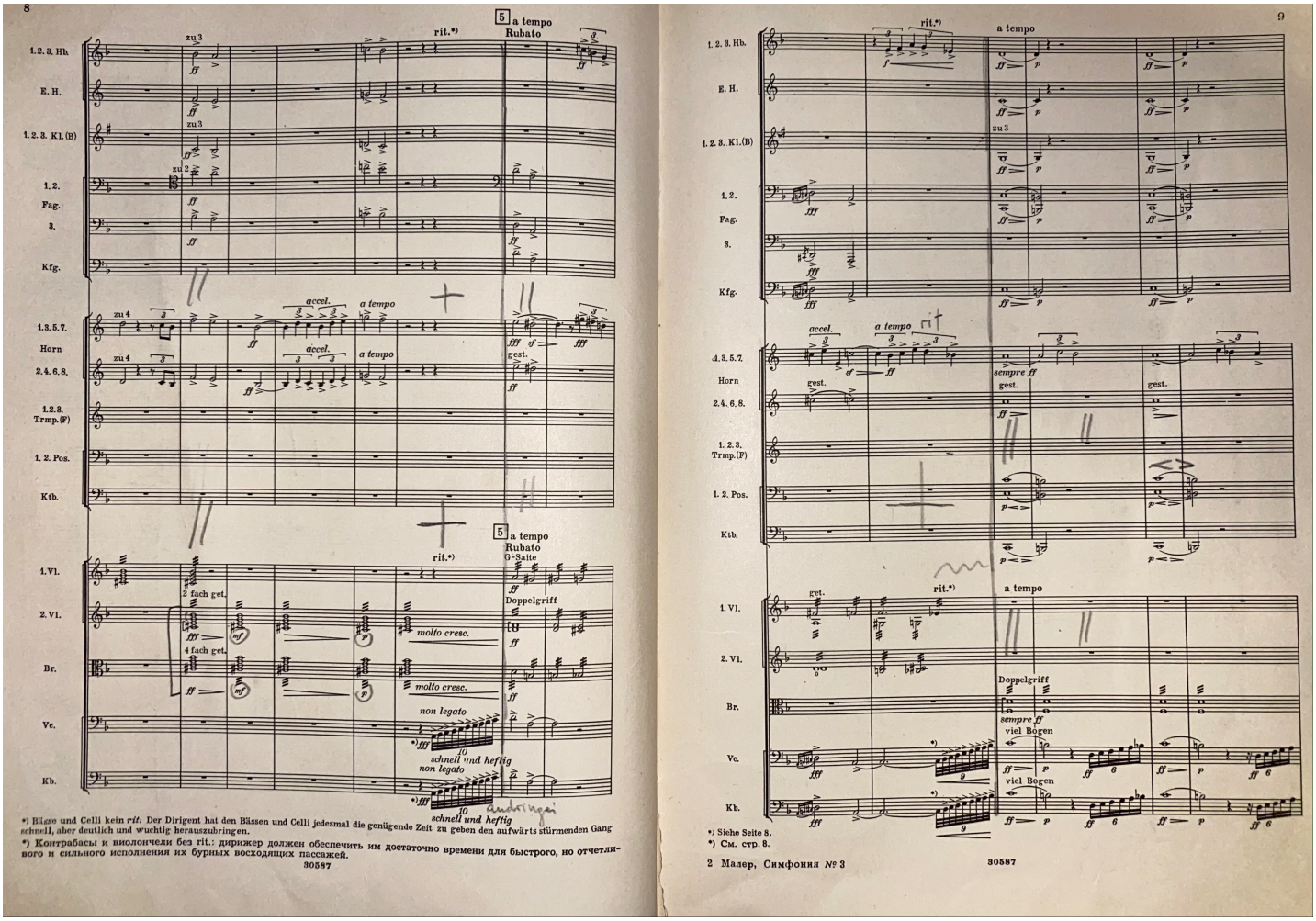


8 pav. Verdi, G. *La traviata.* Milano: G. Ricordi & C., 1914. S. Quatrini žymenys

Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro operos meno vadovas Sesto Quatrini skaičius apjuosiančiais apskritimais žymi rečitatyvų „laisvuosius taktus“. Rečitatyvų metroritminė interpretacija verta platesnio diskurso. Čia užtenka paminėti, kad rečitatyvų „laisvieji taktai“ tvinksniais nediriguojami, o paprastai „atidedami“ laisvu dirigento judesiu. Kiek taktų – tiek ir judesių, o judesių skaičių S. Quatrini siūlo žymėti skaičiais apvestais apskritimu. Pateikiame dirigento išanalizuotos G. Verdi operos *La traviata* (1853) partitūros pavyzdį (8 pav.).

Kaip matome, dirigentas S. Quatrini iki diriguojamo/tvinksniuojamo takto apvestais skaičiais žymi laisvuosius, rankos judesiu „atidedamus“ taktus. Po diriguojamojo takto numeracija pradedama iš naujo. Laisvieji taktai yra labai laisvos, ireguliarios ritminės

struktūros, todėl sunkiai, tokio pobūdžio taktuose, galime aptikti tvinksnius. Dėl šios priežasties laisvieji taktai tvinksniais nediriguojami, o paprastais judesiais „atidedami“ dėl taktų skaičiaus indikavimo. Solistui dainuojant pirmą rečitatyvo taktą, dirigentas neprivalo laukti jo frazės pabaigos ir informuodamas kolektyvą gali praleisti visus laisvuosius taktus iki pirmo diriguojamojo takto. Tokiu būdu dirigentas keliais taktais aplenkia dainininką ir koncentruodamasis pasiruošia diriguoti ateinantį taktą jau sudarytą iš tvinksnių. „Atidedamų“ taktų būdu, dirigentas kolektyvui nurodo, kiek taktų praleidžia, o pats, tuo metu klausydamasis solistų, atidžiai seka muzikinį vyksmą. S. Quatrini siūlomas laisvųjų taktų žymėjimo pavyzdys yra ryškus, aiškus ir informatyvus, todėl ir siūloma jį naudoti žymint analizuojamo opuso partitūrą. Apskritimo forma čia taip pat svarbi, nes kvadratu apvesti skaičiai partitūroje turi kitą reikšmę – jie žymi skaičius/skaitlines.



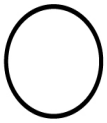
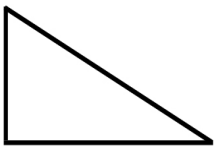
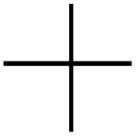
9 pav. Mahler, G. *Symphonie 3.* Moskau: Staatsmusikverlag, 1963. J. Domarko žymenys

Ieškant paprasčiausio, vizualiai patraukliausio dviejų ir keturių tvinksnių dirigavimo schemos fiksavimo būdo, siūlomas prof. Juozo Domarko žymėjimo modelis. Pateikiama G. Mahlerio trečiosios simfonijos (1896) ištrauka (žr. 9 pav.). Dvejais brūkšniais (5 t. prieš 5 skaičių/skaitlinę) Maestro žymi dviejų tvinksnių schemą, o kryžiumi (1 t. prieš 5

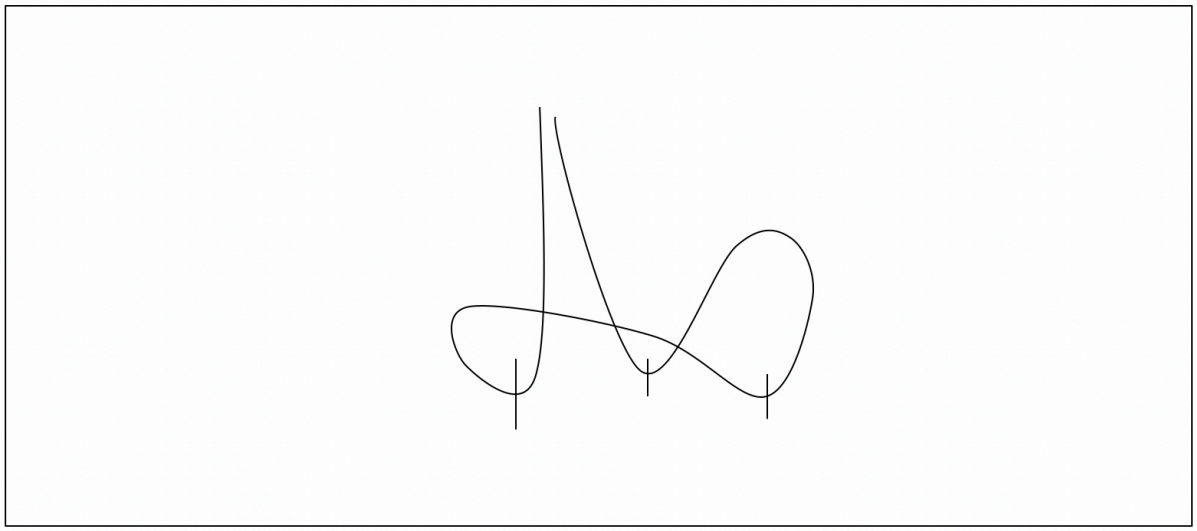
skaičių/skaitlinę) – keturių. Prieš 5 skaičių/skaitlinę, siekdamas *ritenuto* ir smulkių garso trukmės verčių sinchronizuoto realizavimo, dirigentas pasirenka perpus padalinti tvinksnį ir diriguoja keturių tvinksnių schema. 5 skaičiuje/skaitlinėje vėl pasirenkama grįžti į dviejų tvinksnių schemą, tokiu būdu grįžtama į buvusį tempą ir užtikrinamos organiškos ketvirtinės triolės. Pavyzdys iliustruoja, kad bet kokios tvinksnių apimties ar schemos pasirinkimas privalo būti grindžiamas kūrinio muzikinio naratyvo dramaturgine logika. Kreiptinas dėmesys į tai, kad trijų tvinksnių schemą J. Domarkas taip pat žymi dirigentų praktikoje įprastu trikampio ženklu.

Prie J. Domarko žymėjimo pridėję V. Augustino siūlomus papildomus brūkšnelius tvinksneliams, ir S. Quatrini laisvųjų taktų žymėjimą, galime išvesti pilną ir optimalią tvinksnių žymėjimo sistemą. Atlikto interviu metu, J. Domarkas teigė: „svarbiausia išvengti perdėto partitūros primarginimo pertekliniais ženklais. Šiuo tikslu geriausia naudoti paprastus, vizualiai aiškius simbolius“ (iš asmeninio pokalbio 2020). Taigi, esant greitam kūrinio tempui, ryškūs ženklai padeda greičiau įsisavinti partitūros teikiamą informaciją, tačiau jie jokiu būdu neturi užgožti kūrinio autoriaus nuorodų. Šių ženklų funkcija – pagalbinė. Aptartus žymėjimo simbolius naudoja įvairūs pasaulio dirigentai – tai paliudys vėliau pateikti jų partitūrų pavyzdžiai.

Siūloma aiškiai apibrėžta tvinksnių analizės simbolių sistema. 10 pav. pateikiami pagrindinių dirigavimo schemų simboliai ir jų paaiškinimai. Vieno tvinksnio dirigavimo schema žymima brūkšneliu (1) arba tuščiu apskritimu (2). Kaip minėta anksčiau, visi tvinksniai dažniausiai yra arba dvidalės arba tridalės tvinksnelių struktūros. Jei tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, jis žymimas brūkšneliu, jei iš trijų – apskritimu. Apskritimo simbolis yra labai informatyvus, nes sukelia apvalumo įspūdį, o siekiant perteikti tridalę tvinksnelių struktūrą reikalingas apvalaus pobūdžio dirigavimo judesys. Dviejų tvinksnių dirigavimo schemą žymime dviem brūkšniais (3), trijų – trikampio forma (4), keturių – kryžiaus (5). Svarbu suvokti, kad siūlomos simbolių formos tiesiogiai koreliuoja su dirigavimo schemos piešiniu. Tai labai svarbu, kadangi simbolio tikslas – būti kuo tiksliau suprastam.

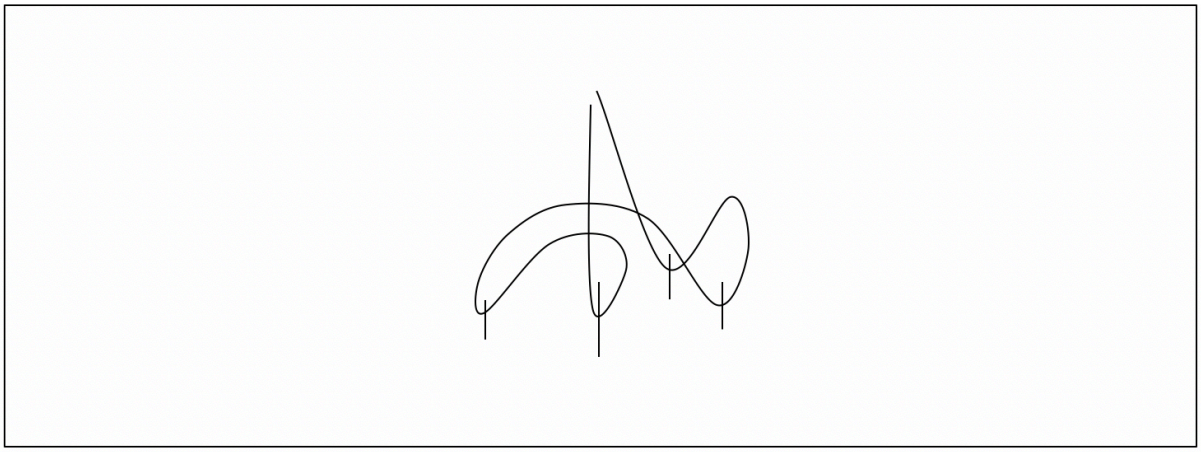
Pagrindinių dirigavimo schemų simboliai			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudarytas iš dviejų tviksnelių
2.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių
3.	Dviejų tvinksių dirigavimo schema		
4.	Trijų tvinksnių dirigavimo schema		
5.	Keturių tvinksnių dirigavimo schema		

10 pav. Šimkus, I. *Pagrindinių dirigavimo schemų simboliai*



Trijų tvinksnių dirigavimo schema

11 pav. Šimkus, I. *Prof. J. Domarko manualinės dirigavimo technikos metodiniai principai*. Vilnius: LMTA, 2017: 16

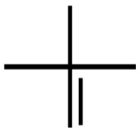
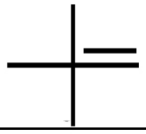
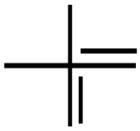
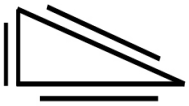
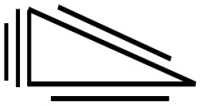
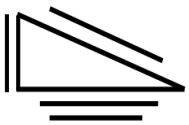
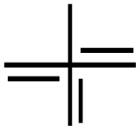
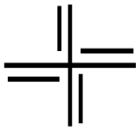


Keturių tvinksnių dirigavimo schema

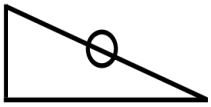
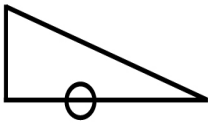
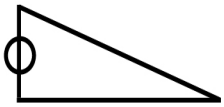
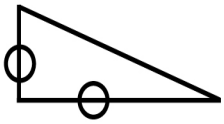
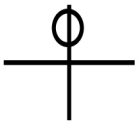
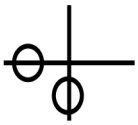
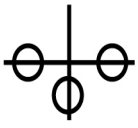
12 pav. Šimkus, I. *Prof. J. Domarko manualinės dirigavimo technikos metodiniai principai*. Vilnius: LMTA, 2017: 17

Pasaulio dirigavimo mokyklose priimta diriguoti panašiomis dirigavimo schemų formomis, todėl manome, kad siūlomos simbolių formos yra tinkamos universaliam naudojimui. Pateikiame J. Domarko siūlomus dirigavimo schemų pavyzdžius. Kaip matome (11 ir 12 pav.), trijų dalių dirigavimo schema primena trikampio formą, o keturių – kryžiaus. Dirigentams prireiktų labai daug laiko partitūroje nupiešti pilnas dirigavimo schemas, dėl šios priežasties pasitelkiami paprastesni dirigavimo schemų simboliai. Ne mažiau svarbi ir anksčiau išsakyta J. Domarko rekomendacija pertekliniu ženklinimu neperkrauti partitūros. Galima įsivaizduoti, kaip atrodytų didelės dirigavimo schemų kaitos reikalaujantis opusas, kuris būtų išmargintas pilnomis dirigavimo schemomis.

Sudėtinės dirigavimo schemos (pateikiamos 13 pav.) sudaromos pagrindinių schemų pagrindu. Šią taisyklė taikoma ir dirigavimo schemų simbolių atžvilgiu šiuo tikslu pasitelkiant V. Augustino vartojamus pridėtinius brūkšnelius. Tiesa, brūkšnelius siūloma naudoti kiek kita prasme: V. Augustinas jais žymi papildomus tvinksnelius, tuo tarpu tikslingiau jais žymėti papildomus tvinksnius. Pridėtinis brūkšnelis brėžiamas prie dubliuojamos schemos dalies. Jei ta pati schemos dalis atliekama tris kartus – brėžiami du pridėtiniai brūkšneliai. Tačiau visų sudėtinių dirigavimo schemų simbolių darybos principas lieka toks pat: jie sudaromi pagrindinių dirigavimo schemų simbolių pagrindu (t. y. trikampio arba kryžiaus formos). Sudėtinių dirigavimo schemų ir jų simbolių daryba visuomet priklauso nuo diriguojamo opuso muzikinio ar žodinio teksto kirčiavimo logikos. Tai ryškiau matysime tvinksnių analizės pavyzdžiuose pateiktuose poskyrio pabaigoje. Lieka pridurti, kad esant poreikiui, įmanomos ir kitos, lentelėje nepateikiamų, sudėtinių dirigavimo schemų simbolių kombinacijos.

Sudėtinių dirigavimo schemų simboliai			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis dirigavimo schemos judesys.
2.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas trečiasis dirigavimo schemos judesys.
3.	Šešių tvinksių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis ir trečiasis dirigavimo schemos judesys.
4.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi trys dirigavimo schemos judesiai.
5.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Pirmas dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, antras ir trečias – du.
6.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Antras dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir trečias – du.
7.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Trečias dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir antras – du.
8.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami pirmi trys dirigavimo schemos judesiai.
9.	Aštuonių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi dirigavimo schemos judesiai.
10.	Devynių tvinksnių dirigavimo schema		Visi dirigavimo schemos judesiai atliekami tris kartus.

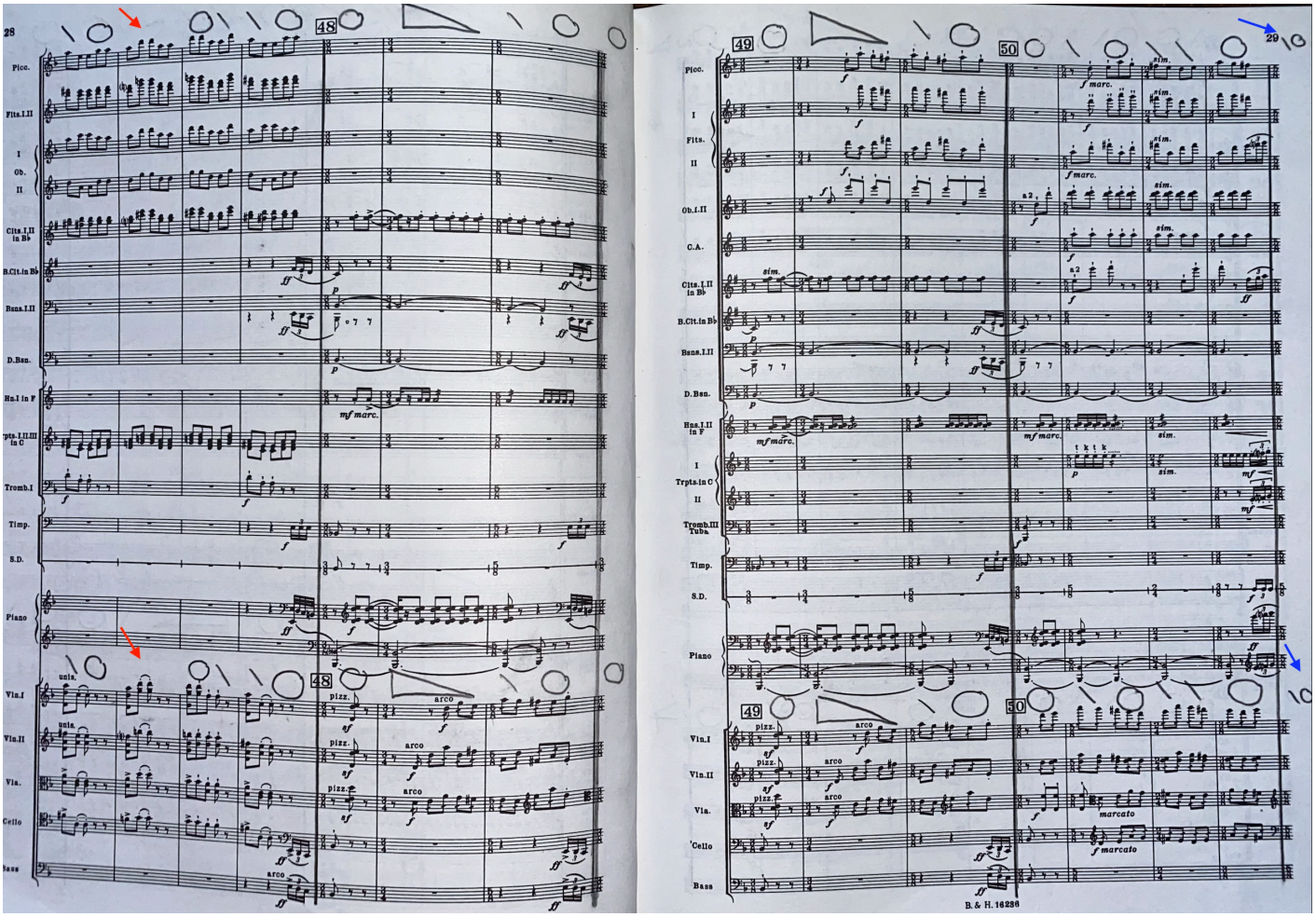
13 pav. Šimkus, I. *Sudėtinių dirigavimo schemų simboliai*

Sudėtinių dirigavimo schemų simboliai			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
2.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o antrasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
3.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o trečiasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
4.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
5.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Antrasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o pirmasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
6.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 8/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
7.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš dviejų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš trijų (pvz. diriguojant 9/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
8.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis ir ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 10/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
9.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš trijų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 11/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).

14 pav. Šimkus, I. *Sudėtinių dirigavimo schemų simboliai*

Sistemindami pridėtinių tvinksnelių žymėjimą, remiamės J. Domarko siūlomu metodu (14 pav.). Čia svarbiausia suprasti esminį tvinksnių apimties principą – dažniausiai jie būna dvidalės arba tridalės struktūros. Kaip minėta anksčiau: tvinksnis, apimantis du tvinksnelius žymimas brūkšniu, o apimantis tris – apskritimu. Siekdami simbolių sistemos nuoseklumo, žymėdami sudėtines dirigavimo schemas, iš trijų tvinksnelių sudarytą tvinksnį sudėtinėje

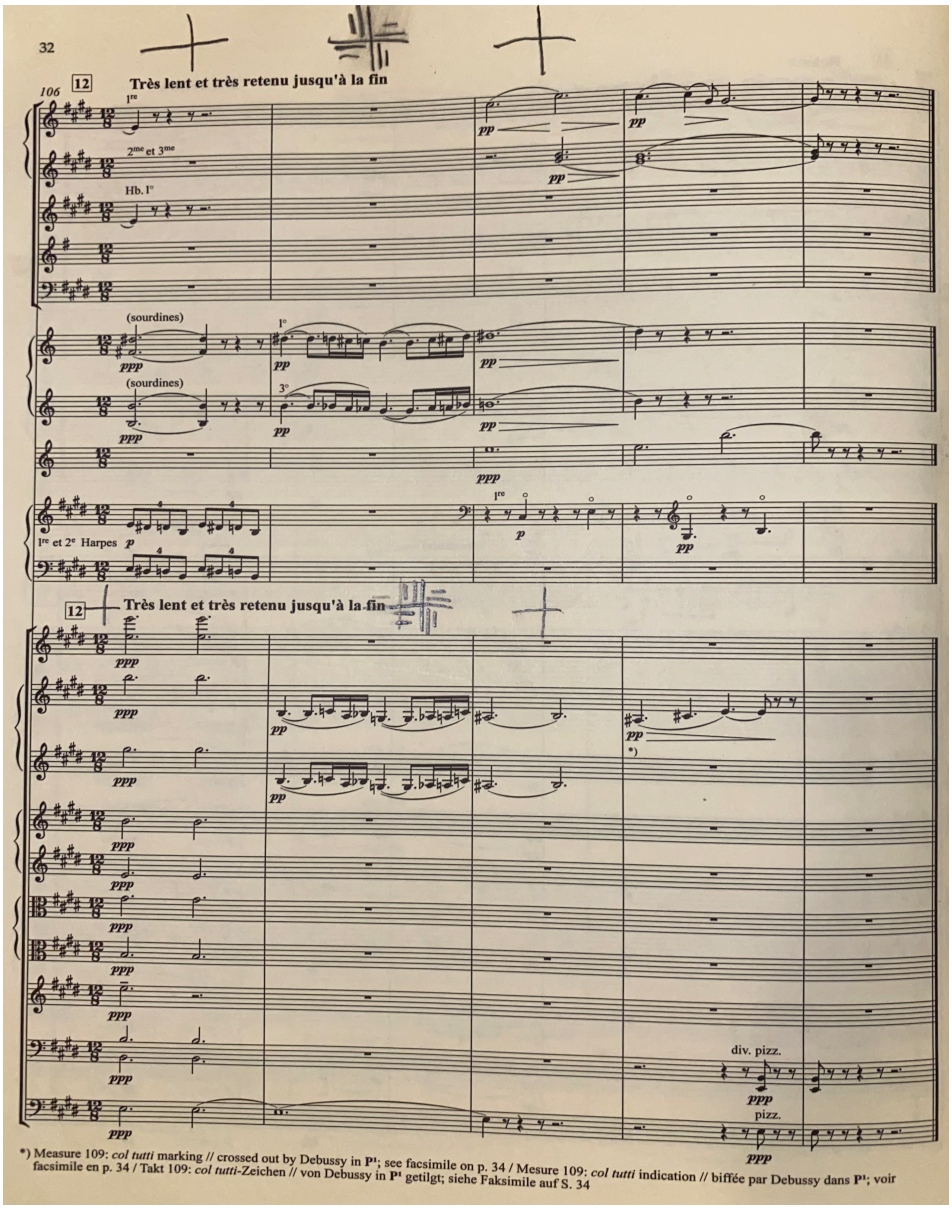
schemoje taip pat žymėsime apskritimu. Pateikiami dirigavimo schemų, sudarytų iš skirtingos trukmės tvinksnių, žymėjimo pavyzdžiai (14 pav.). Brūkšnelių ir apskritimų žymėjimo būdas yra labai informatyvus ir ypač naudingas intensyviose nelyginių metrų kaitos situacijose. Vertėtų prisiminti anksčiau minėtą I. Stravinskio *Pétrouchka* partitūros pavyzdį (3 pav.). Pateikiame ilgesnę minėto opuso atkarpą, kur galime ryškiau pastebėti siūlomo tvinksnių žymėjimo praktinę naudą (15 pav.).



15 pav. Stravinsky, I. *Pétrouchka, revised 1947 version*. London: Hawkes & Son, 1965.
I. J. Šimkaus žymenys

I. Stravinskio kūrinio atveju susiduriame su intensyvia dvidalių ir tridalių tvinksnių kaita, be to – ir su skirtingų dirigavimo schemų kaita (15 pav.). Dėl didelės partitūros apimties, šio tyrimo autorius dirigavimo schemų simbolius žymi ir virš partitūros ir virš styginių grupės. Tai daroma geresnio matomumo labui. Akivaizdu, kad esant greitam kūrinio tempui, didelei instrumentuotės apimčiai, ekspromtu neįmanoma perskaityti smulkių metrinių nuorodų, juolab, priimti sprendimus dėl tvinksnių grupavimo (pvz. 5/8 metro taktų atveju). Siūlomas tvinksnių žymėjimas tampa vienintelė racionali išeitis iš keblios padėties. Kaip minėta, turime vengti partitūros perkrovimo pertekliniais ženklais, kitaip, jie gali užgožti

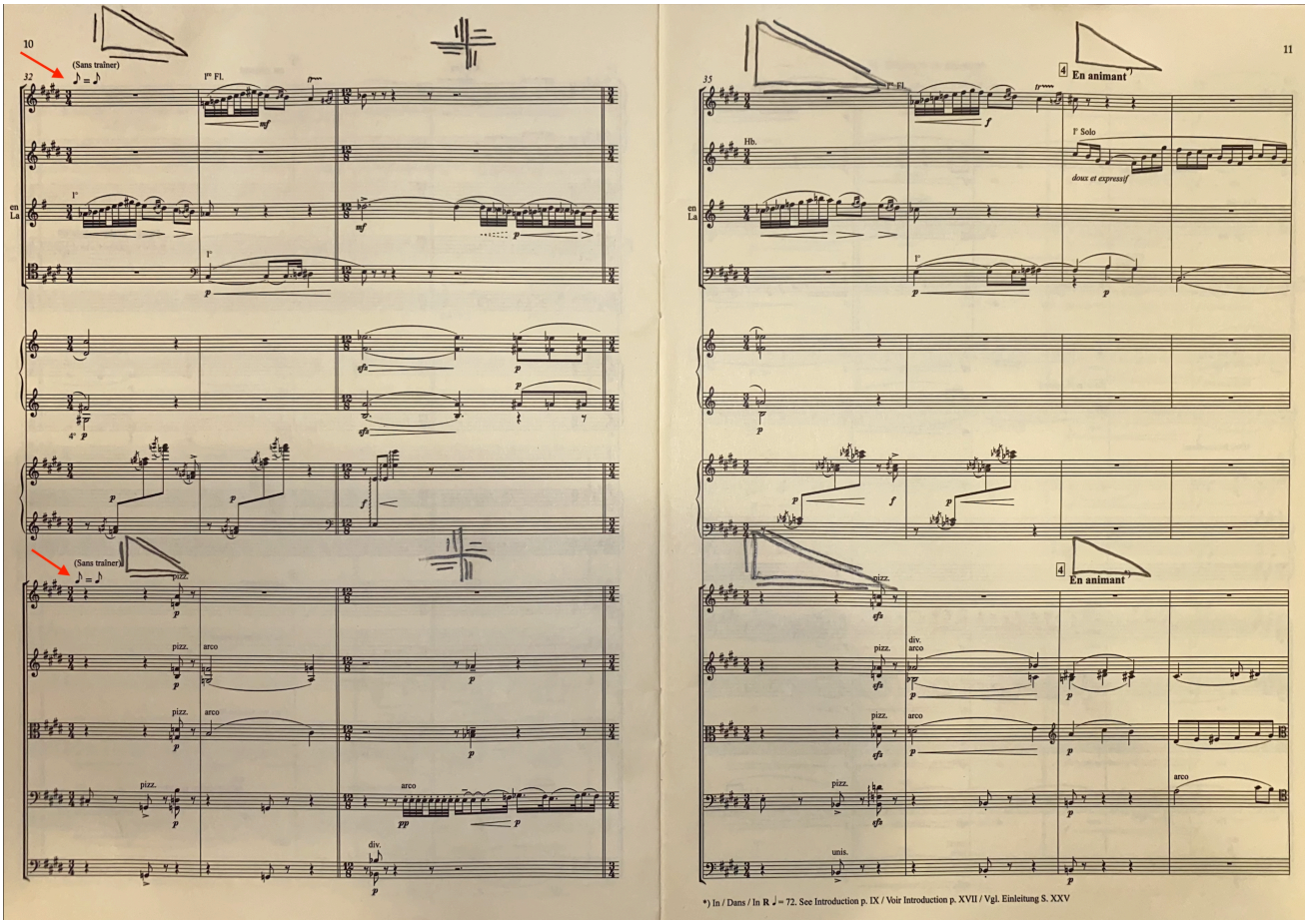
svarbias autorinio teksto nuorodas, ar nukreipti mūsų dėmesį klaidinga linkme. Dėl to dirigavimo schemų simbolius siūloma žymėti tik schemoms keičiantis. Pateikto I. Stravinskio pavyzdžio antrojo takto atveju (15 pav. pažymimas raudonomis rodyklėmis), dirigavimo schema ir jos tvinksnių grupavimas, pirmojo takto atžvilgiu, nekinta. Todėl antrojo takto nebūtina žymėti papildomu dirigavimo schemos simboliu, jis būtų perteklinis. Vėlesniuose taktuose regime nuolatinę kaitą, dėl to simbolių išvengti negalime. Jei kitame partitūros puslapyje dirigavimo schema kinta, patartina tai žymėti papildomu ženklu prieš puslapio vertimą (15 pav. tai pažymėta mėlynomis rodyklėmis)[47].



16 pav. Debussy, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Kassel: Bärenreiter, 2016. I. J. Šimkaus žymenys

[47] 2021 metų gruodžio mėnesį atlikto interviu metu, pateikus minimą atliktos tvinksnių analizės pavyzdį, profesorius J. Wildneris teigė: „Jūsų atlikta I. Stravinskio „Petruškos“ analizė išties puiki. Nuostabu, kad žymite simbolius per puslapio vertimus keičiantis schemai. Aš turiu atlikęs gana panašią analizę. Tačiau jūsų siūloma žymėjimo sistema – išties puiki“ (Wildner 2021).

Dažnai sprendimas dėl tvinksnių grupavimo, dirigavimo schemos parinkimo yra ypatingai keblus. Tai galime puikiai pastebėti tokiuose gerai žinomuose opusuose kaip Claude Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Pateiktame kompozicijos pabaigos pavyzdyje (16 pav.) 106 taktas diriguojamas keturių tvinksnių dirigavimo schema. Tačiau, esant ypač lėtam tempui, siekiant valtornų ir pirmųjų smuikų unisono, 107 takto schema skaidoma ir diriguojama iš 12 (šiuo atveju takto metrinė dalis sutampa su tvinksniu). 108 takte, vėl, nesant smulkių ritminių faktūrų, trys takto metrinės dalys apjungiamos vienu tvinksniu, todėl taktas diriguojamas keturiais trijų tvinksnelių tvinksniais. Taip diriguojama iki kūrinio pabaigos. Tai įvairiai interpretuojama preliudo dalis, pvz. yra dirigentų, kurie 106 taktą, dėl arfos partijos ritminės struktūros, diriguoja aštuoniais tvinksniais. Tuo tarpu kiti mėgsta visus 12 skaičiaus/skaitlinės taktus diriguoti tiesiog keturiais tvinksniais. Šiuo atveju dirigavimo schemos pasirinkimas priklauso nuo dirigento interpretacinio požiūrio, nemažai lemia ir orkestro įpročiai bei profesiniai dirigento bei orkestrantų įgūdžiai. Žinoma, kad smulkiau dalijamos sudėtinės dirigavimo schemos atlikėjams padeda tiksliau sinchronizuoti ritmines struktūras, tačiau kartu toks dirigavimo būdas skaldo bendrą melodinį naratyvą. Dažnai dirigentai turi pasirinkti kuriam muzikiniam aspektui reikėtų teikti prioritetą interpretuojant metroritminę fabulą.



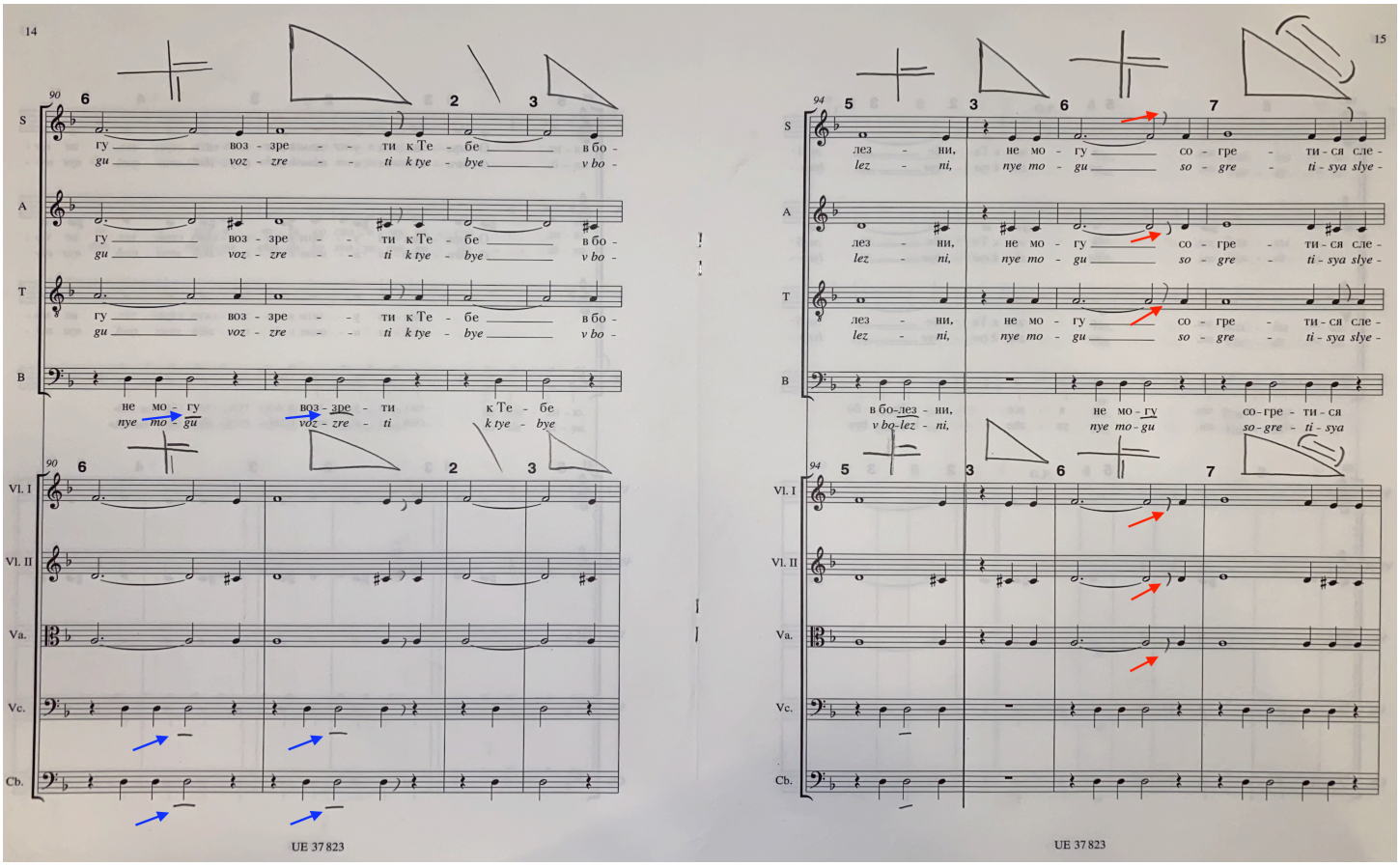
17 pav. Debussy, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune.* Kassel: Bärenreiter, 2016. I. J. Šimkaus žymenys

Kitame minėto opuso fragmente situacija – kiek aiškesnė (17 pav.). Autoriaus nuoroda pažymi, kad diriguojant turi būti užtikrinama lygių aštuntinių tėkmė (nuoroda pažymėta raudonomis rodyklėmis). Dėl šios priežasties, siekiant tikslaus aštuntinių garso trukmės verčių sinchronizavimo, kiekvienai aštuntinei skiriamas vienas tvinksnis. 3/4 metro taktai grupuojami po dvi aštuntines garso trukmės vertes, todėl diriguojama šešių tvinksnių schema. Šiuo atveju remiamasi trijų dalių dirigavimo schema, kurios visos trys dalys dubliuojamos. 33 takte tvinksnis taip pat sutampa su aštuntine garso trukmės verte, todėl taktas diriguojamas 12 tvinksnių dirigavimo schema, tik šiuo atveju grupuojama po tris tvinksnius, dėl to schema sudaroma keturių tvinksnių pagrindu, tris kartus diriguojant kiekvieną schemos dalį. 4 skaičiuje/skaitlinėje tempas pagreitėja, tvinksnis stambinamas ir diriguojama jau po dvi aštuntines vienu tvinksniu. Tokiu būdu aštuntinė garso trukmės vertė, kuri anksčiau buvo diriguojama pilnu tvinksniu, tampa tik sudėtiniu ketvirtinės garso trukmės tvinksnio sudėtiniu tvinksneliu.

Tvinksnių analizės taikymas kūriniams su žodiniu tekstu. Kyla klausimas dėl tvinksnių analizės taikymo muzikos kūriniams su žodiniu tekstu: kiek ir kaip jis lemia tvinksnių rūšies ir grupavimo pasirinkimus. Pasak J. Wildnerio, „kai atlieki kūrinius su žodiniu tekstu, tekstas turi nulemti tvinksnių grupavimą. Siaubinga, kai dirigentas frazuoja prieš žodžio kirtį“ (Wildner 2021). Teksto įtaka muzikinio opuso metroritminei konstrukcijai, kaip ir visai aukščių ir trukmių sintaksei, pastebima ne tik viduramžių ar baroko, tačiau ir XX–XXI amžiaus kompozitorių kūryboje. Kaip pavyzdį pateikiame A. Pärto partitūros fragmentą (18 pav.), kuriame tvinksnių grupavimas yra tiesiogiai determinuotas žodinio teksto[48]. Tokio kūrinio atveju, prieš priimdami sprendimą dėl tvinksnių grupavimo, turime susipažinti su analizuojamo opuso teksto, konkrečios kalbos kirčiavimo taisyklėmis. Jomis vadovaudamiesi, nuspręsti ne tik dėl choro partijos stipriųjų ir silpnųjų kirčių, tačiau šiuos kirčius prasmingai suvienodinti ir su orkestro atliekamomis partijomis (nebent šie specialiai parašyti taip, kad nesutaptų). Pateiktas A. Pärto pavyzdys tai labai ryškiai iliustruoja. Pradžioje, susipažinus su senovės slavų kalbos kirčiavimo ir giedojimo tradicija, partitūroje buvo sužymėti choro atsikvėpimai, nulemti teksto naratyvo loginių pauzių, kablelių. Šiame kūrinio fragmente pažymėtas vienas atsikvėpimo pavyzdys, kuris nurodytas raudonomis rodyklėmis. Kaip matome, tas pats atsikvėpimas taikomas smuikų ir altų partijose. Kitaip

[48] Pats A. Pärtas 2000 metais Lietuvoje duoto interviu metu teigė: „Aš tarytum noriu prie žodžio pridurti tai, kas jame jau ir taip glūdi. Pavyzdžiui, žodis susideda iš penkių skiemenų – aš rašau frazę, susidedančią iš penkių natų. Taigi tai lyg ir ne mano, o paties žodžio kodas, jo turinys. Ir toliau panašiai. Vienas skiemuo bus kirčiuotas – vadinasi, jis svarbiausias, ir muzika tai turi išreikšti. Taip įeinu į žodžio pasaulį, ir netgi formaliosios jo dalys teikia informaciją, anaiptol ne kompozitoriaus fantazijos, o objektyvios tiesos inspiruotą. Nuo žodžio einu prie sakinio ar jo dalies. Taip ir gimsta muzikos kūrinio audinys“. (Lukošiūtė 2020: 15).

tariant, čia žodinis kūrinio tekstas tiesiogiai lemia orkestro atliekamų pulsacinių vienetų apimtį bei grupavimą.



18 pav. Pärt, A. *Prayer from 'Kanon Pokajanen'*. Wien: Universal Edition. A. G., 2018.
I. J. Šimkaus žymenys

Kūrinio pradžioje A. Pärtas nurodydamas metronomo nuorodą prie jos skaitinės išraiškos (ketvirtinė lygi 84) prideda pastabą: „metronomo nuorodos yra tik patariamos“. Kompozitorius, puikiai suprasdamas rečitatyvinę ortodoksų giedojimo tradiciją, kūrinyje laisviau leidžia interpretuoti kūrinio tempą. Dėl šios priežasties, kableliai įgauną ypatingą reikšmę, šiose kūrinio vietose tempas sulėtėja, prasiplečia, atlikėjas tarp frazių čia turi sukurti mikroninę pauzę, skirtą atsikvėpimui ar tiesiog tylos akimirkai. Dirigavimo schemų pasirinkimas taip pat determinuojamas žodinio teksto kirčiavimo logikos. Pavyzdžiui, 90 ir 91 taktas yra šešių metrinių dalių, atitinkančių ketvirtinę garso trukmės vertę, tačiau 90 taktas diriguojamas šešiais tvinksniais, remiantis į pirmą ir ketvirtą ketvirtinę, tuo tarpu 91 taktas diriguojamas trimis dvigubai lėtesniais tvinksniais, apimančiais po dvi ketvirtines. Šį pasirinkimą lemia boso partijos kirčiuotieji skiemenys, kurie pažymėti mėlynomis rodyklėmis (90 takte kirčiuojama ketvirtoji ketvirtinė, o 91 takte – trečioji).

Kaip ir kablelių atveju, kirčiai perkeliami ir į instrumentines violončelės bei kontraboso partijas (kurie taip pat pažymimi mėlynomis rodyklėmis). Galimas klausimas,

kodėl 90 taktas diriguojamas šešiais tvinksniais, o 91-asis, esant tam pačiam tempui – trimis dvigubai lėtesniais tvinksniais. Siekiant vientisesnės kantilenos ir frazės, kur įmanoma, reikėtų diriguoti ilgesniais tvinksniais, apimančiais po dvi ketvirtines garso trukmės vertes. Metronomo nuorodai esant lygiai 84 ketvirtinėms per minutę, apjungiant dvi ketvirtines, vienas tvinksnis/dirigavimo judesys tampa gana lėtas – 42 ketvirtinių per minutę. Tačiau esant tokiai tempo nuorodai, sunkiai galime apjungti tris ketvirtines. Taip padarius tvinksnis tampa ypatingai lėtas, o dirigento judesys ištįsta erdvėje prarasdamas konkretumą ir informatyvumą. Dėl šios priežasties, 90 taktą grupuodami po tris ketvirtines garso trukmes, negalime apjungti trijų ketvirtinių vienam tvinksniui, jas tenka diriguoti atskirais šešiais tvinksniais. Tuo tarpu 91 takte grupuodami po dvi ketvirtines, galime puikiai diriguoti trijų tvinksnių dirigavimo schema, tokiu būdu ketvirtinę takto metrinę dalį traktuodami ne kaip tvinksnį, o kaip sudėtinį tvinksnelį.

Įdomus 97 takto atvejis: taktas žymimas trijų tvinksnių schema, tačiau skliaustuose pažymimas papildomas trečiojo tvinksnio galimas dirigavimas tris kartus. Pirmiausia reikalinga suvokti minėto takto grupavimą. Atsižvelgiant į žodinio teksto kirčiavimo logiką, siūloma pirmus du tvinksnius diriguoti apjungiant po dvi ketvirtines garso trukmės vertes, o trečiajam tvinksniui palikti likusias tris ketvirtines. Tačiau dėl anksčiau išsakytų priežasčių, turint omenyje kūrinio tempą, trijų ketvirtinių nepatariama diriguoti vienu tvinksniu, todėl galimas paskutinio tvinksnio skaidymas trimis judesiais. Šio takto atveju tvinksnelis lygus ketvirtinei garso trukmės vertei, o taktas diriguojamas trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema. Trečiojo tvinksnio padalijimas, kuris nurodomas skliaustuose, yra tik papildoma nuoroda. Jei šios papildomos nuorodos neliktų, trečiąjį dirigavimo schemos tvinksnį turėtume žymėti papildomu apskritimu, kaip yra nurodyta sudėtinių dirigavimo simbolių lentelės trečiajame pavyzdyje (14 pav. 3).

Baigiant nagrinėti A. Pärto partitūros pavyzdį (18 pav.) derėtų priminti, kad visus kablelius ir kirčiuotus skiemenis patartina sužymėti klavyre ir partijose dar prieš kolektyvui pradedant kūrinį repetuoti. Tokiu būdu taupomas repeticijų laikas, o atlikėjai matydami kirčius gali gana greitai perprasti tvinksnių grupavimo logiką, suvokti ir priimti dirigento rodomas schemas.

Pasak M. Pitrėno, reikėtų išskirti tokius metroritminės faktūros niuansus, kai būtina ieškoti kompromiso, pvz. vienu metu grojant kvartoles ir trioles (Pitrėnas 2021). Tuomet dirigentui tenka nuspręsti kuriai orkestro grupei diriguoti pasirenkant svarbiausią arba daugiausia dirigento pagalbos reikalaujančią polimetrinės ar poliritminės faktūros liniją. „Tie sprendimai, dirigento „kapituliavimas" tam tikros ritminės eigos arba ritminės formulės

atžvilgiu, yra labai svarbūs, nes turi būti išbandyti su konkrečia orkestro grupe. Privalu stebėti, ar pasirenkant konkretų tvinksnių darybos būdą orkestrui pavyks jį išartikuliuoti. Kompromiso paieškos vyksta ir priimant sprendimus dėl tvinksnių skaidymo. M. Pitrėnas teigia:

> Kai reikia eiti į kompromisus dėl [tvinksnių – I. J. Šimkus] skaidymo, verta susimąstyti, ar jo išvis neatsisakyti. Skaidymas probleminėse vietose nėra panacėja. Vieni atlikėjai skaidymą traktuoja tiesiogiai, o kiti jį supranta truputėlį laisviau. Tuomet kyla netikslumo, subyrėjimo grėsmė. Jei kompozitorius konkrečioje vietoje parašė poliritmus, vadinasi jis norėjo tam tikro neapibrėžtumo. Galime rasti daugybę pavyzdžių, kuriuose tam tikrą partitūros fragmentą vienas dirigentas diriguoja dalindamas [tvinksnius – I. J. Šimkus], ar diriguodamas kaip kompozitorius parašė pvz. 4/4 metru, o kitas atlikdamas *alla breve*. Perėjimas į stambesnes vertes labiau skatina bendrą muzikinį vystymą, bendrą dramaturginę liniją, kuri yra mažiau detalizuota, bet kartu ji, mano galva, netrukdo detalėm sužibėti (pvz. hemiolei). Jau nuo Renesanso laikų matome tuos žaidimus, kai kažkokia vertė atsiremia į kitą, neakcentuotą takto dalį. Labai mėgstu hemioles, būtinai jas pasižymiu ir bandau išdiriguoti. Visgi buvo keletas interpretacijos variantų, kai vis dėl to muzikai paprašė diriguoti parašyta partitūroje metro nuoroda, kad „neišsimuštų“ kiti balsai, kurie tų hemiolių neturi. Problema kyla kai ne visi vienu metu hemioles atlieka. Taigi ir vėl kompromiso klausimas: kas mums yra svarbiau, ar bendra tėkmė ar tikslumas (Pitrėnas 2021).

Šios M. Pitrėno mintys įtvirtina anksčiau išsakytus argumentus: dirigento atliekama analizė pirmiausia turi būti praktiška ir patogi. Atviras, paslankus požiūris, bendradarbiavimas su atlikėjais padeda rasti optimaliausią kolektyvinės analizės kompromisą, kurio tiesioginė išraiška yra dirigento judesių eiga.

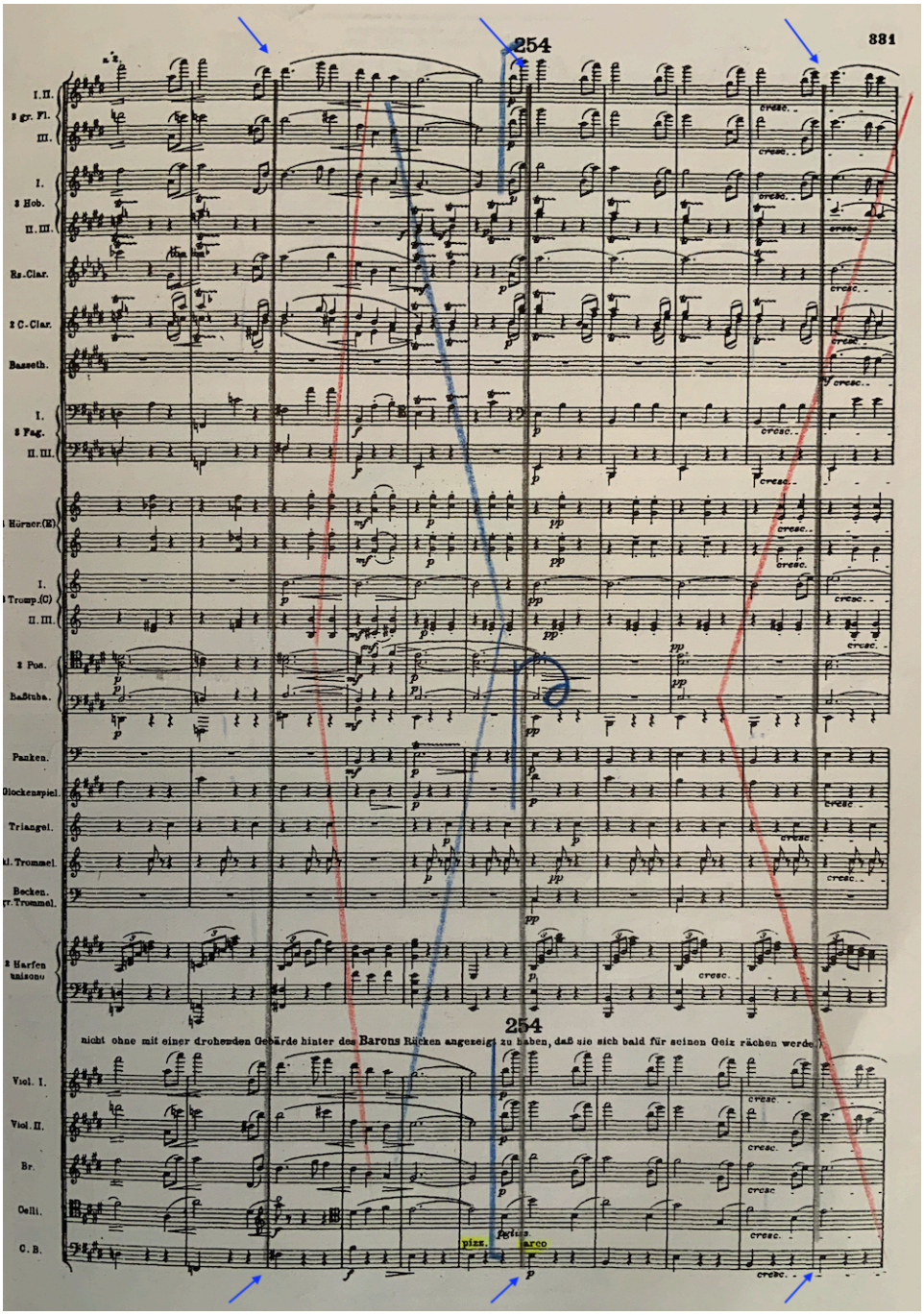
Išankstinė tvinksnių analizė, siekiant nuspręsti kokiomis dirigavimo schemomis ir kokio greičio tvinksniais diriguosime, yra būtina. Ši analizė partitūroje atliekama naudojant siūlomus dirigavimo schemų žymėjimo simbolius, kurie turi būti informatyvūs, vizualūs ir savo raiška neužgožiantys kūrinio autoriaus teikiamos informacijos. Suvokdami dirigavimą kaip vizualų meną pirmiausia interpretuojantį metroritminę fabulą, teigiame tvinksnių analizę esant ypatingai svarbiu metroritminės fabulos analizės metodu, kurį pasitelkę galime tikslingai siekti greitos, repeticijų laiką taupančios kolektyvinės atlikimo sinchronizacijos. Dirigentas yra atsakingas už kokybišką metroritminės fabulos interpretaciją. Būtent išankstinė tvinksnių analizė metroritminę fabulą jam padeda interpretuoti aiškiai, greitai ir paprastai. Tuomet didesnę repeticijų laiko dalį jis gali skirti subtilesnių kūrinio niuansų realizavimui.

2.2.2. Metrotektoninė analizė

Metrotektonikos terminą pasiūlė rusų-prancūzų muzikologas G. E. Conus. Autorius teigia, kad kaip ir geologijoje, partitūroje galima atlikti tam tikrus tektoninius pjūvius, kurie padeda atskleisti kūrinio struktūrą (Conus 1931). Metrotektoniniai pjūviai G. E. Conus dažniausiai atliekami ties takto brūkšniu ir tokiu būdu išskiriami epizodai sutampa su metriniu muzikinės medžiagos organizavimu. Dažniausiai metrotektoniniais pjūviais skiriami periodai, sakiniai, frazės ar motyvai. Geologijoje tektoniniai pjūviai atskleidžia žemės istorinę sanklodą, partitūroje jie atskleidžia kūrinio struktūrą ir sandarą, tačiau kitaip nei geologijoje, juos atlikus nebūtinai atsiskleidžia kūrinio istoriniai kontekstai. Šiuo tikslu partitūrai reikalingas visa aprėpiantis holistinis analizės metodas.

M. Pitrėnas teigia, kad „metrotektonika yra labai gražus ir tinkamas vartoti terminas“ dirigento analizės kontekste. Dažniausiai dirigentų partitūrose regimi keli žymėjimo dėmesys: metrotektoniniai brūkšniai ir tvinksnių grupavimas simboliais. Tai grindžia teigtą išvadą, kad metroritminė analizė iš esmės susideda iš dviejų dalių: tvinksnių ir metrotektoninės analizės. „Metrotektonika arba frazavimas sakiniais ir periodais yra labai svarbūs. Tai lemia atliekamos muzikos frazuotę smulkesnėmis vertėmis. Tvinksnių analizė yra smulkesnės faktūros analizė, o metrotektonika apima stambesnės faktūros, stambesnių frazių analizę. Stambesnių, tačiau sudėtų iš smulkių motyvų į stambesnius darinius. Kaip savotiškai raidės yra sudėdamos į žodžius“ (Pitrėnas 2021)[49]. Dirigentai ypač plačiai naudoja metrotektoninį analizės metodą. Tai įrodo jų palikti, užrašyti analizės žymenys partitūrose, kurių gausūs pavyzdžiai pateikiami žemiau.

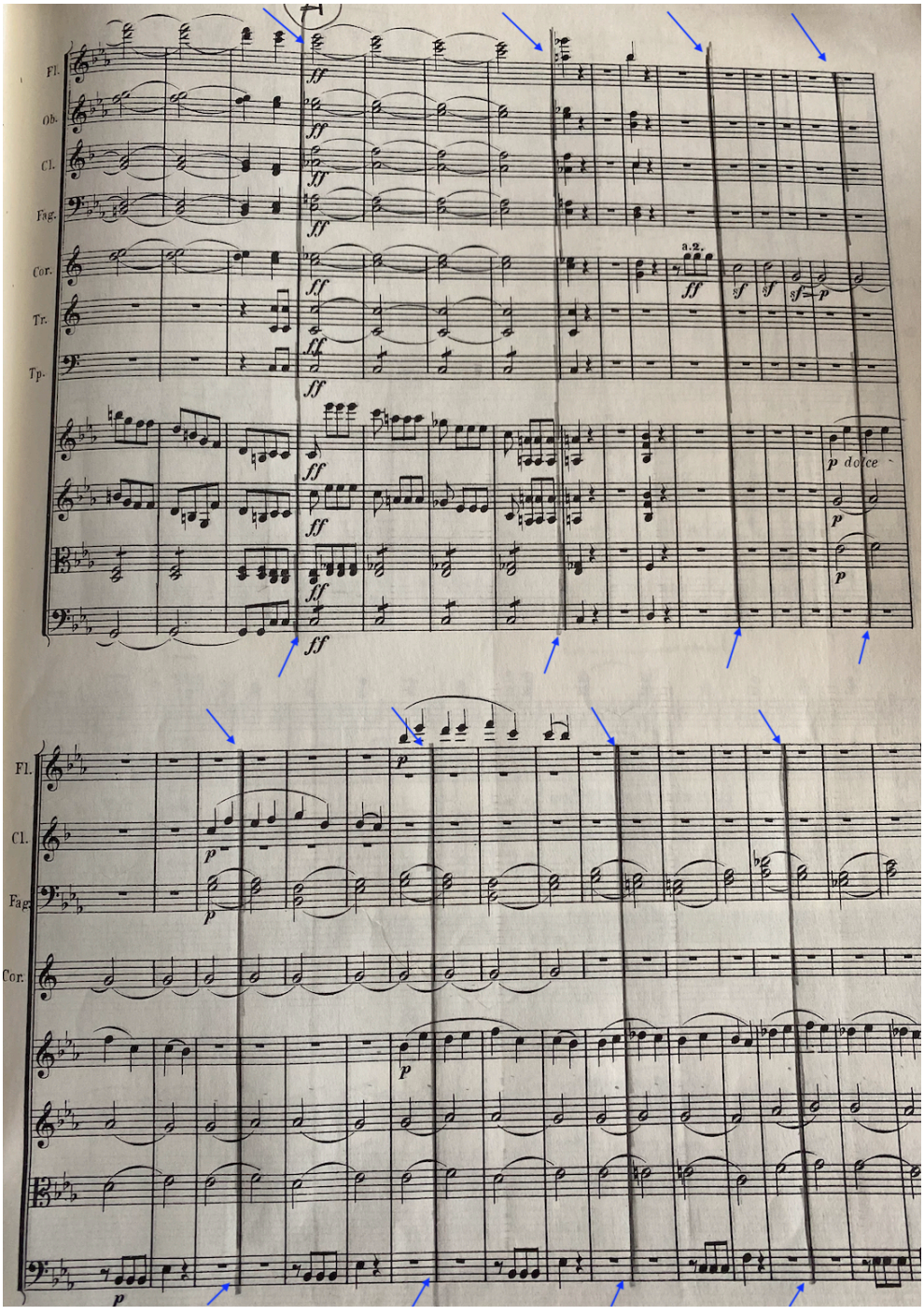
[49] M. Pitrėnas aptardamas tvinksnių ir metrotektoninės analizės santykį gana taikliai jį lygina su sintakse. Panašiai kalba ir muzikologas G. E. Conu stambesniuosius periodus aptardamas kaip smulkesniųjų motyvų darinį. Tačiau muzikinės sintaksės analizė nėra visiškai tapati dirigento analizei, kadangi sintaksinės analizės skiriamos frazės ir motyvai ne visuomet sutampa su diriguojamaisiais tvinksniais. Dirigavimo menui aktualūs tokie analizės rezultatai, kurie projektuoja dirigavimo judesių eigą. Šiuo atžvilgiu dirigento analizė yra taikytina išskirtinai praktiškai ir tai ją skirita nuo teorinės muzikinės sintaksės analizės.



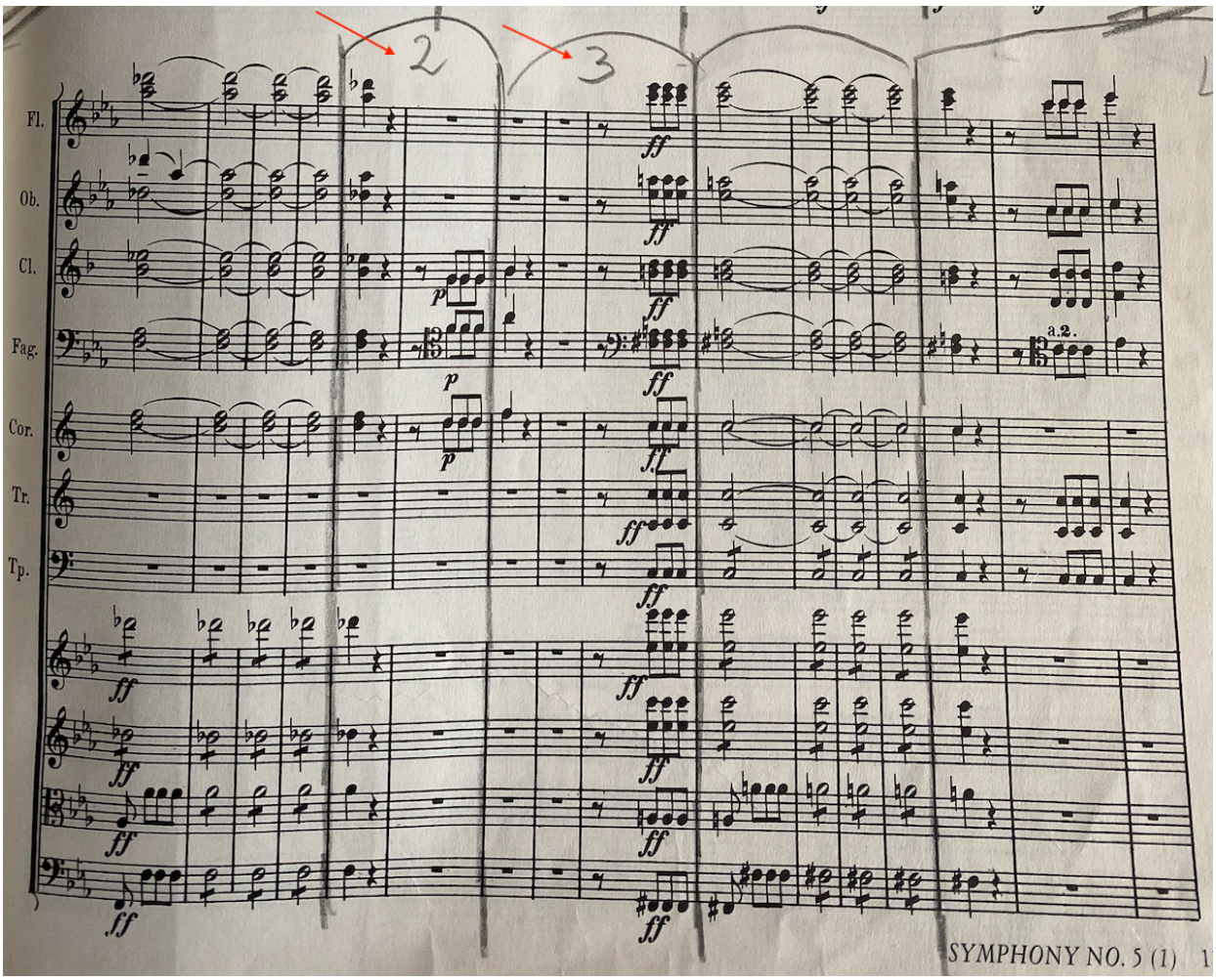
19 pav. Strauss, R. *Der Rosenkavalier.* London: Boosey & Hawkes, 1943. S. Quatrini žymenys

S. Quatrini (19 pav.) ir J. Domarkas (20 pav.) metrotektoninius brūkšnius dažniausiai žymi pieštuku ties taktų brūkšniais, pateiktuose pavyzdžiuose jie nurodyti mėlynomis rodyklėlėmis. Pavyzdžiuose taip pat galima pastebėti, kad dažniausiai dirigentų skiriami kvadratiniai (4, 8 taktų) sakiniai ar periodai. Pasak J. Domarko, tai yra natūralu, kadangi „Europos muzika yra parašyta pagal tam tikrus, dažniausiai liaudies muzikos dėsnius, kurie beveik visoje Europoje yra panašūs. Ši muzika sudėta iš tam tikrų struktūrų – motyvų, frazių, sakinių, periodų“ (Domarkas 2021). Dėl Vakarų simfoninei muzikai būdingų dažnų kvadratinių struktūrų, atliekant metrotektoninę analizę ypatingai patariama ryškiau išskirti

neįprastus, nekvadratinius periodus: „Juos reikia labiausiai atsiminti, kadangi keičiasi muzikinė struktūra“ (ibid). Nekvadratinės struktūros reikalauja išskirtinio atlikėjų dėmesio, todėl dirigentai joms turi teikti išskirtinę reikšmę, kitu atveju kyla realus pavojus dėl atlikimo inercijos jas praleisti ir tokiu būdu sugriauti natūralaus frazavimo naratyvą: „Metrotektoninėje analizėje ypač svarbios vietos, kur atsiranda nekvadratiški periodai (pvz. 1, 3, 5 taktų), juos reikia įsiminti, kadangi tai keičia įprastą grupavimą, judėjimą“ (Pitrėnas, 2021).



20 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op.67*. New York: Dover Publications, 1989. J. Domarko žymenys



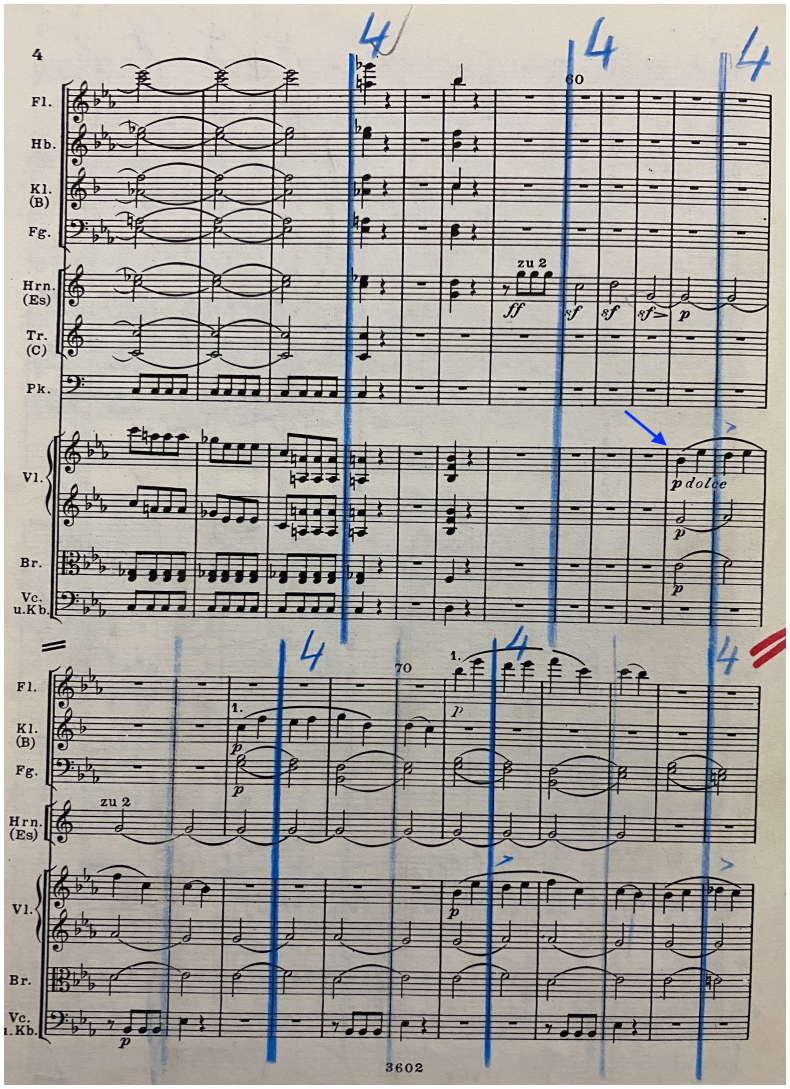
21 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op.67*. New York: Dover Publications, 1989. J. Domarko žymenys

J. Domarkas nekvadratinius periodus pataria išskirti lankeliu ir skaičiumi virš jų (J. Domarko žymėjimo pavyzdys pateikiamas 21 pav; nekvadratiniai periodai tyrimo autoriaus išskiriami raudonomis rodyklėmis)[50].

Kaip tvinksnių analizėje tvinksnių daryba ir grupavimas schemoje yra nulemtas natūralios atramos priklausančios nuo teksto, melodinės ar harmoninės struktūros logikos, taip ir metrotektoninėje analizėje taktų grupavimą natūraliai determinuoja frazės atramos taškas. Lyginant su kalba, tvinksnių grupės atramos taškas tapatus kirčiuotam skiemeniui žodyje, o metrotektoninio motyvo – ryškiausiai sakinyje pabrėžiamam žodžiui. Metrotektoninė analizė atskleidžia, kad kiekvienas taktas frazėje nėra vienodai svarbus. Svarbiausias frazės atramos taškas dažniausiai tapatus pirmajam taktui už žymimo metrotektoninio brūkšnio. Dėl šios priežasties metrotektoninėje analizėje labai svarbi frazių interpretavimo problematika. Suskirsčius frazes: atėmus ar pridėjus vieną taktą girdime kitas frazių atramas. Anot M.

[50] „Išskirtinai pažymiu kur yra netipiniai periodai, bet apskritai ši muzika pakankamai kvadratiška“ (Domarkas 2021).

Pitrėno, dažnai keliamas klausimas, ar tam tikrą taktą turime traktuoti kaip frazės prieštaktį ar kaip pirmąjį taktą (Pitrėnas 2021). Populiarus minimos problemos pavyzdys yra L. van Beethoveno simfonijos nr. 5, 1 dalies šalutinės temos interpretacija. Dirigentai metrotektoninį skirstymą čia interpretuoja skirtingai. Vieni metrotektoninį motyvą pradeda nuo šalutinės temos pirmojo takto, kiti nuo antrojo, pirmąjį taktą traktuodami kaip prieštaktį. Pasak J. Wildnerio, „penktos simfonijos šalutinės temos interpretacija tikrai diskutuotina, ir tai gali pakeisti visos simfonijos dalies grupavimą. Šias diskusijas lemia Schenkerio teorijos įtaka, kurioje teigiama kad tai yra ne antroji [šalutinė – I. J. Šimkus] tema, o ta pati, pirmosios temos tąsa. Tokiu atveju, frazės pradžia turi būti tonikinis akordas [pirmasis temos taktas, III laipsnio akordas – I. J. Šimkus]. Jei teigi, kad tai antroji tema, tuomet pateisini kitokį, frazės su prieštakčiu, grupavimą. Mano galva, tai ir yra pavyzdys, kai Schenkerio analizė praktinės dirigento analizės požiūriu neveikia“ (Wildner 2021). Profesoriaus minimo atvejo metrotektoninės analizės pavyzdį pateikiame 22 pav: šalutinės temos pradžia pavyzdyje pažymima mėlyna rodykle.

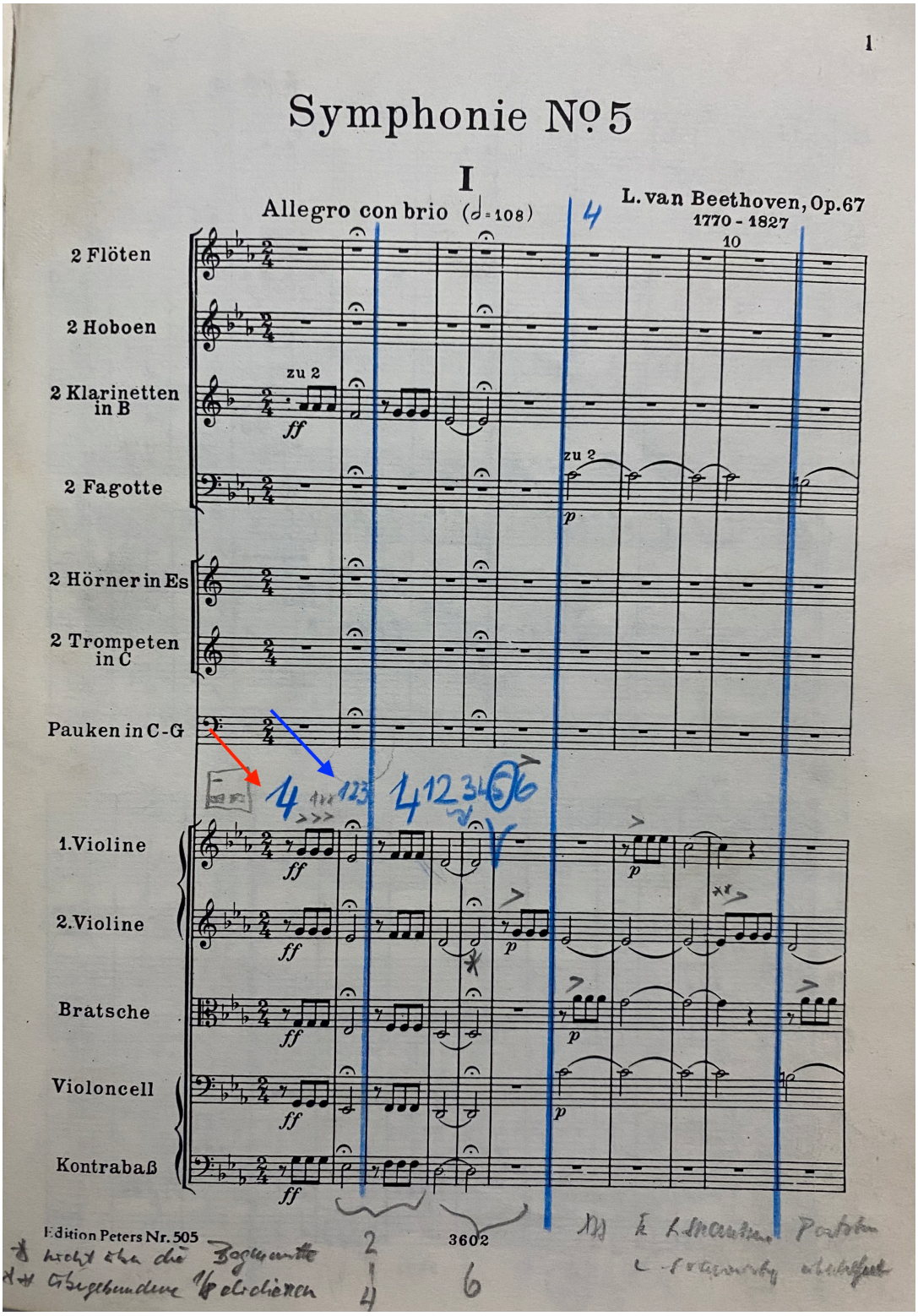


22 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67.* Leipzig: Edition Peters. J. Wildner žymenys

J. Domarkas sutinka su pastarąja interpretacija ir tai akivaizdu jo atliktoje analizėje (20 pav.), kur šalutinė tema prasideda ties dvejais paskutiniais pirmosios pateikto pavyzdžio akoladės taktais. Pasak profesoriaus, „viskas priklauso nuo to, kaip traktuojame pirmuosius simfonijos taktus. Mano manymu, pirmosios trys natos turi būti prieštaktis antrajam simfonijos taktui“ (Domarkas 2021). Kitaip tariant, vėlesnis grupavimas yra pirmojo kvadrato traktuotės išdava. Tačiau ieškant rakto į profesionalią simfonijos pirmojo kvadrato interpretaciją, pirmiausia reikia atsakyti į daug diskusijų keliantį pirmosios dalies fermatų interpretacijos klausimą. Būtent, kiek ilgai reikia autoriaus žymimas fermatas laikyti.

Žemiau pateiktame partitūros pavyzdyje (23 pav.) matome J. Wildnerio pirmųjų simfonijos kvadratų interpretavimo pavyzdį. Ne viena dirigavimo mokykla sutinka, kad L. van Beethoveno muzika interpretuojama laikantis klasicizmo epochai būdingos aiškių proporcijų logikos. Dėl šios priežasties, autoriaus žymimas fermatas, V simfonijos pirmojoje dalyje, reikėtų interpretuoti santykyje su minimam opusui būdinga kvadratiška struktūra. Kaip matome žemiau pateiktame metrotektoninės analizės pavyzdyje (23 pav.), J. Wildneris pirmąją fermatą laiko tolygią trims taktams (profesorius tai žymi skaičiais, pavyzdyje pažymėta mėlyna rodykle). Kadangi šiuo konkrečiu atveju taktas yra lygus vienam tvinksniui, fermata tolygi trims diriguojamiems tvinksniams. Tačiau pirmasis taktas/tvinksnis, kaip ir J. Domarko interpretacijoje, traktuojamas kaip prieštaktinis kvadrato taktas, t. y. ketvirtasis (pavyzdyje žymima raudona rodykle). Tuo tarpu trečiasis taktas tampa ketvirtuoju pirmojo kvadrato taktu ir prieštakčiu antrajam kvadratui. Ketvirtasis pirmosios dalies taktas sulyguotas su antrąja fermata. Jei tarsime, kad antroji fermata taip pat turi būti lygi trims tvinksniams, iš viso su sulyguotu taktu laikoma fermatinė nata turėtų trukti keturis tvinksnius. Profesorius prideda penktąjį tvinksį kaip atsikvėpimą, atskyrimą prieš trečiąjį kvadratą ir tokiu būdu antrasis kvadratas tampa šešių tvinksnių ilgumo. Aptariamoje J. Wildnerio analizėje, nuo antrojo metrotektoninio brūkšnio, toliau daugiausia aptinkama keturių taktų kvadratinių segmentų eiga.

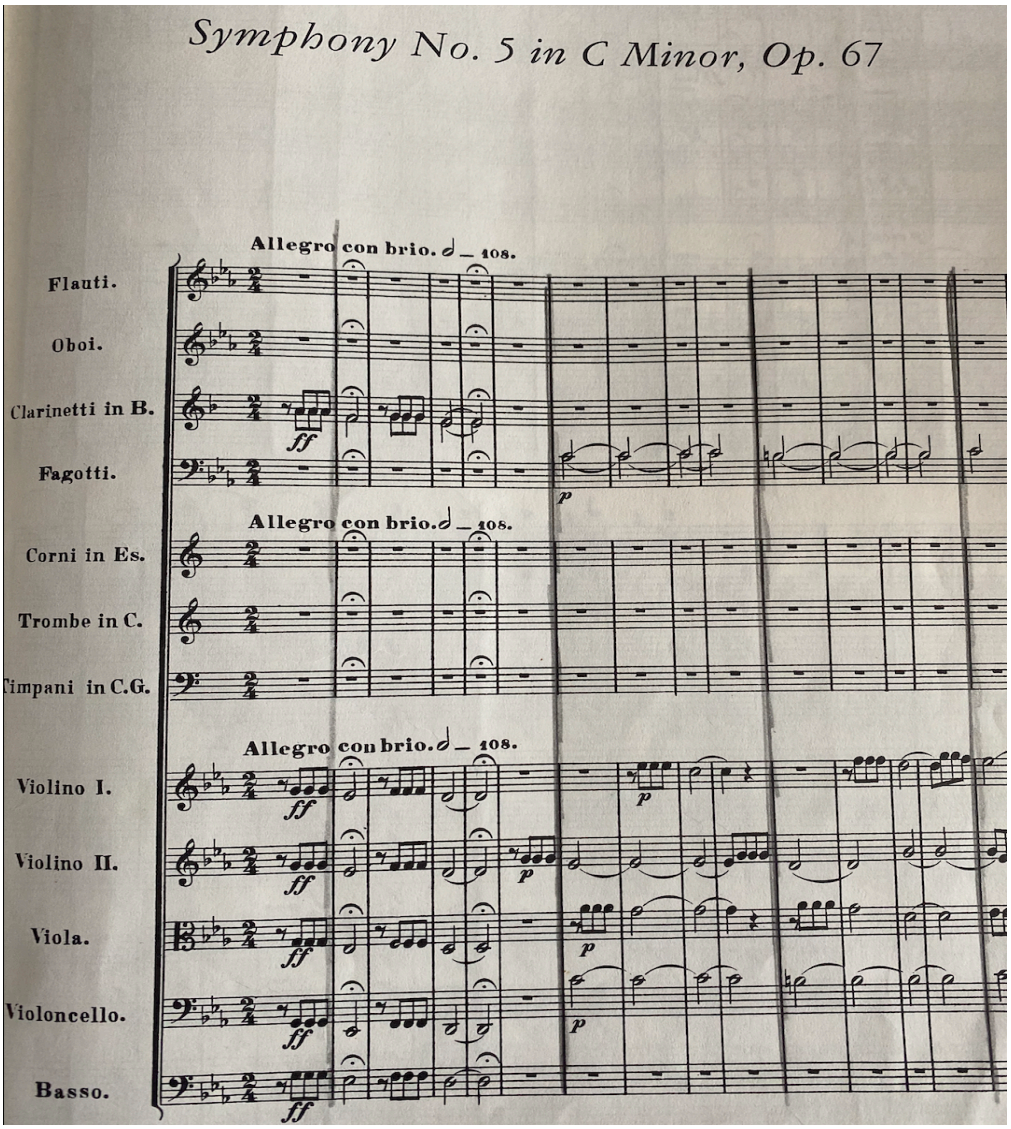
Iš esmės tenka sutikti su proporcinga J. Wildnerio pirmųjų metrotektoninių kvadratų interpretacija. Tačiau pastebėtina, kad veikiausiai per klaidą, profesoriaus žymimas pirmasis metrotektoninis brūkšnys neatitinka žymimos skaitinės išraiškos. Jei vadovausimės žymimais skaičiais ir logika, pirmasis metrotektoninis brūkšnys turėtų būti prieš pirmąją fermatą, t. y. antrąjį taktą. Taip pat reikėtų pridėti dar vieną brūkšnį prieš antrąjį kvadratą, t. y. prieš ketvirtąjį taktą. Tokiu būdu analizėje žymimas antrasis brūkšnys taptų trečiuoju ir t. t.



23 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67.* Leipzig: Edition Peters. J. Wildner žymenys

J. Domarko atliktos analizės pavyzdyje (pav. 24), metrotektoninis brūkšnys yra tikslingai žymimas prieš antrąjį taktą, tačiau čia taip pat trūksta brūkšnio prieš antrąjį kvadratą (prieš ketvirtąjį taktą). J. Domarkas antrąjį kvadratą laiko tolygų penkiems taktams arba tvinksniams, profesorius neatlieka papildomo atskyrimo. Ši interpretacija pagrįsta griežtai

laikantis L. van Beethoveno notacijos, nes kompozitorius prideda vieną, o ne du papildomus taktus. Dėl šios priežasties maestro J. Domarko, pirmosios L. van Beethoveno V simfonijos dalies interpretacija yra priimtinesnė šio tyrimo autoriui[51]. Siekiant absoliutaus metrotektoninės analizės pedantiškumo, J. Domarko atliktoje analizėje dar būtų galima metrotektoniniais brūkšniais išskirti pridedamąjį taktą prie antrosios fermatos, t. y. ketvirtąjį dalies taktą ir pažymėti jį kaip įsiterpiantį nelyginį metrotektoninį segmentą tokiu būdu, kaip tai žymima 21 pav.

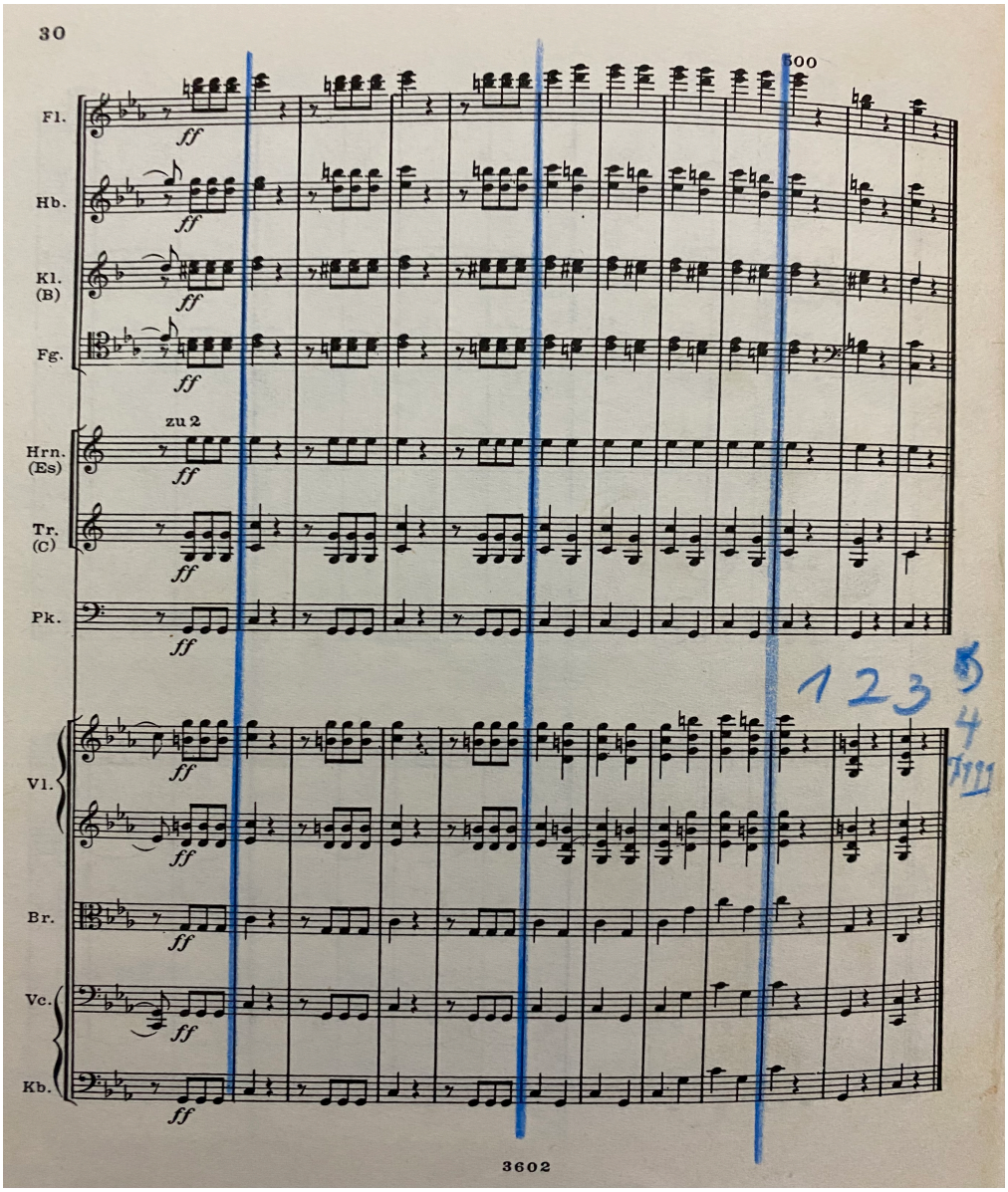


24 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op.67*. New York: Dover Publications, 1989.
J. Domarko žymenys

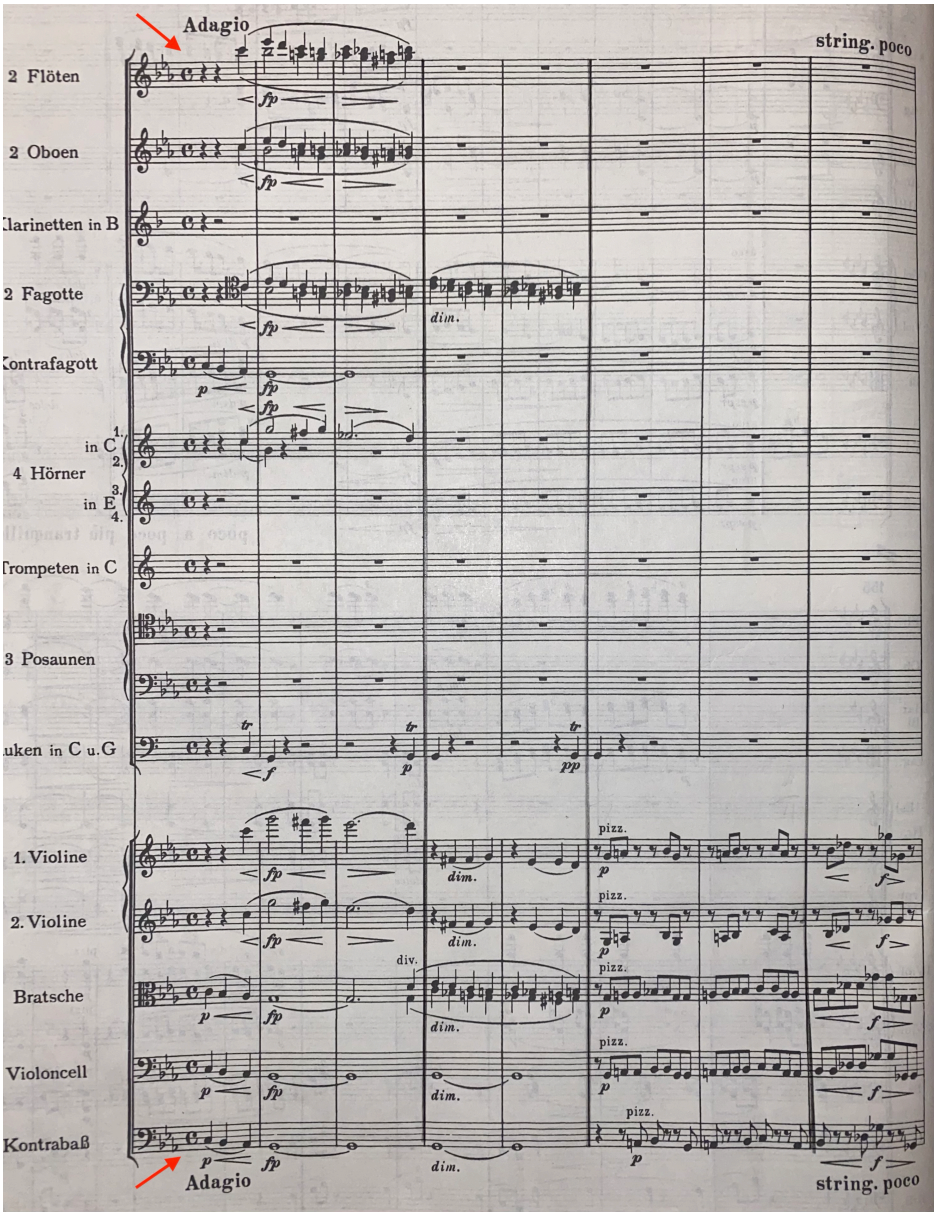
J. Wildneris pastebi, kad pirmojo takto, kaip prieštakčio traktavimą, grindžia paskutinis dalies metrotektoninis segmentas, kuris yra lygus trims taktams. Pridėjus trūkstamą ketvirtąjį prieštaktį, išvedame kvadratišką simetriją, būdingą visai simfonijai (25 pav.).

[51] Tyrimo autorius reiškia savo subjektyvią simpatiją profesoriaus interpretacijai V simfonijos fermatų dirigavimo klausimu.

Atsižvelgiant į klasicizmo epochai būdingus idealus, klestėjusią simpatiją proporcijai, galima teigti, kad aptariamos interpretacijos grindžiamos kruopščia dirigento atliekama analize. Šiuo ir kitais panašiais atvejais galimi begaliniai interpretavimo ginčai. Tyrimo autorius siekė atskleisti, atrodytų tokio paprasto reiškinio, kaip kvadratinis grupavimas, problemas, kurių sprendimas turi lemiamą reikšmę visai muzikinių įvykių, frazių interpretacijai.



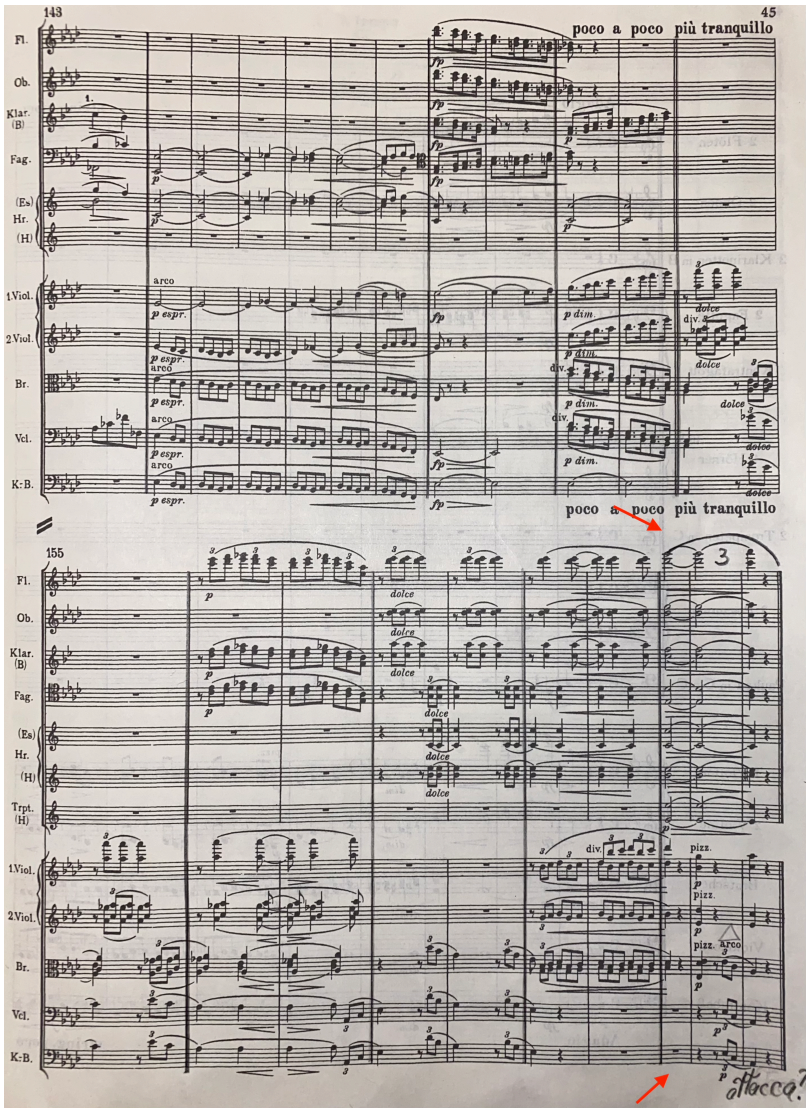
25 pav. Beethoven, L. *Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67.* Leipzig: Edition Peters. J. Wildner žymenys



26 pav. Brahms, J. *Symphony No. 1 in C Minor, Op.68*. New York: Dover Publications, Inc., 2014. I. J. Šimkaus žymenys

Metroritminė analizė gali lemti dalių ir tempų santykį. Pateikiame Johanneso Brahmso pirmosios simfonijos, c-moll pavyzdį. Pasak Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesoriaus J. Wildnerio, kyla klausimas, kodėl J. Brahmsas pirmosios simfonijos finalą pradeda nepilnu taktu, trūksta pirmosios ketvirtinės garso trukmės vertės (26 pav. pažymėta raudonomis rodyklėmis). Būtų galima teigti, kad tai tiesiog prieštaktinis taktas keturtakčiui, tačiau, profesoriaus nuomone, viską detaliai apskaičiuojančiam J. Brahmsui tai būtų neįprasta. Dėl to dėmesį reikėtų kreipti į tai, kaip baigiasi prieš tai esanti trečioji simfonijos dalis. Paaiškėja, kad dalies pabaigoje metrotektoniškai galime išskirti trijų taktų grupę (pažymėta raudonomis rodyklėmis 27 pav.), o tai gana neįprasta turint prieš tai lyginius metrotektoninius darinius (po 2, 4 ar 6 taktus). Todėl hipotetiškai galima daryti išvadą, kad paskutinysis

trečiosios dalies taktas yra lygus ketvirtosios dalies trūkstamai ketvirtinei garso trukmės vertei. Taip paaiškėja, kad simfonijos finalo tempas (*adagio*) yra aritmetiškai lygiai dvigubai lėtesnis prieš tai buvusiam tempui. Dar daugiau, J. Wildneris daro išvadą: tokiu būdu kompozitorius perduoda žinutę, kad abi dalys turi būti atliekamos betarpiškai (*attacca*). Ir tai yra gana logiška metrotektonine analize pagrįsta išvada. Tuo labiau, kad tradiciškai simfonijos finalo pradžią diriguojant aštuoniais tvinksniais (tvinksnis lygus aštuntinei garso trukmės vertei), trečiosios dalies pabaigoje buvęs tvinksnio greitis ketvirtojoje dalyje nepakinta ir lieka toks pat. Tai reiškia, kad greičio požiūriu, trečiosios dalies ketvirtinė garso trukmės vertė yra lygi finalo aštuntinei trukmės vertei. Nors tai yra diskutuotina, subjektyvi interpretacinė išvada, gana realu, kad tokiu žymėjimu J. Brahmsas perduoda kelias žinutes: simfonija yra tobulų proporcijų, dalys turi būti nepertraukiamos, o muzikinė tėkmė išlikti tolygi. Tolygiu muzikiniu srautu J. Brahmsas kuria nuoseklią kūrinio dramaturgiją ir tai būdinga visoms J. Brahmso keturioms simfonijoms.



27 pav. Brahms, J. *Symphony No. 1 in C Minor, Op.68*. New York: Dover Publications, Inc., 2014. I. J. Šimkaus žymenys

Tvinksnių ir metrotektoninė analizės, kurios kartu vadintinos bendru metroritminės fabulos analizės terminu, pirmiausia reikalingos siekiant suvokti kompozicijų metroritminę struktūrą. Galima daryti išvadą, kad tai yra patogiausias būdas siekiant kūrinį išmokti diriguoti mintinai. Pasak J. Wildnerio, dirigavimas mintinai padeda užtikrinti dirigavimo judesių laisvę: „Ši [metroritminės fabulos – I. J. Šimkus] analizė man padeda būti laisvam, diriguoti laisvai“ (Wildner 2021), o tai yra labai svarbu perteikiant natūralią muzikos tėkmę. J. Wildneris pateikia dirigento Claudio Abado pavyzdį: „C. Abado viską diriguodavo mintinai, nes sau prisipažino, kad negali tuo pačiu metu skaityti ir deramai judinti savo rankų. Pamenu, kai vieną kartą jis dirigavo naują kūrinį, kuriam neturėjo laiko pasiruošti, nes į rankas jis jam pateko per vėlai. Abado pareiškė, kad negalime atlikti to kūrinio, tačiau buvo įtikintas pabandyti. Mes matėme, kad maestro partitūrą skaito per pasirodymą ir dėl šios priežasties negali judėti įprastu būdu, kad tai jam trukdo“ (ibid). Pateiktas pavyzdys puikiai iliustruoja dirigento darbo kompleksiškumą ir dėl to kylančius atlikimo iššūkius. Jei pasirodymo metu, nežinodamas kūrinio, dirigentas savo dėmesį nuolat kreips į partitūrą, tuomet jam ne tik kils asmeninė judesių laisvės problema, jis taip pat neturės laiko stebėti kolektyvo muzikų atlikimo metu. Dėl šios priežasties partitūros metroritminės fabulos analizė, kuri atskleisdama kūrinio struktūrą, sudaro prielaidas paprastu būdu ją įsisąmoninti mintinai ir yra rekomenduojamas metodas siekiant sėkmingo atlikimo.

Stebint skirtingų dirigentų, dirigavimo studentų klaidas dažnai kalbama apie tam tikrų motorinių įgūdžių trūkumą, tačiau dažnu atveju galima identifikuoti ar tai yra dirigavimo judesio problema, kitaip tariant raumenų darbo, ar mąstymo, t. y. neįsisąmonintos struktūros, neatliktos dirigento analizės klausimas. Tai išduoda nenatūralus grupavimas, frazavimas: „Labai aiškiai matosi, kai dirigentas nežino ką konkrečiu atveju reikia daryti. Privalu žiūrėti kur yra esmė, frazės atramos taškas, ką tuo norėjo pasakyti autorius. Ant kokio skiemens yra parašytas vienas ar kitas akordas ir kur visa tai veda. Kūrinio dramaturgija yra labai sudėtinga sritis, turi būti pakankamai talentingas, kad šį dalyką įžvelgtum. Daug dirigentų daro klaidas, nes neatlieka paruošiamojo darbo, analizės, nesužiūri grupavimo, periodų, intarpų, grupuoja ne pagal kirčiavimą. Taip jie išsiduoda, kad nežino kūrinio struktūros“ (Domarkas 2021). Metroritminės fabulos analizė yra pirminis dirigento darbas, kokybiškai atlikta ji sudaro prielaidas skleistis turtingai metroritminės fabulos interpretacijai.

3. METRORITMINĖS FABULOS ANALIZĖS KRITIKA

> Menininkų (kaip ir etnologų, ir antropologų) užrašai yra itin vertingi dokumentai. <...> Užrašų vertė išryškėja per ilgą laikotarpį: jie rodo pokytį, tobulėjimą, minčių vingius, net atskleidžia individualų mąstymo būdą, kokiu nors pavidalu galbūt atsispindintį kūrėjo darbuose (Varto 2022: 47).

Šiame poskyryje pateiksime istorinius dokumentus – fiksuotus žymenis ir užrašus partitūrose, kurie sudaro prielaidas atskleisti žinomų dirigentų taikomus metroritminės fabulos analizės būdus ir juos tikslingai palyginti su šio tyrimo siūlomais analizės metodais. Taip pat tyrinėjant įvairias partitūras metroritminės fabulos interpretacijos ir jos istorinio kitimo požiūriu, buvo aptikta nemažai svarbių žodinių atlikėjų pastabų, kurios, gal ir nukrypdamos nuo pagrindinės tyrimo temos, papildo istorinį metroritminės fabulos interpretacijos kontekstą.

Pastaruoju metu, suskaitmeninus ir atvėrus archyvus, tapo prieinamos mažai tyrinėtos arba visai netyrinėtos garsiausiems pasaulio menininkams priklausiusios partitūros. Detaliau šiame darbe tyrinėti trys archyvai: Niujorko filharmonijos Shelby'o White'o ir Leono Levy'o skaitmeniniai archyvai (*The New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives*) viešai atverti 2011 m. ir Vienos muzikos ir scenos menų universitetui priklausantys Bruno Walterio bei Hanso Swarowsky'o archyvai. Pastarasis viešai tapo prieinamas tik 2022 m. pradžioje. Siekdami istoriškai pagrįsti universalią dirigento taikomos analizės ir jos žymenų sistemą, ją lyginsime su geriausiomis praeito amžiaus atlikimo praktikomis (angl. *best practice's*). Jos sisteminamos naudojant kelis šaltinius: kokybinius interviu su dar praktikuojančiais dirigentais, pastarųjų partitūros žymenis, video įrašus, archyvinę medžiagą ir asmeninę tyrėjo patirtį. Ji pasitarnauja taikant dar vieną meniniam tyrimui būdingą bandymo ir klaidos metodą (angl. *trial and error*) kai iš geriausių praktikų išvedama sistema tikrinama gyvo atlikimo metu. Analizuojant istorinių archyvų duomenis pastebima, kad ne visi dirigentai vienodai intensyviai žymėdavo savo partitūras ar turėjo aiškiai identifikuotiną žymėjimo ir analizės sistemą. Todėl tyrimui atrinktos tik apčiuopiamą reikšmę turinčios dirigentų partitūros ir dekoduotos sistemos, kurias atskleidžia kelios atvejo analizės. Jos nupasakoja atlikėjų nueitą kelią link vis didesnio tobulumo siekiančios interpretacijos.

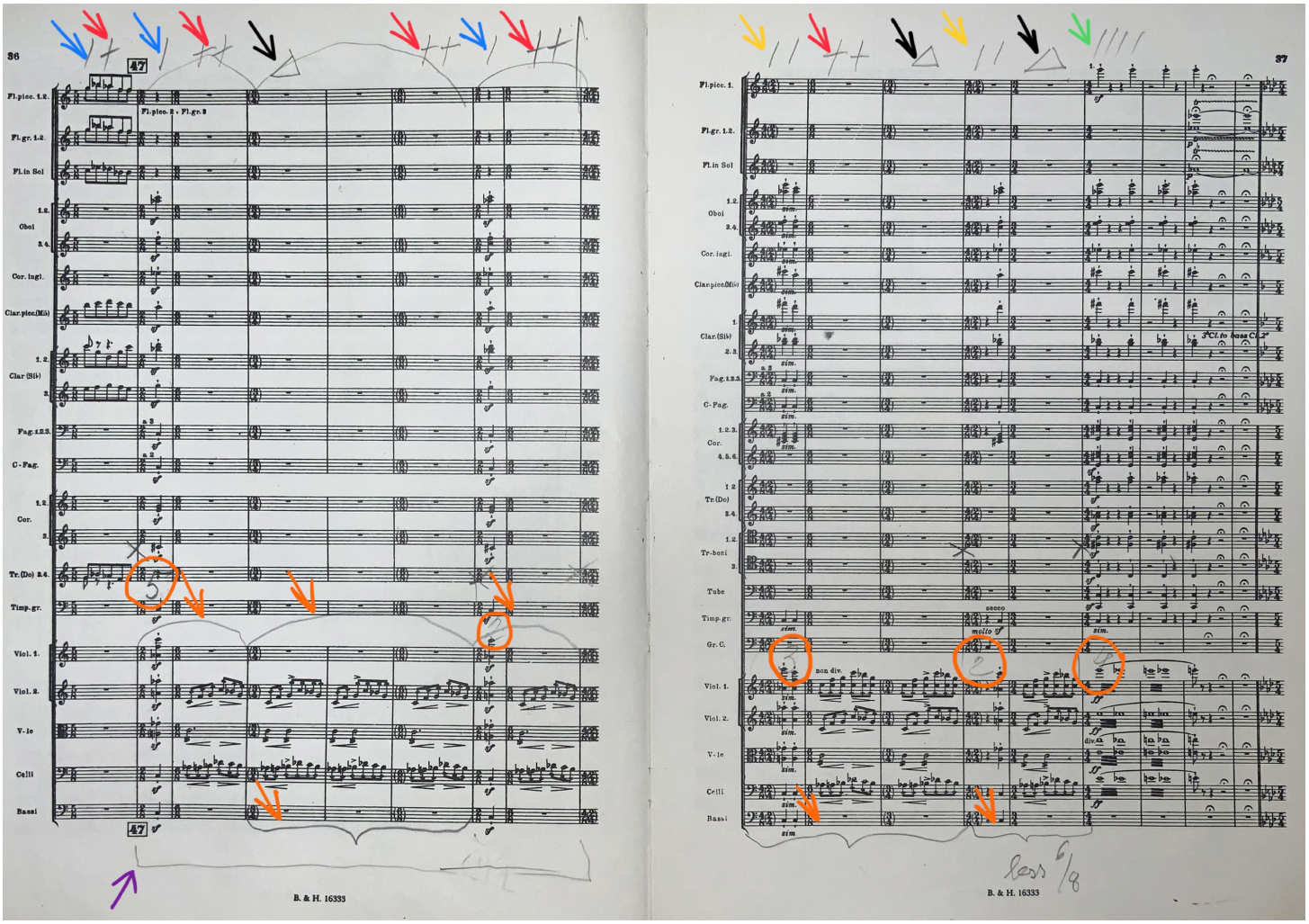
> Meninė praktika visuomet seka kokia nors idėja – keliu, kurį galima įžvelgti ir įvardyti: iš pradžių dariau taip, ir kadangi atsitiko taip, aš dariau šitaip ir dar pridėjau aną, ir gerai viską apsvarstęs galiausiai pabaigiau šituo. Tai – ne metodas, tai – kelias, kurį galima parodyti, nupasakoti <...> Nupasakoti kelią – tai parodyti veikimo būdą ir įpročius, atsitiktinumus, intuiciją ir profesinių įgūdžių nulemtus sprendimus, kuriuos visuomet galima vienaip ar kitaip pagrįsti (Varto 2022: 57).

3.1. H. Swarowsky'o analizės sistema

Hansas Swarowsky buvo vienas svarbiausių Vienos dirigavimo mokyklos autoritetų. Gausus dirigento ir garsaus dirigavimo pedagogo archyvas pasižymi įvairiomis skirtingų pasaulio leidyklų partitūromis. Kaip dirigavimo meno praktikoje būdinga, H. Swarowsky nebuvo visų archyvui priklausančių partitūrų pirmasis savininkas. Iš įvairių žymenų galima spręsti, kad tam tikros partitūros pirmiausia priklausiusios kitiems dirigentams, veikiausiai ilgainiui kolegų ar jų artimųjų buvo perleidžiamos į H. Swarowsky'o rankas.

H. Swarowsky'į Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesūra prisimena kaip itin metodišką ir sistemišką pedagogą. Tai patvirtina partitūrose aptinkama gana nuosekli ir vientisa metroritminės įvykių eigos analizės sistema. Žemiau pateikiamose partitūrų pavyzdžiuose galima aiškiai įžvelgti atlikėjo naudojamus dirigavimo schemų simbolius ir metrotektoninius brūkšnius – svarbiausius elementus būdingus dirigento atliekamai partitūros analizei. Pirmiausia išsamiau aptarsime H. Swarowsky'o dirigavo schemų simbolių sistemą. Galima identifikuoti dirigento naudojamus dirigavimo schemų simbolius (28 pav.). Kaip ir nurodyta pagrindinių dirigavimo schemų simbolių lentelėje (10 pav.), tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių H. Swarowsky'o žymimas paprastu brūkšneliu (28 pav. tyrimo autoriaus tai nurodoma mėlynomis rodyklėmis). Tačiau, kitaip nei mūsų siūlomoje sistemoje, tridalį tvinksnį (sudarytą iš trijų tvinksnelių), H. Swarowsky žymi perbrauktu brūkšneliu (28 pav. nurodomi raudonomis rodyklėmis)[52]. Tai pagrindžia pats H. Swarowsky savo žymėjimu 30 pav. viršutiniame kairiajame kampe nurodydamas konkretų dvidalio ir tridalio tvinksnio greitį. Tvinksnelio (šiuo atveju aštuntinės ritminės vertės) greitį pažymėdamas 288 metronomo nuoroda (288 tvinksneliai per minutę): dvidalis tvinksnis pažymimas 144 metronomo nuoroda, o tridalis lygiai trečdaliu lėtesne 96 tvinksnelių per minutę metronomine nuoroda.

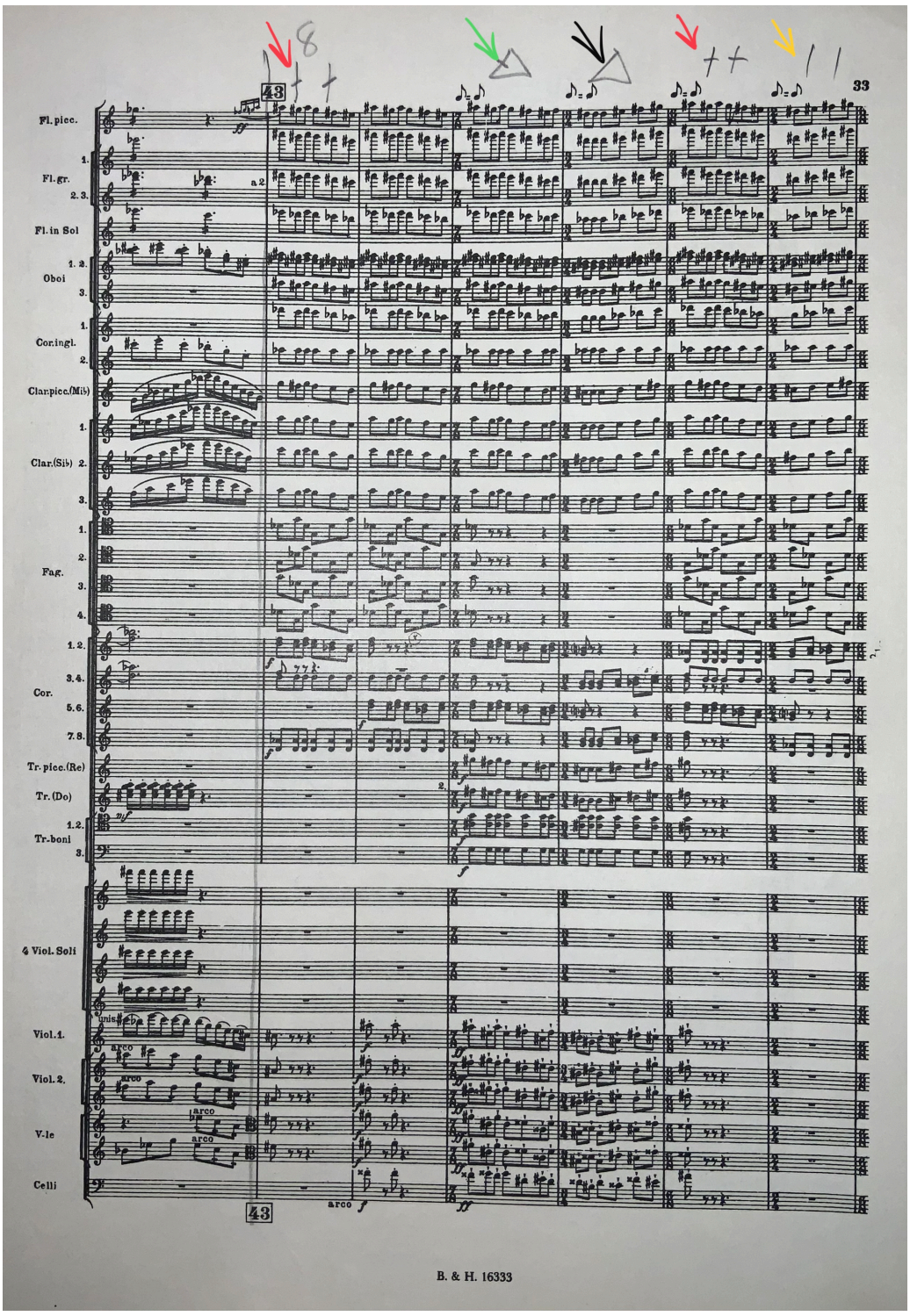
[52] Kad įstrižai perbrauktas brūkšnelis reiškia būtent tridalį tvinksį, patvirtina ir Vienos muzikos ir scenos menų universiteto profesorius J. Wildneris, kuris pats yra perėmęs šios žymėjimo sistemos elementus.



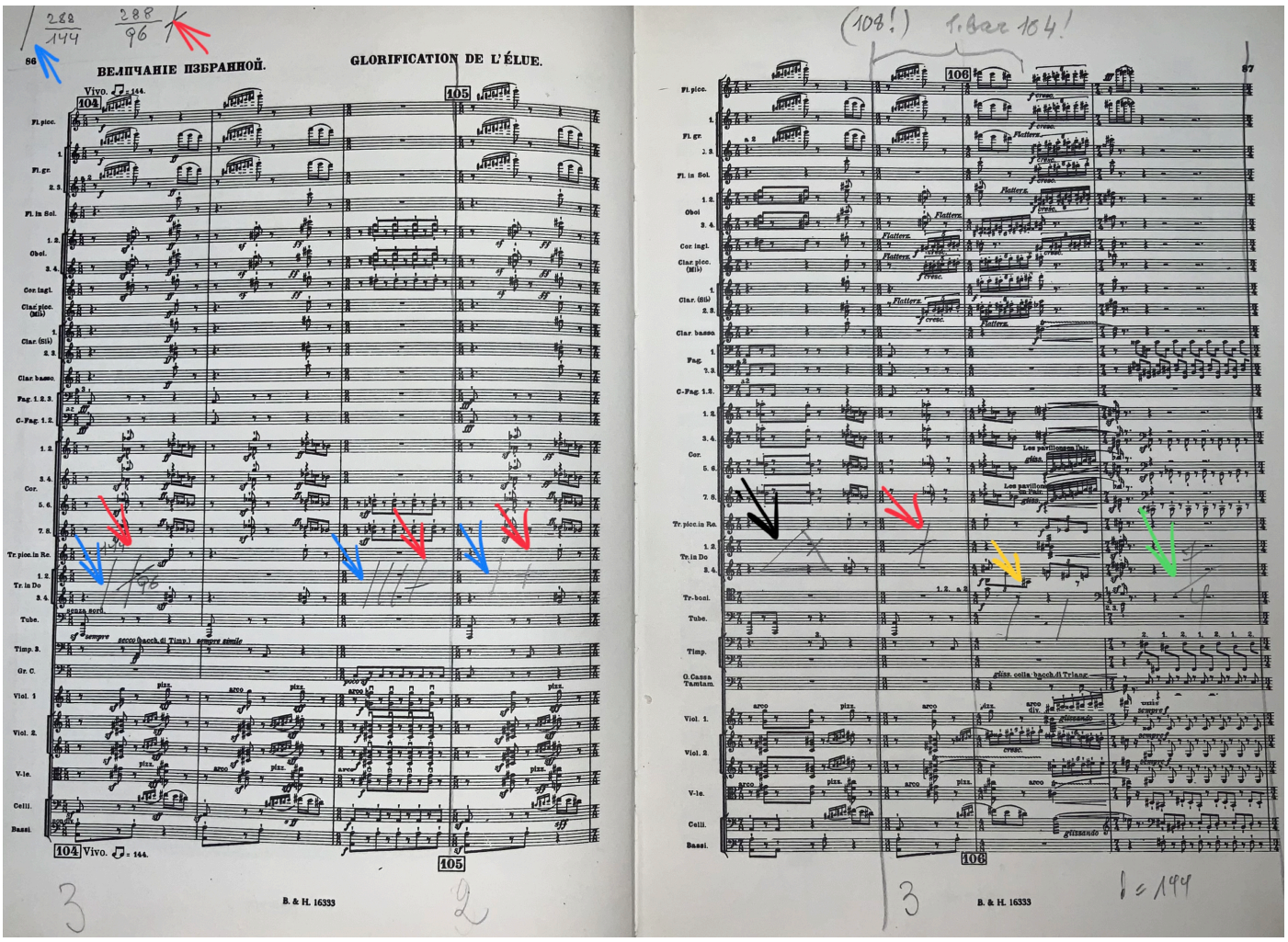
28 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps*. London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172)

Dvidalę ir tridalę dirigavimo schemas H. Swarowsky žymi įprastai: dvidalė schema žymima dvejais lygiagrečiais brūkšneliais (28 pav. nurodoma geltonomis rodyklėmis), tridalė dirigavimo schema žymima trikampio simboliu (pažymima juodomis rodyklėmis 28 pav.). Keturių tvinksnių dirigavimo schema žymima paprastais keturiais lygiagrečiais brūkšneliais (nurodoma žalia rodykle 28 pav.).

Išskirtinio dėmesio verta tai, kad H. Swarowsky buvo sukūręs ir sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistemą, kuri taip pat grindžiama pagrindinių dirigavimo schemų pagrindu. Žemiau pateiktame pavyzdyje žalia rodykle išskiriama trijų skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schema (29 pav.). Diriguojant 7/8 metrinę struktūrą, pirmasis tridalis tvinksnis pažymimas pirmąją trikampio kraštinę perbraukiant įstrižai, tuo tarpu antrasis ir trečiasis dvidaliai tvinksniai žymimi paliekant įprastas trikampio kraštines. Šis žymėjimo būdas išlieka ir kitais sudėtinių metroritminių struktūrų dirigavimo atvejais, kai darybos pagrindui naudojama trijų tvinksnių dirigavimo schema.

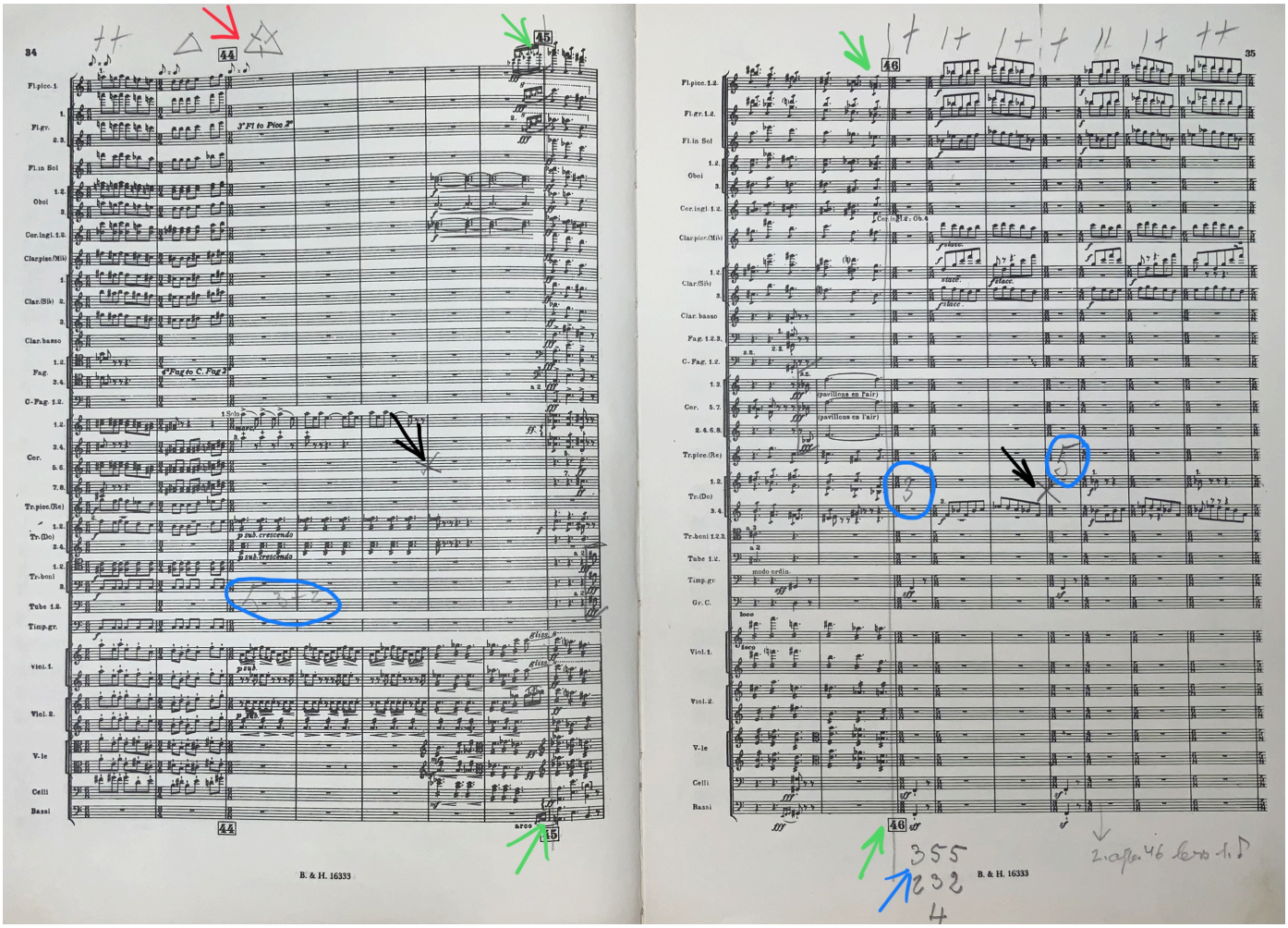


29 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps*. London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172)



30 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps.* London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172)

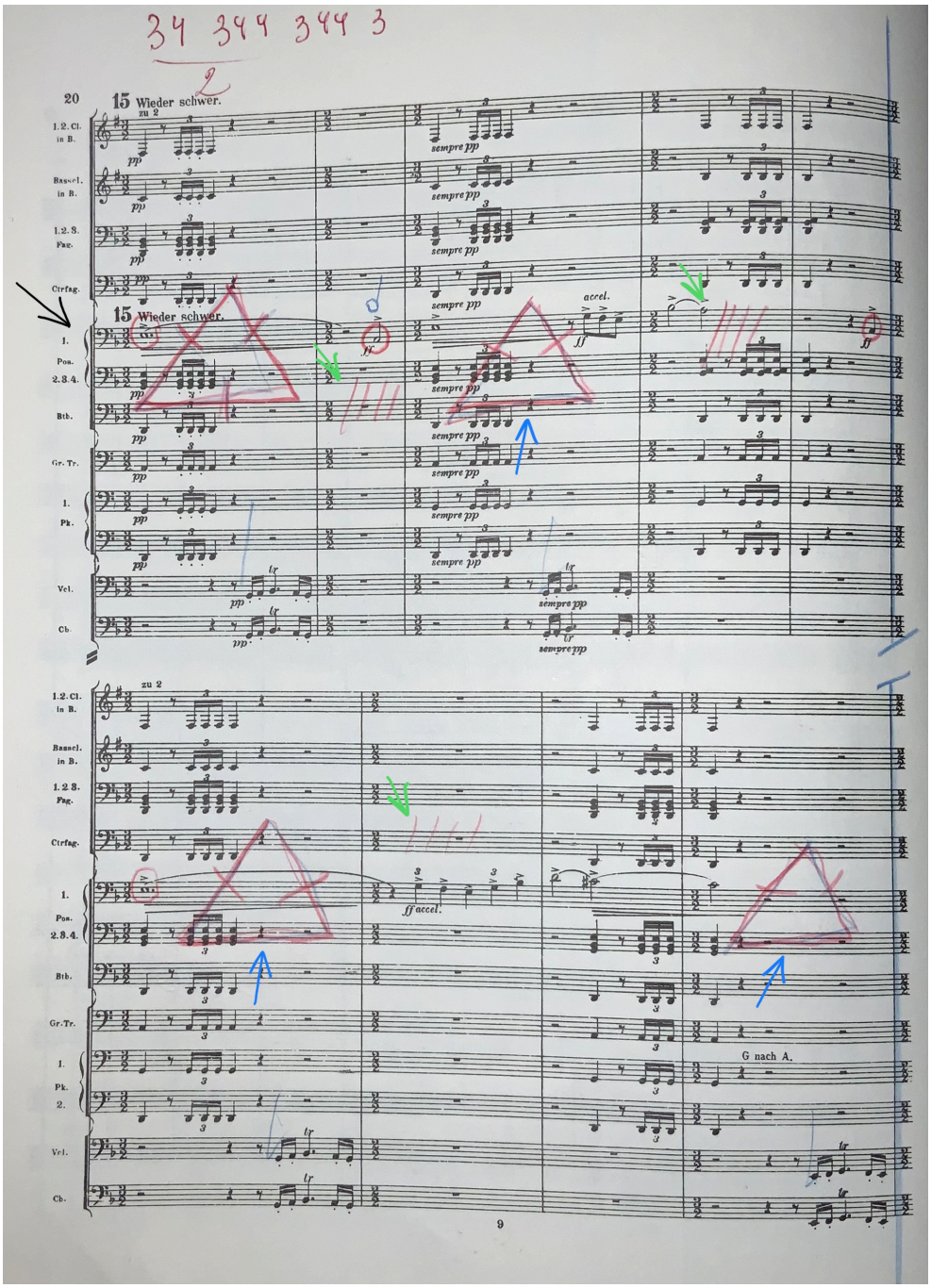
Dirigavimui ruošdamas I. Stravinsky'o *Le Sacre du Printemps* partitūrą (30 pav.) H. Swarowsky juoda rodykle pažymi trijų dalių dirigavimo schemą kai pirmi du tvinksniai yra dvidaliai, o trečiasis – tridalis. Tuo tarpu raudona rodykle išskiriama trijų tridalių tvinksnių dirigavimo schema (31 pav.). Gana komplikuotas H. Swarowsky'o sudėtinių dirigavimo schemų žymėjimas kaip pagrindą naudojant keturių tvinksnių dirigavimo schemos simbolį (keturi lygiagretūs brūkšniai). Sudėtinėje keturių dalių dirigavimo schemoje tridaliai tvinksniai taip pat žymimi vieną iš brūkšnių perbraukiant įstrižu brūkšneliu (žiūrėti 30 pav. trečią taktą: dvidaliai tvinksniai pažymėti mėlyna rodykle, o tridalis – raudona). Tokiu būdu vienai sudėtinei schemai pažymėti naudojami net keturi atskiri simboliai (trys įstriži ir vienas perbrauktas pagaliukai).



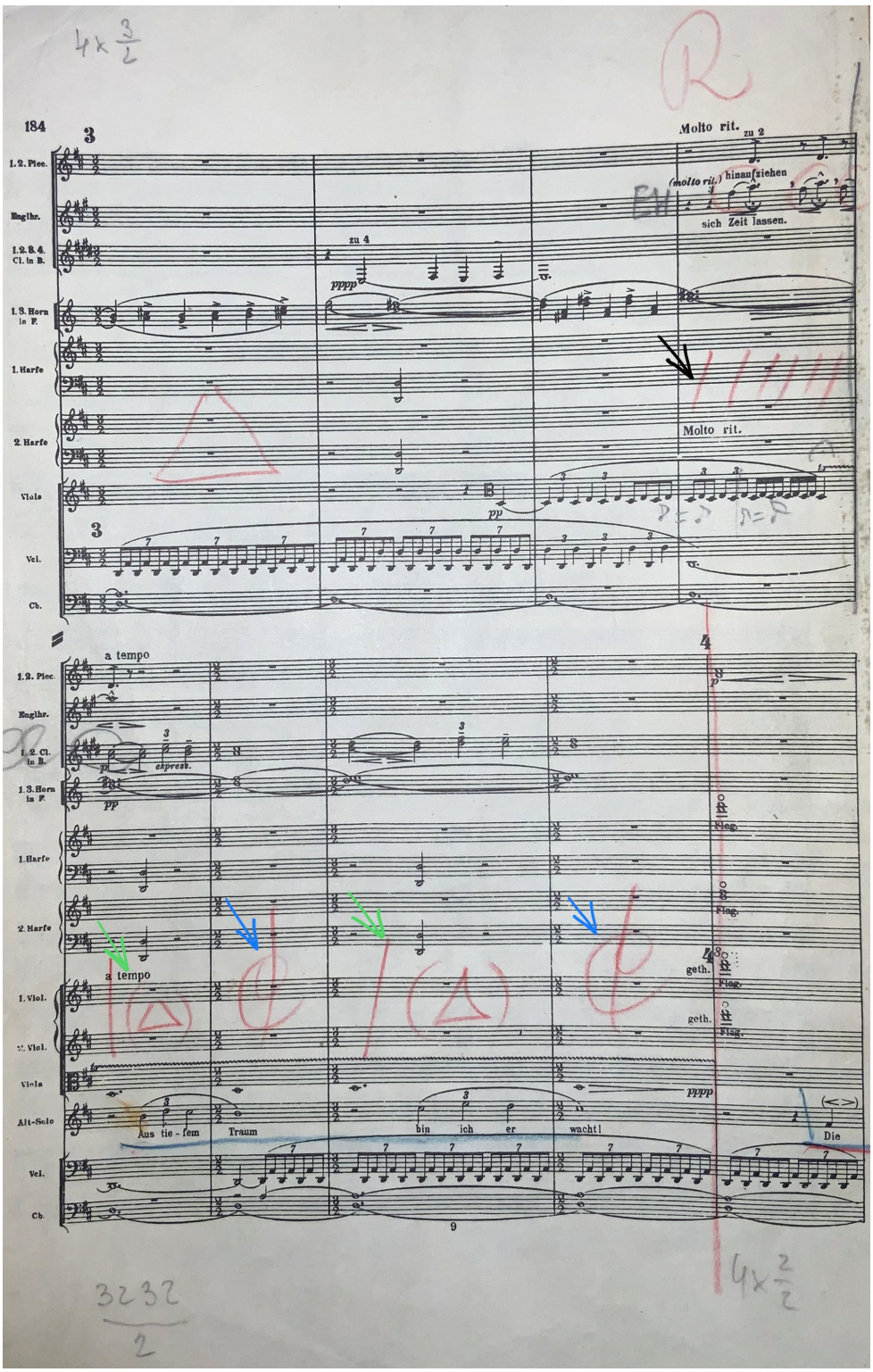
31 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps*. London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172)

H. Swarowsky sudėtines dirigavimo schemas (pavyzdžiui, 5 ar 6 dalių), kartojant vieną ar kelis tokios pačios trukmės tvinksnius, žymi tokiu pat būdu kaip skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemas. Tai reiškia, kad kartojama dirigavimo schemos dalis schemos simbolyje paprastai žymima perbraukiant ją įstrižu brūkšneliu. Diriguojant trijų antrinių metrinę struktūrą šešių tvinksnių dirigavimo schema ir dubliuojant visus tris schemos judesius, pasitelkiama trijų dalių dirigavimo schema (32 pav.). Kaip matome pateiktame pavyzdyje (pažymėta juoda rodykle), kiekvienas tridalės schemos judesys perbrauktas brūkšneliu. Kad kiekvienas judesys dirigento dubliuojamas įrodo ir 2/2 taktų žymėjimas keturių dalių dirigavimo schemos simboliu (32 pav. nurodyta žaliomis rodyklėmis). Tokiu būdu visas pavyzdyje pateiktas G. Mahlerio trečiosios simfonijos epizodas diriguojamas tokio paties greičio (ketvirtinės garso trukmės vertės) tvinksniais. Reikėtų patikslinti, kad mėlynomis rodyklėmis pažymėtuose taktuose (32 pav.) H. Swarowsky pamiršta, arba dėl akivaizdumo sąmoningai neperbraukia brūkšneliu antrųjų tridalės dirigavimo schemos dalių. Vadovaujantis metroritmine partitūros informacija, t. y., regint tokią pačią taktų metrinę ir

ritminę struktūrą, galima daryti išvadą: visi trijų antrinių taktai čia atlikėjo suvokiami kaip diriguotini šešių tvinksnių dirigavimo schema, darybos pagrindu jai naudojant trijų dalių schemą ir dubliuojant kiekvieną jos judesį (grupuojant po du tvinksnius). Šie paprasti simboliai ne tik atskleidžia atlikėjo kompleksinę simbolių sistemą ir visą dirigavimo judesių projekciją, tačiau jie taip pat atveria interpretatoriaus taikytą frazavimo planą. Būtent tvinksnių grupavimas determinuoja frazių atramas, o tikslingai perskaitomos kompozitoriaus pateikiamos frazės lemia tvinksnių grupavimą ir dirigavimo schemos pasirinkimus.



32 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 3.* Wien: Universal Edition. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1213)

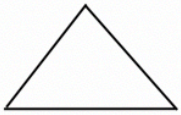
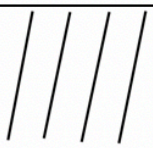


33 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 3.* Wien: Universal Edition. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1214/1)

Toliau analizuojant H. Swarovsky'ui priklausiusias partitūras matome, kad metroritminė fabula nėra visuomet tapati pulsacinei fabulai, o pastarosios perteikimui reikalingas kompleksinis požiūris į partitūroje pateikiamą informaciją (33 pav.). H. Swarowsky žaliomis rodyklėmis pažymimus trijų antrinių taktus diriguoja keturiais tvinksniais, dvejomis dirigavimo schemomis (33 pav.). Pirmąja (vienos dalies dirigavimo

schema) diriguojama pusinė garso trukmės vertė ir tai atlikėjas nurodo žymėdamas vertikalųjį brūkšnį. Antrąja, (trijų dalių dirigavimo schema), diriguojama didelė trijų pusinių triolė išsidėstanti per likusias dvi metrines takto dalis. Tai reiškia, kad pirmasis takto tvinksnis yra lėtesnis nei likę trys tvinksniai. Diriguojant tokiu būdu, kyla keblumų violončelių grupei, kuri per diriguojamą taktą turi atlikti tris lygias septoles. Todėl tyrimo autorius su pastaraja interpretacija nesutinka. Kolektyvas būtų mažiau trikdomas, jei paprasčiausiai trijų antrinių taktą diriguotume trimis tokios pačios trukmės tvinksniais.

H. Swarowsky pagrindinių dirigavimo schemų simbolių sistema

	Dirigavimo schemos pavadinimas	Dirigavimo schemos simbolis	Paaiškinimai
1.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių
2.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudaryta iš trijų tvinksnelių
3.	Dviejų tvinksnių dirigavimo schema		
4.	Trijų tvinksnių dirigavimo schema		
5.	Keturių tvinksnių dirigavimo schema		

34 pav. Šimkus, I. *H. Swarowsky pagrindinių dirigavimo schemų simbolių sistema*

Simbolių sistemos požiūriu aktualus šių taktų antrosios tridalės schemos žymėjimas skliausteliuose. Skliausteliai tikrai pasitarnauja kaip speciali priemonė, reikalui esant, dalinti vieną iš tvinksnių keliais greitesniais tvinksniais ar smulkesnę struktūrą padiriguoti atskira dirigavimo schema. Tyrimo autorius taip pat naudoja šiam tikslui skirtą žymėjimo būdą (žr. 18 pav.). Paskutinis pateikto pavyzdžio (18 pav.) 7/4 taktas diriguojamas dviem dvidaliais tvinksniais grupuojant po dvi ketvirtines ir vienu tridaliu tvinksniu apimančiu tris ketvirtines. Tačiau skliaustuose nubrėžtais dviem brūkšneliais perteikiama rekomendacija, reikalui esant,

paskutinį tvinksį smulkinti ir išdiriguoti visus tris tvinksnelius atskira trijų dalių dirigavimo schema arba du dvigubai greitesniais tvinksniais tris kartus padiriguojant trečią dirigavimo schemos judesį. Jei šioje specifinėje situacijoje nenaudotume skliaustų, būtų galima suprasti, kad trečiasis schemos judesys turi būti kelis kartus kartojamas tokio pat greičio tvinksniais, o tai, savaime aišku, būtų klaidinga[53]. H. Swarowsky taip pat pateikia įdomią ir taiklią dviejų dalių dirigavimo schemos žymėjimo alternatyvą naudodamas *alla breve* simbolį (33 pav. pažymima mėlynomis rodyklėmis). Tuo tarpu šešių dalių dirigavimo schema žymima net 6 atskirais brūkšniais (pažymėta juoda rodykle).

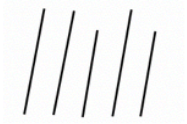
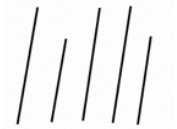
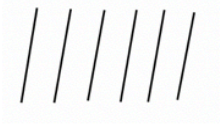
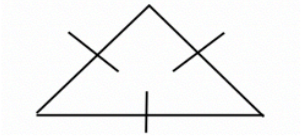
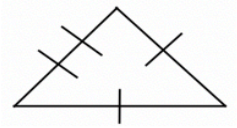
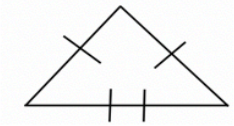
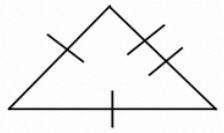
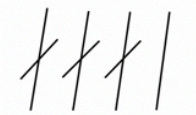
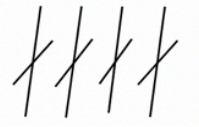
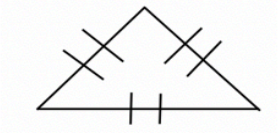
Vadovaujantis H. Swarowsky'o archyve rastais dirigavimo schemų simboliais galima išvesti nuoseklią dirigento naudotą žymėjimo sistemą, kuri pateikiama apibendrintose lentelėse (34, 35 ir 36 pav.)[54]. H. Swarowsky sudėtines tos pačios trukmės tvinksnių dirigavimo schemas žymi tuo pačiu principu kaip ir sudėtines skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemas. Tarkim, septynių tvinksnių dirigavimo schemą ir keturių skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemą (pvz. diriguojant 11/8 metrinę struktūrą), dirigentas žymi tuo pačiu simboliu (žr. 35 pav. simbolį nr. 8 ir 36 pav. simbolį nr. 9). Taip yra veikiausiai dėl to, kad H. Swarowsky'o gyvenamuoju metu simfoninėje muzikoje retu atveju pasitaikydavo muzikiniai opusai viename epizode turintys tokias skirtingas metroritmines struktūras. Tačiau modernėjant muzikinės raiškos priemonėms, vis dažniau naudojant skirtingus metroritmines darinius, kartu kyla poreikis ieškoti aiškesnės, dviprasmybių nekeliančios žymėjimo sistemos. Kaip nurodyta mūsų siūlomoje žymenų sistemoje (1 priedas) sudėtinės tos pačios trukmės tvinksnių dirigavimo schemos užrašomos kitais simboliais nei sudėtinės skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemos[55]. Šiuo svarbiu aspektu grindžiame tyrimu siūlomos universalios dirigavimo schemų simbolių sistemos pranašumą.

---

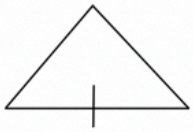
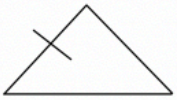
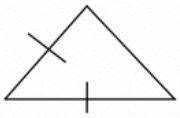
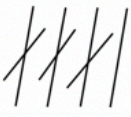
[53] Pateikiame tyrimo autoriaus minimo pavyzdžio iš A. Pärto *Prayer from 'Kanon Pokajanen'* interpretaciją. Žiūrėti 13 min. interneto nuorodoje: https://www.youtube.com/watch?v=E_moU39snFg. Atlieka Šv. Kristoforo kamerinis orkestras ir Vilniaus miesto savivaldybės choras *Jauna muzika.* Diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilniaus Šv. Kotrynos bažnyčia, 2021 metų birželio 14 diena.

[54] 1 priede pateikiama universali tyrimo autoriaus siūloma dirigavimo schemų simbolių sistema, kuri išvedama remiantis geriausiomis nūdienos ir pastarojo šimtmečio atlikėjų praktikomis. Ją lyginant su H. Swarowsky'o sistema (visa sistema pateikiama 2 priede), matome tuos pačius dirigavimo schemų žymėjimo principus, tačiau galime rasti ir tam tikrų reikšmingų skirtumų.

[55] Lyginti dirigavimo schemų simbolių sistemas 1 ir 2 priede, kur išlaikoma numeracijos tvarka nurodant tapačias dirigavimo schemas žymimas skirtingais arba tais pačiais dirigavimo schemų simboliais abiejuose sistemose.

H. Swarowsky sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistema			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis dirigavimo schemos judeys.
2.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas trečiasis dirigavimo schemos judesys.
3.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis ir trečiasis dirigavimo schemos judesys.
4.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi trys dirigavimo schemos judesiai.
5.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Pirmas dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, antras ir trečias – du.
6.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Antras dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir trečias – du.
7.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Trečias dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir antras – du.
8.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami pirmi trys dirigavimo schemos judesiai.
9.	Aštuonių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi dirigavimo schemos judesiai.
10.	Devynių tvinksnių dirigavimo schema		Visi dirigavimo schemos judesiai atliekami tris kartus.

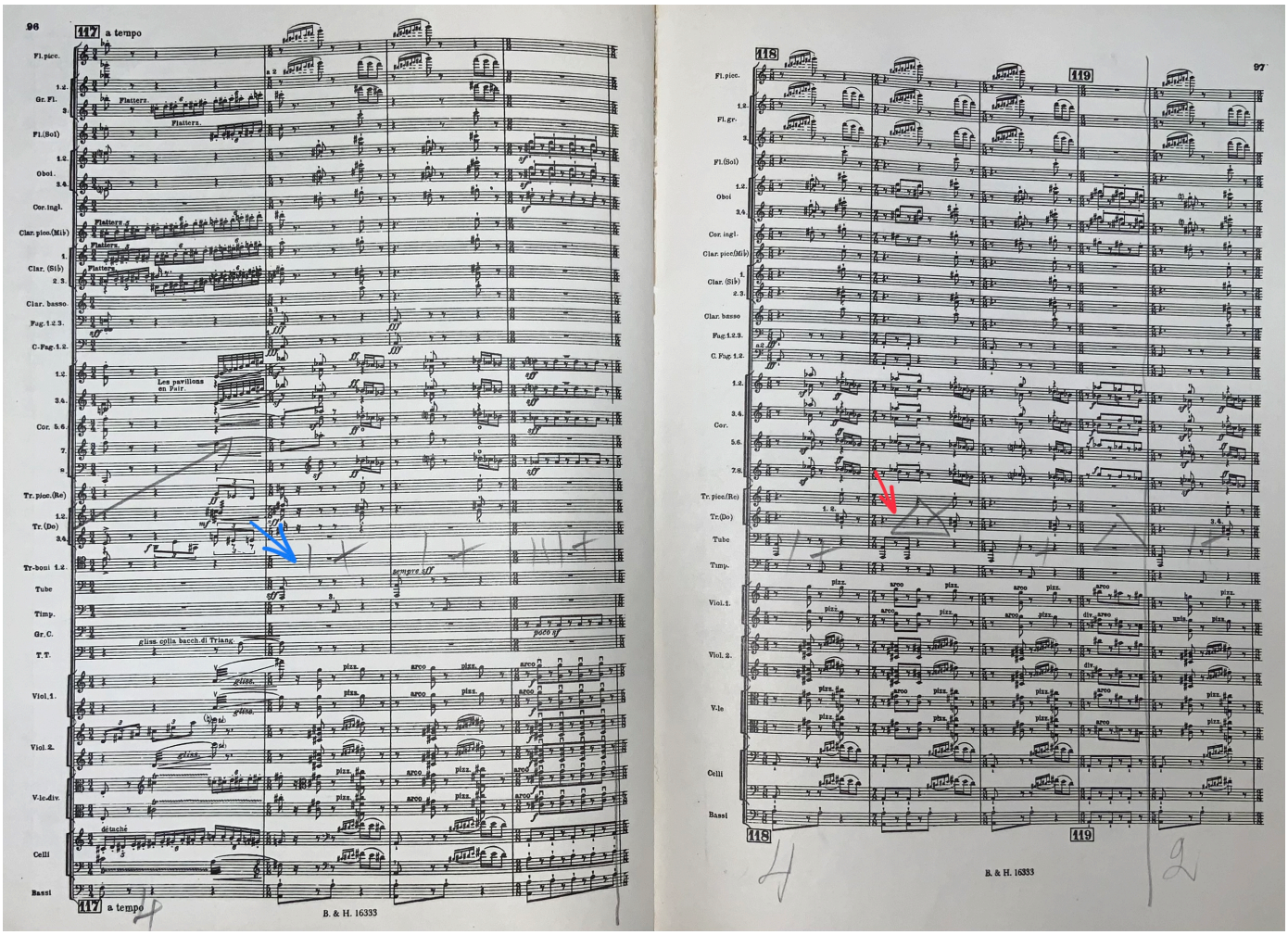
35 pav. Šimkus, I. *H. Swarowsky sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistema*

H. Swarowsky sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistema			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvin=snelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
2.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o antrasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
3.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o trečiasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
4.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
5.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Antrasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o pirmasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
6.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 8/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
7.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš dviejų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš trijų (pvz. diriguojant 9/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
8.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis ir ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 10/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
9.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš trijų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 11/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).

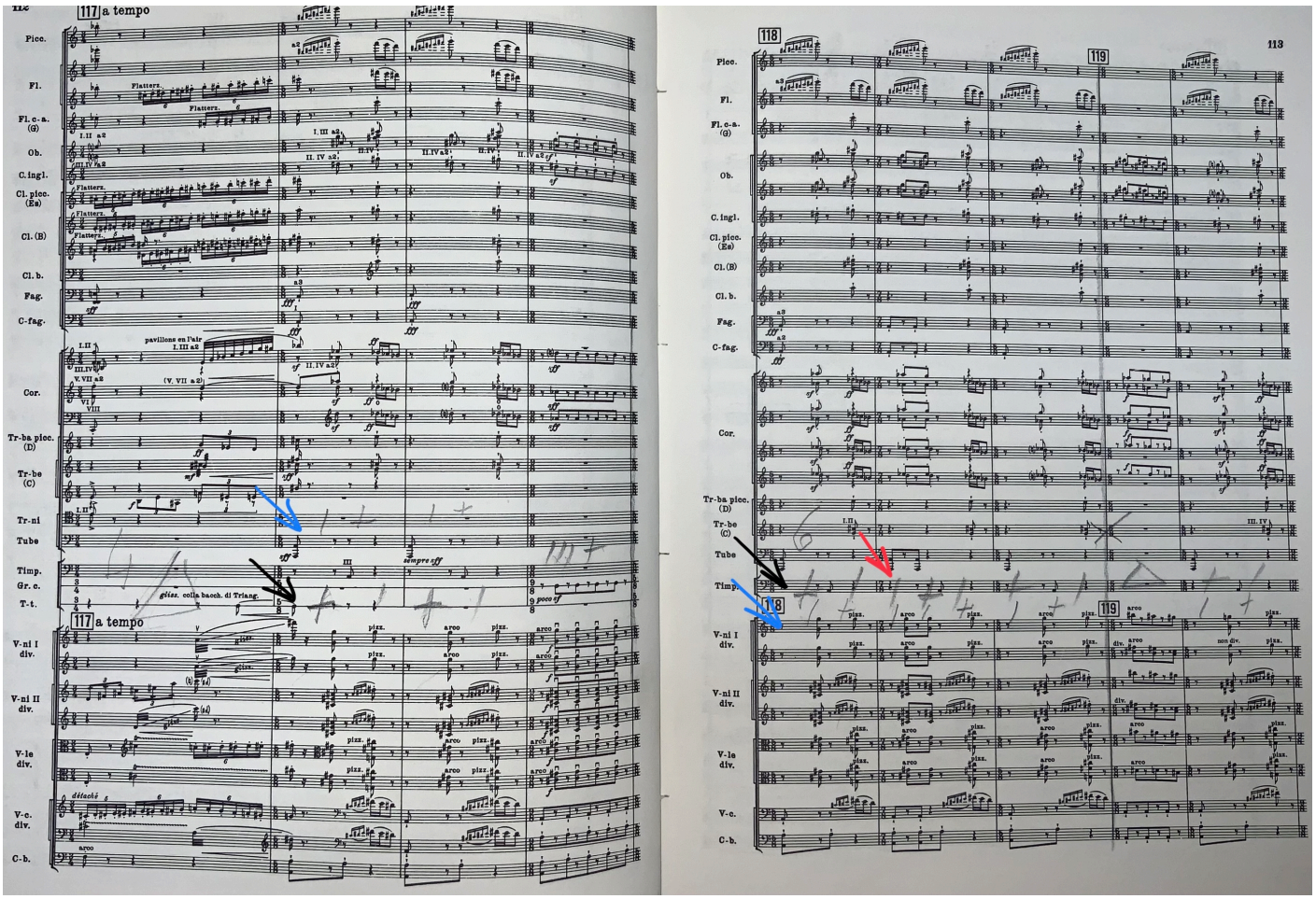
36 pav. Šimkus, I. *H. Swarowsky sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistema*

Fundamentalus nesusipratimas dekoduojant H. Swarowsky'o žymėjimo sistemą gali kilti dėl tridalio tvinksnio, kuris žymimas perbrauktu brūkšneliu. Dažnai atlikėjas brūkšnelį perbraukia ne įstrižai, o horizontaliai, dėl šios priežasties kyla aliuzija į kryželiu

žymimą keturių dalių dirigavimo schemą (31 pav.). Kaip ir buvo minėta, dėl pačios keturių dalių dirigavimo schemos struktūros, jos žymėjimas kryžiaus simboliu yra natūraliai praktiškas (žr. 12 pav.). Vengiant galimos painiavos ir dėl ovalaus tridalio tvinksnio pulsacinio pobūdžio, tyrimo autoriaus siūloma palikti pastarojo žymėjimui skirtą apskritimo simbolį. Taip pat apskritimo simbolį paranku naudoti žymint sudėtines skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemas. Tuo tarpu galimas ir logiškas H. Swarowsky'o sudėtinių tos pačios trukmės tvinksnių žymėjimo būdas vieną iš simbolio kraštinių perbraukiant brūkšneliu. Ruošiant partitūrą atlikimui, kraštinės perbraukimas praktiniu žymėjimo požiūriu yra paprastesnis nei ranka braukiamas lygiagretus brūkšnelis. Dėl šios priežasties H. Swarowsky'o sudėtinių tos pačios trukmės tvinksnių dirigavimo schemų žymėjimo būdą pripažįstame kaip alternatyvų. Tačiau H. Swarowsky'o dirigavimo simbolių sistemos pasirinkimo atveju, žymint sudėtines dirigavimo schemas, kaip pagrindą naudojant keturių dalių dirigavimo schemą, siūloma pasitelkti kryžiaus simbolį. Tuomet galima išvengti perteklinio keturių ar šešių atskirų simbolių žymėjimo, sukeliančio painiavą atliekant greito tempo partitūras.



37 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps.* London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172)



38 pav. Stravinsky, I. *Le Sacre du Printemps*. New York: International Music Company. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1171)

Svarbu paminėti, kad skirtingose H. Swarowsky'o partitūrose atlikta to paties muzikinio opuso tvinksnių analizė kartais skiriasi ir nėra analogiška. Veikiausiai tai yra kitusio dirigento interpretacinio požiūrio rezultatas. Tai liudija dviejų H. Swarowsky'ui priklausiusių I. Stravinskio *Le Sacre du Printemps* partitūrų pavyzdžiai (37 ir 38 pav.).

Kaip matoma abiejuose pavyzdžiuose, atlikėjas skirtingai projektuoja metroritminę fabulą tvinksnių grupavimo požiūriu. 37 pav. 2 ir 3 trečias 5/8 metrinės struktūros taktas diriguojamas dviejų dalių skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schema pirmuosius tvinksnius interpretuojant kaip dvidalius, o antruosius kaip tridalius. Tuo tarpu 38 pav. matome kitokį grupavimą juoda rodykle pažymimoje interpretacijoje[56], t. y. pirmuosius

[56] Mėlynomis rodyklėmis abiejuose 37 pav. ir 38 pav. žymima tapati interpretacija, tuo tatpu juoda rodykle žymima kita interpretacija. Negalima tiksliai atsakyti į klausimą kuri iš jų buvo pirminė, o kuri antrinė chronoligijos požiūriu. Taip pat lieka atviras klausimas ar 38 pav. pateikiamoje partitūroje mėlynomis rodyklėmis nurodoma interpretacija buvo užrašyta anksčiau juodomis rodyklėmis nurodytos interpretacijos, ar vėliau mėlinomis rodyklėmis nurodoma interpretacija buvo perkelta iš 37 pav. partitūros kaip galima alternatyva ar patobulinta interpretacija. Tyrimo autoriaus subjektyviu požiūriu 37 pav. mėlynomis rodyklėmis nurodoma žymėjimo sistema yra brandesnė, kadangi raudonomis rodyklėmis pažymimas trijų dalių skirtingos trukmės dirigavimo schemos simbolis 37 pav. žymimas vienu praktiškesniu trikampio simboliu, o ne trimis atskirais.

tvinksnius interpretuojant kaip tridalius, o antruosius kaip dvidalius. Skirtingas tvinksnių grupavimas projektuojamas ir tolesnėje metroritminių įvykių eigoje. Tai įrodo, iš pažiūros sausos, metroritminės fabulos analizės lanksčias taikymo galimybes atlikėjo interpretacijos realizavimo požiūriu.

Įdomu, kad didžiausi kolektyvinio muzikavimo sinchronizavimo iššūkiai kyla būtent tuose kompozicijų epizoduose, kur galimas dviprasmis interpretacinis požiūris tvinksnių grupavimo klausimu. Kaip buvo minėta, pirmieji atlikėjams kylantys klausimai susidūrus su sudėtinėmis metrinėmis struktūromis yra susiję su tvinksnių ir tvinksnelių grupavimu. Pavyzdžiui raudona rodykle žymimo takto atveju galimas trejopas 7/8 metrinės struktūros grupavimo būdas (37 ir 38 pav.), tvinksnelius grupuojant po 2, 2 ir 3; 2, 3 ir 2 arba 3, 2 ir 2. H. Swarowsky pateikia net kelis šios situacijos interpretacinius sprendimus (37 ir 38 pav.). Problema kyla tuomet, kai dirigentas nuolat keičia pasirinktą grupavimą ir atlikėjams apie tai nėra pranešama, o tuo tarpu orkestras grupuoja kitu, kolektyve nusistovėjusiu būdu. Tokiu atveju kyla desinchronizavimo galimybė ar net realus visos tolimesnės muzikinės tėkmės sutrikdymas. Dėl šių praktinių priežasčių I. Stravinskis, užsiėmęs praktine dirigavimo veikla, keitė savo metrinių struktūrų žymėjimo būdą. Markas Gothamas Kembridžo universitete rašytoje disertacijoje „Metro metrika“ (angl. k. *The Metre Metrics*) mini, kad lyginant 1911 ir 1947 metų I. Stravinskio „Petruškos“ redakcijas, svarbu pažymėti, kad pats I. Stravinskis tvirtina tarp šių datų pakeitęs savo požiūrį į metro žymėjimą. Pagal I. Stravinskį, anksčiau jo metrinio žymėjimo įkvėpimas buvo „takto pagal frazę“ koncepcija, tačiau vėliau praktinio darbo patirtis paskatino jį „pirmenybę teikti mažesnėms struktūroms, kadangi jos labiau dirigento ir orkestro buvo valdomos ir tai didžiai supaprastino muzikos [notacijos] skenavimą“ (Gotham 2015: 137). Kitaip tariant, anksčiau žymėjęs 7/8 ar 8/8 metrines struktūras, I. Stravinskis jas pradeda dalinti į smulkesnius darinius pagal pageidaujamą grupavimą (pavyzdžiui 2/8, 2/8 ir 3/8 ar 3/8 ir 5/8). Tokiu būdu paliekama menka galimybė klaidingam metroritminės fabulos interpretavimui.

Metrotektoninio žymėjimo požiūriu, H. Swarowsky buvo gana nuoseklus. Atlikėjo partitūrose aptinkami keli metrotektoninių segmentų žymėjimo būdai – arba metrotektoniniai brūkšniai (31 pav. nurodoma žaliomis rodyklėmis), arba X raidės simboliai (31 pav. išskiriama juodomis rodyklėmis). Pastebima, kad žymėjimas X raide/simboliu aptinkamas žymint mažiau ryškius metrotektoninių segmentų atskyrimus, arba tam tikrose partitūrose naudojamas paprasčiausiai taupant žymėjimui skirtą laiką. Kaip ir J. Domarkas, H. Swarowsky išskiria nekvadratinius metrotektoninius segmentus/frazes ir juos žymi lenktiniais (28 pav. nurodoma oranžinėmis rodyklėmis) arba laužtais (28 pav. pažymima violetine

rodykle) skliaustais. Lenktiniais skliaustais išskiriami smulkesni segmentai, o laužtiniais – stambesni. I. Swarowsky labai dažnai metrotektoninius segmentus pažymi ir skaičiaus simboliu, nurodydamas kiek taktų sudaro išskiriamas metrotektoninis segmentas (28 pav. minėti skaičiai apibraukiami oranžine spalva, o 31 pav. – mėlyna). Įdomu tai, kad H. Swarowsky partitūras mintinai mokydavosi būtent pasitelkdamas metrotektoninės analizės rezultatus[57]. Kitaip tariant, jis žymėdavosi išskiriamų metrotektoninių segmentų projekciją skaičių seka ir ją bandydavo išmokti mintinai. Minima seka, kuri išskiriama mėlyna rodykle (31 pav.), nurodo ne tik paskutinius du puslapio metrotektoninius segmentus, tačiau ir toliau ateinančius penkis (28 pav.). Tokiu būdu, atlikėjas, esant greitam kūrinio tempui, užmetęs akį į pasižymimą metrotektoninių segmentų seką, gali daugiau dėmesio skirti muzikavimui, o partitūrą tiesiog pervesti keliais puslapiais į priekį. Žinoma, susiduriant su mišraus pobūdžio tvinksnių seka, jos įsiminimas yra sudėtingesnis. Visgi toks metrotektoninės analizės ir jos žymėjimo būdas ypač pasitarnauja diriguojant kvadratines nekintančio metro metrotektoninių struktūrų sekas.

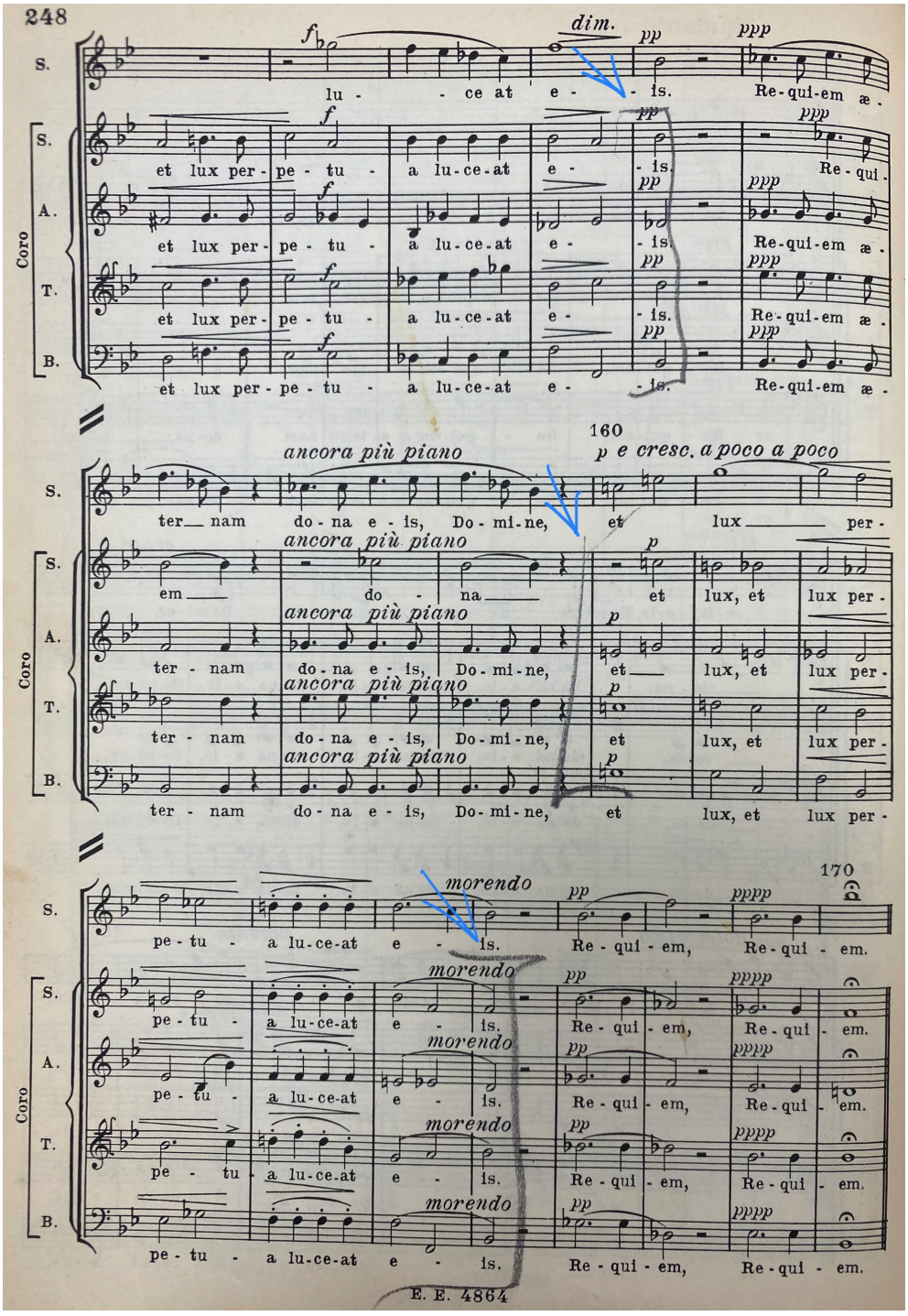
3.2. B. Walterio ir G. Mahlerio partitūrų analizė

B. Walterio archyvas mums aktualus ne tiek dėl paties atlikėjo išskirtinių žymenų, kiek dėl jam priklausiusių partitūrų. Kaip žinoma, dirigentas B. Walteris 1901 m. priėmė G. Mahlerio kvietimą ir tapo jo asistentu. Daugelis G. Mahlerio partitūrų buvo B. Walteriui dovanojamos ar jau po kompozitoriaus mirties atiteko dirigentui. B. Walterio archyvo partitūros šiam tyrimui aktualios dėl jose užfiksuotų gausių G. Mahlerio žymenų. Tuo tarpu pats G. Mahlerio ir I. Stravinskio fenomenas įdomus dėl asmenybės – dirigento ir kompozitoriaus – dvilypumo.

G. Mahleris dažniausiai gausiausius žymenis partitūrose palikdavo po pirmųjų kūrinių repeticijų ar jų koncertinių atlikimų siekdamas ką nors pataisyti. Tai reiškia, kad šie žymėjimai dažnu atveju yra kompleksinės kolektyvinio muzikavimo interpretacijos ir komunikacijos rezultatas. Kompozitorius-atlikėjas palieka ne tik instrumentuotės keitimo nurodymų, tačiau ir tyrimui ypač aktualias specialias remarkas skirtas dirigentams, kurios veikiausiai pirmiausia buvo skirtos sau pačiam. Galima prielaida, kad G. Mahleris diriguodamas ir taikydamas vieną ar kitą muzikinių įvykių eigos interpretaciją pastebėdavo kolektyvinio atlikimo įvairiausias problemas ir jas spręsdamas keisdavo savo judesių

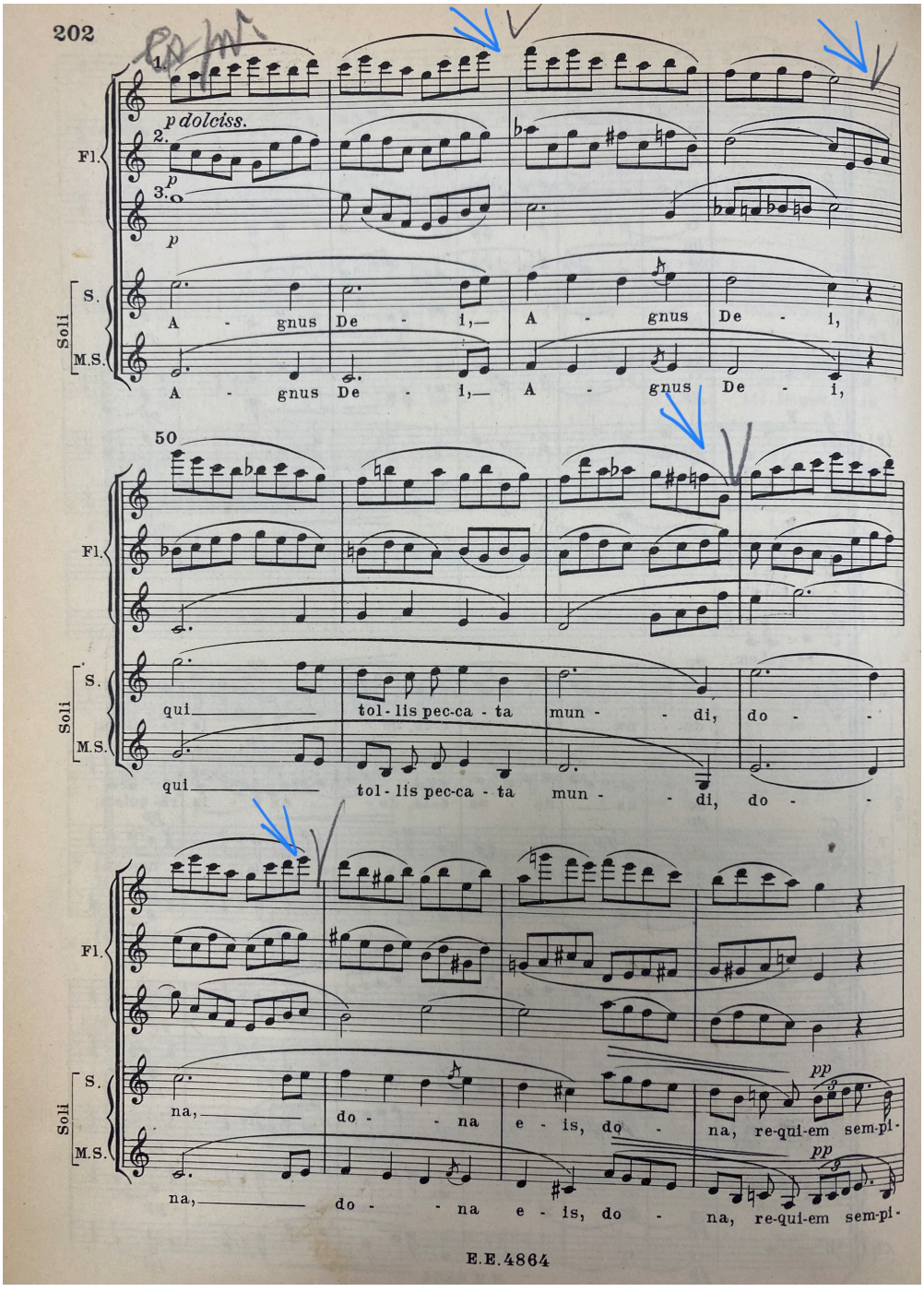
[57] Tai patvirtino J. Wildneris tyrimo metu atlikto interviu metu. Interviu atliktas 2021 m. gruodžio 2 dieną, Vienos muzikos ir scenos menų universitete. Visas interviu saugomas asmeniniame darbo autoriaus archyve.

projekciją, kurią kaip kompozitorius nurodydavo partitūroje. Paties dirigento atliktos savo sukurto muzikinio opuso analizės (taip pat ir metroritminės) rezultatai vėliau iš dalies tapo redaktorių įtvirtinta nekeičiama konstanta. Pastebima, kad ne į visus G. Mahlerio nurodymus redaktoriai sąmoningai ar dėl aplaidumo atsižvelgdavo. Būtent šie praleisti kompozitoriaus-dirigento nurodymai tyrėjui ir yra įdomiausi. Tačiau prieš nuodugniau aptariant G. Mahlerio žymenis, trumpai pristatysime B. Walterio metrotektoninių segmentų žymėjimo būdą.



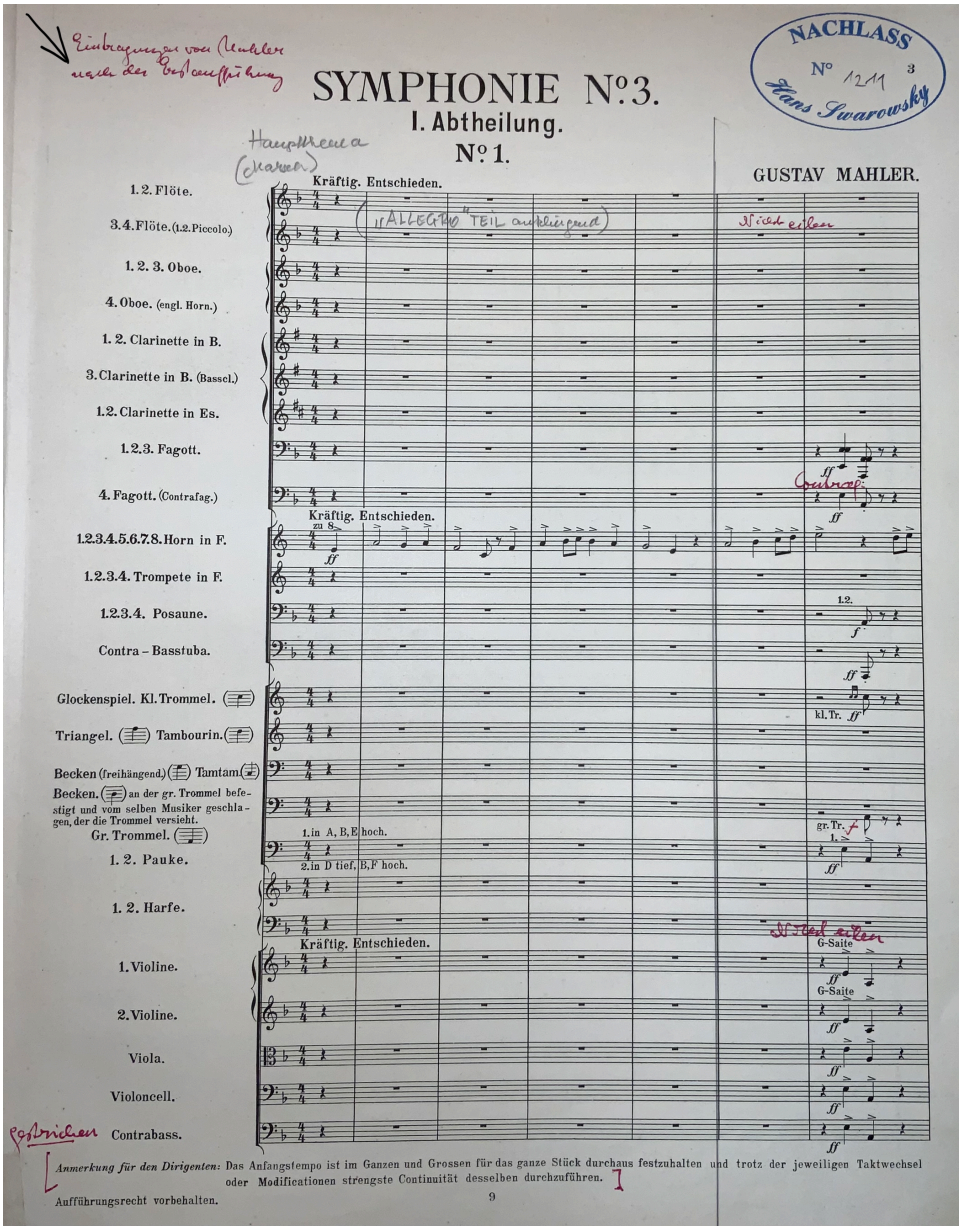
39 pav. Verdi, G. *Messa da Requiem*. Leipzig: Ernst Eulenburg. B. Walterio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. 39031)

B. Walteris savo partitūrose dirigavimo schemų išskirtiniais simboliais dažniausiai nežymėdavo, o vietoje jų pasitelkdavo skaičių simbolius. Tačiau galima išskirti atlikėjo metrotektoninį žymėjimą, kuris matomas pavyzdžiuose iš G. Verdi *Messa da Requiem* (39 ir 40 pav.). B. Walteris metrotektoninius segmentus išskirdavo arba laužtiniais vertikaliais skliaustais, arba paprasčiausiai juos atskirdamas varnele (dirigento žymimi laužtiniai skliaustai 39 pav. ir varnelės 40 pav. tyrimo autoriaus nurodomi mėlynomis rodyklėmis).



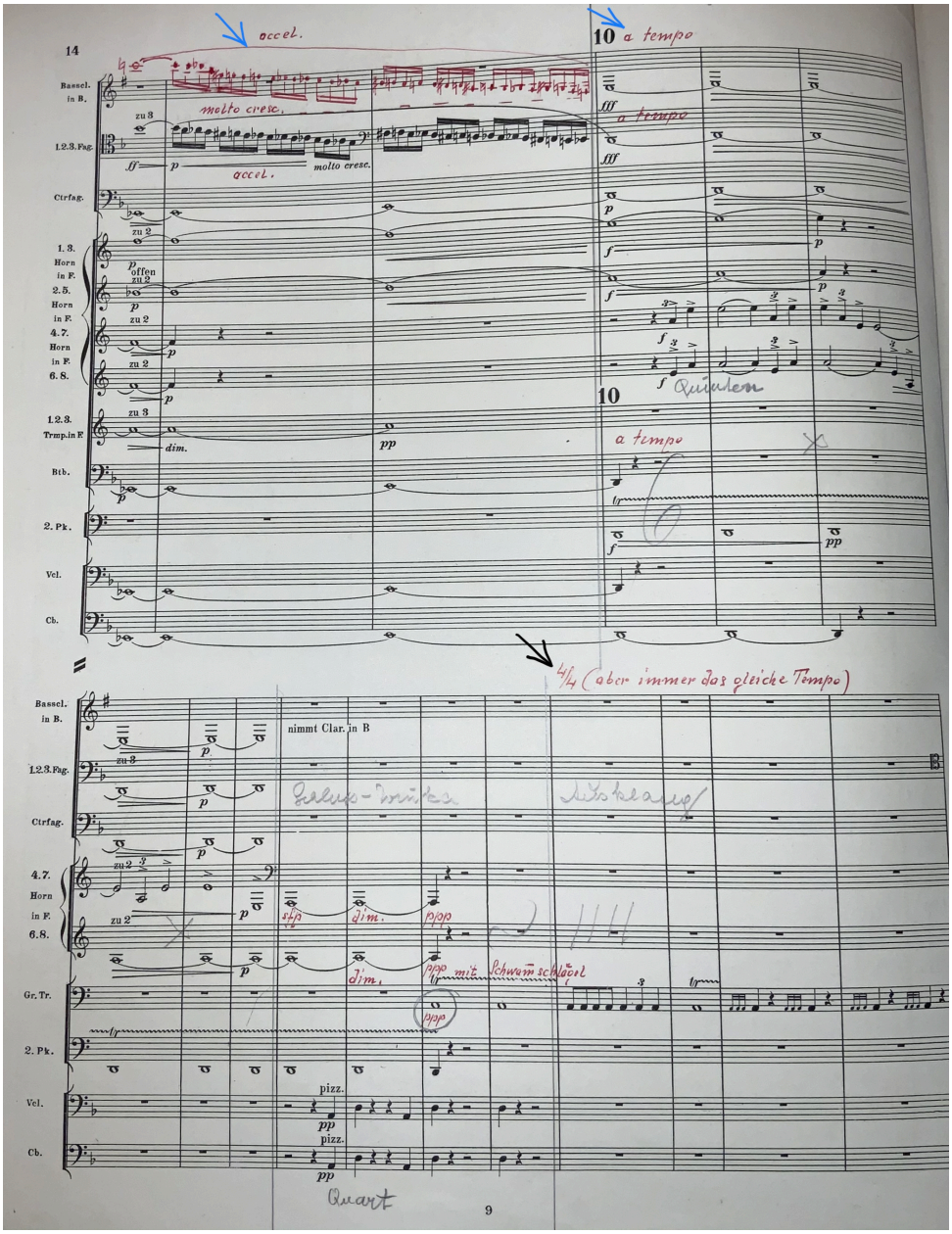
40 pav. Verdi, G. *Messa da Requiem*. Leipzig: Ernst Eulenburg. B. Walterio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. 39031)

Tiriant G. Mahlerio fenomeną dirigento atliekamos analizės požiūriu įdomi H. Swarowsky'o archyvui priklausanti G. Mahlerio III simfonijos partitūra, kuri taip pat gausi kompozitoriaus žymenų. Veikiausiai partitūra anksčiau priklausė B. Walteriui, kadangi tam tikri žymenys galimai užrašyti B. Walterio braižu. Darytina prielaida, kad ši G. Mahlerio partitūra atiteko B. Walteriui, o iš pastarojo ji pateko į H. Swarowsky'o rankas.



41 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 3.* Wien: Universal Edition. G. Mahlerio žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1211)

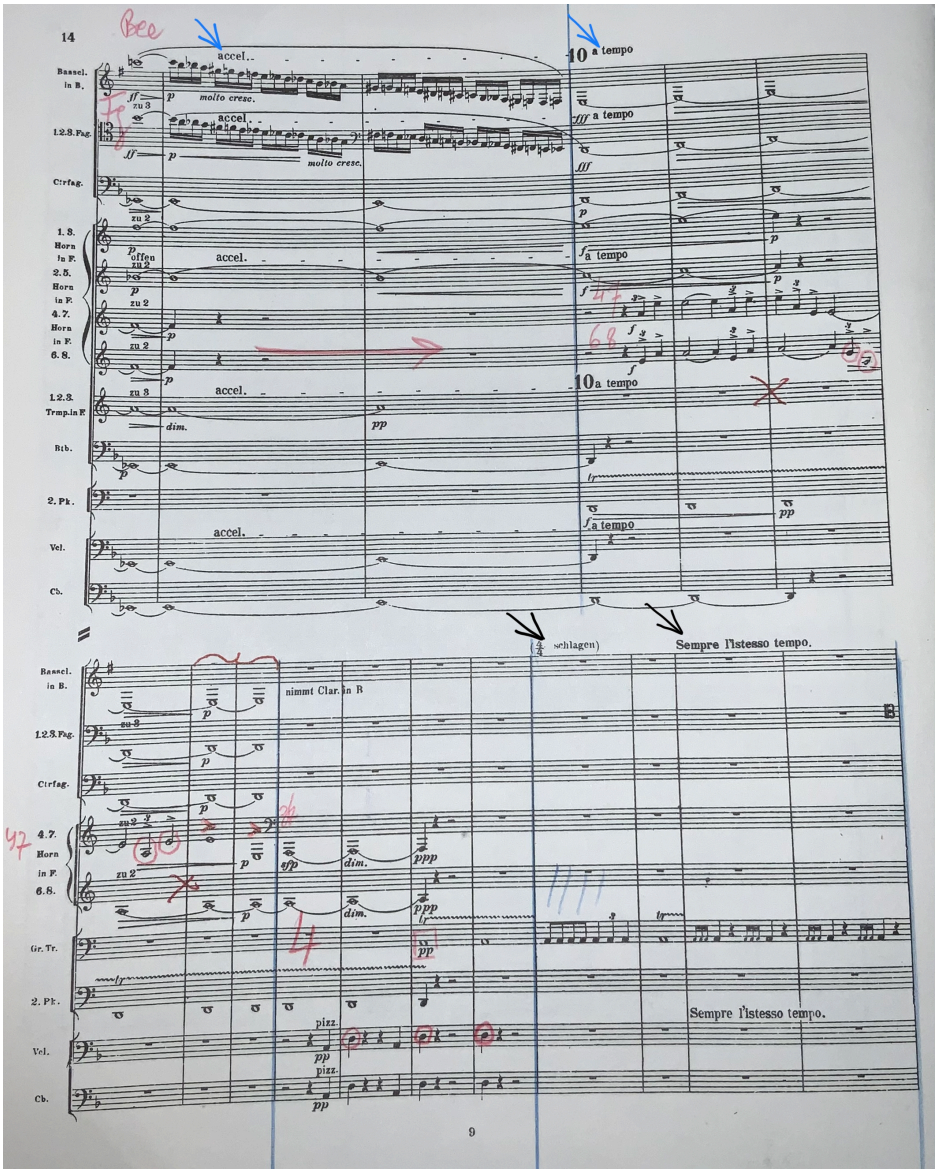
Kad partitūra tikrai priklausė G. Mahleriui įrodo ne tik kompozitoriaus išskirtinis raštas, tačiau ir prierašas pirmajame puslapyje (41 pav. pažymėta juoda rodykle). Darbą palengvina ir tai, kad G. Mahleris viską žymėjo raudonu rašalu, tuo tarpu B. Walteris ir H. Swarowsky G. Mahleriui priklausiusiose partitūrose dažniausiai žymėjo pieštuku (veikiausiai 42 pav. pieštuku rašytas tekstas ir metrotektoniniai brūkšniai šiuo atveju žymėti H. Swarowsky'o ranka).



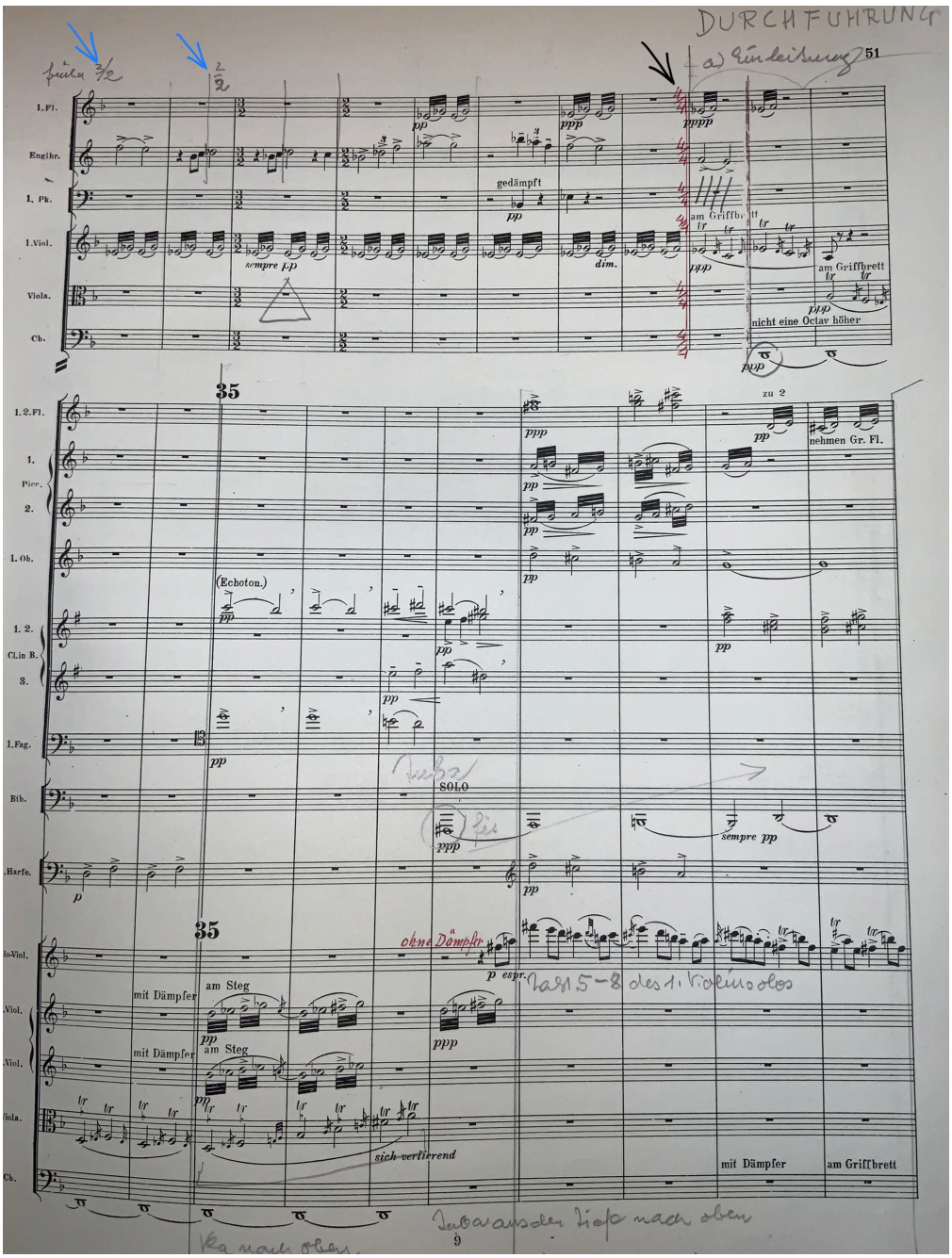
42 pav. Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. G. Mahlerio žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1211)

G. Mahleris daug dėmesio skiria tvinksniui, kuris dažniausiai tapatus metrinei nuorodai, todėl kompozitorius siekdamas apibrėžti interpretacijos ribas diriguojančiajam gana tiksliai pateikia metrines nuorodas. Pateikiamas III simfonijos epizodas (42 pav.) diriguojamas dviejų tvinksnių dirigavimo schema, tuo tarpu 10 skaitlinės 11 takte autorius tikriausiai repetuodamas pastebi, kad dėl praktinių sumetimų reikalinga smulkesnė tvinksnių daryba. Dėl šios priežasties nusprendžiama pakeisti metrinę nuorodą iš 2/2 į 4/4 (42 pav. pažymėta juoda rodykle), o tai savo ruožtu reiškia G. Mahlerio pageidavimą diriguoti keturių tvinksnių dirigavimo schema. Tvinksniai nuo nurodytos vietos tampa dvigubai greitesni, t. y. savyje talpinantys nebe 4 aštuntines garso trukmės vertes, o tik dvi. Tačiau kartu žodine

nuoroda priduriama, kad nepaisant pakitusio tvinksnio greičio, turi būti išlaikomas stabilus tempas. Tapatus 3 G. Mahlerio simfonijos epizodas iš H. Swarowsky'ui priklausiusios partitūros (43 pav.) rodo, kad ranka rašytos G. Mahlerio nuorodos iš autoriui priklausiusios partitūros (42 pav.) nugula vėlesnėje pateikiamoje redakcijoje (43 pav.). Matome, kad redaktorius nusprendžia G. Mahlerio nuorodą, išlaikyti tolygų tempą, perkelti keliais taktais vėliau (43 pav. pažymima juodomis rodyklėmis). Kitos, metroritminių įvykių eigos interpretacijai taip svarbios tempo nuorodos redaktoriaus perkeliamos tiksliau atsižvelgiant į užfiksuotus autoriaus nurodymus (42 ir 43 pav. jos pažymimos mėlynomis rodyklėmis). Kaip matoma, G. Mahleriui priklausiusioje ir H. Swarowsky'o darbinėje partitūroje, H. Swarowsky teisingai reaguodamas į kompozitoriaus pageidavimą pakeisti dirigavimo schemą, tai ir padaro ties metrine nuoroda pasižymėdamas keturių dalių dirigavimo schemos simbolį (42 ir 43 pav., 10 skaitlinės 11 taktas).



43 pav. Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1213)

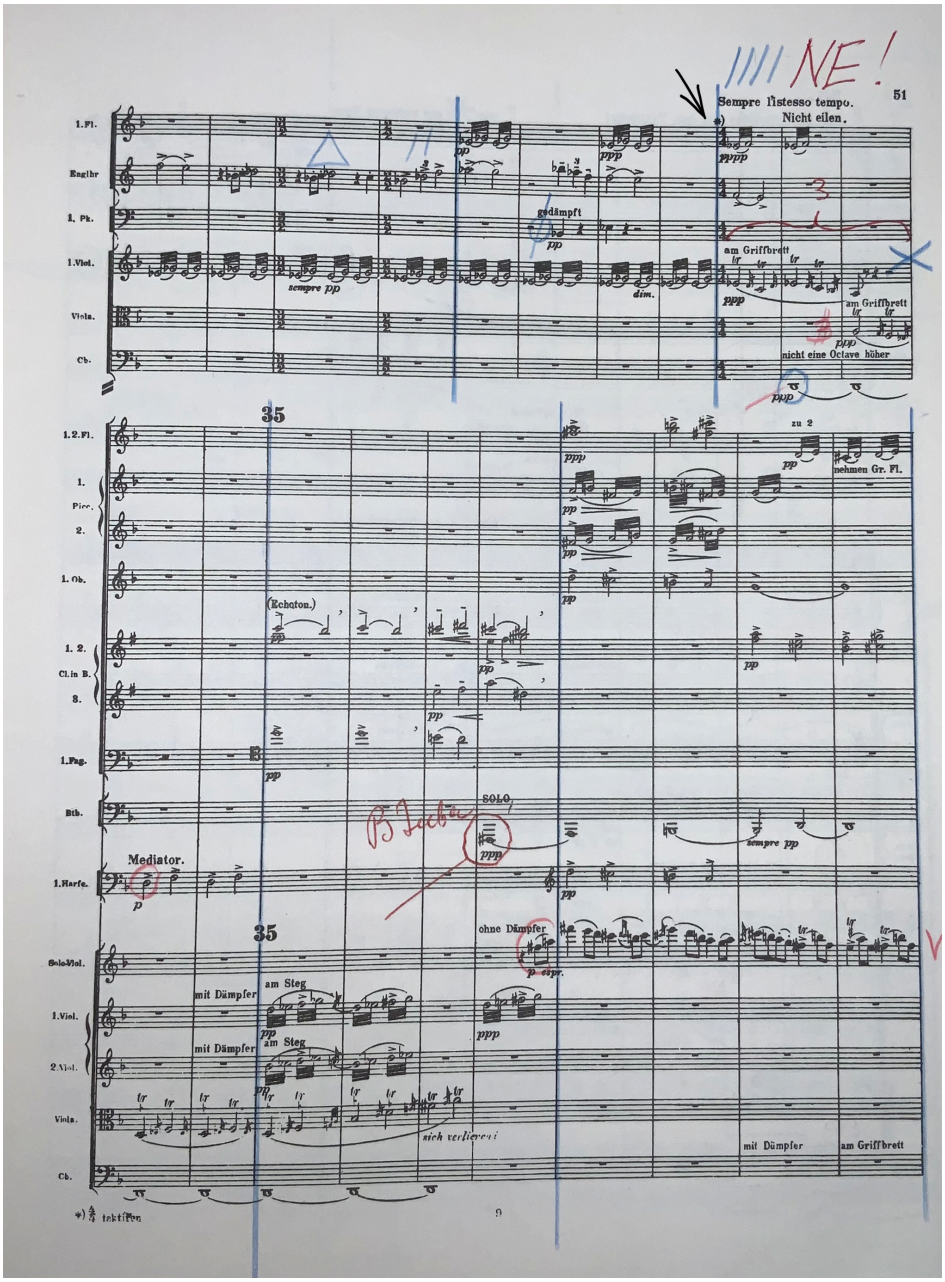


44 pav. Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. G. Mahlerio žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1211)

Panašią situaciją atsekame papildomuose pavyzdžiuose (44 ir 45 pav.). G. Mahleris nuo 9 takto (44 pav.) nurodo diriguoti keturių tvinksnių dirigavimo schema išlaikant stabilų tempą ir tai redaktoriaus yra perkeliama į vėlesnes minimo opuso redakcijas (44 ir 45 pav. pažymima juoda rodykle). Tačiau šio pavyzdžio atveju įdomi kitusi H. Swarowsky'o metroritminės fabulos interpretacija (44 pav.). Pirmuose taktuose pastebime, kad atlikėjas kitaip suvokia frazių atramas ir dėl šios priežasties keičia metrines nuorodas (44 pav. pažymėta mėlynomis rodyklėmis). Tačiau to nelieka vėlesnėje H. Swarowsky'ui

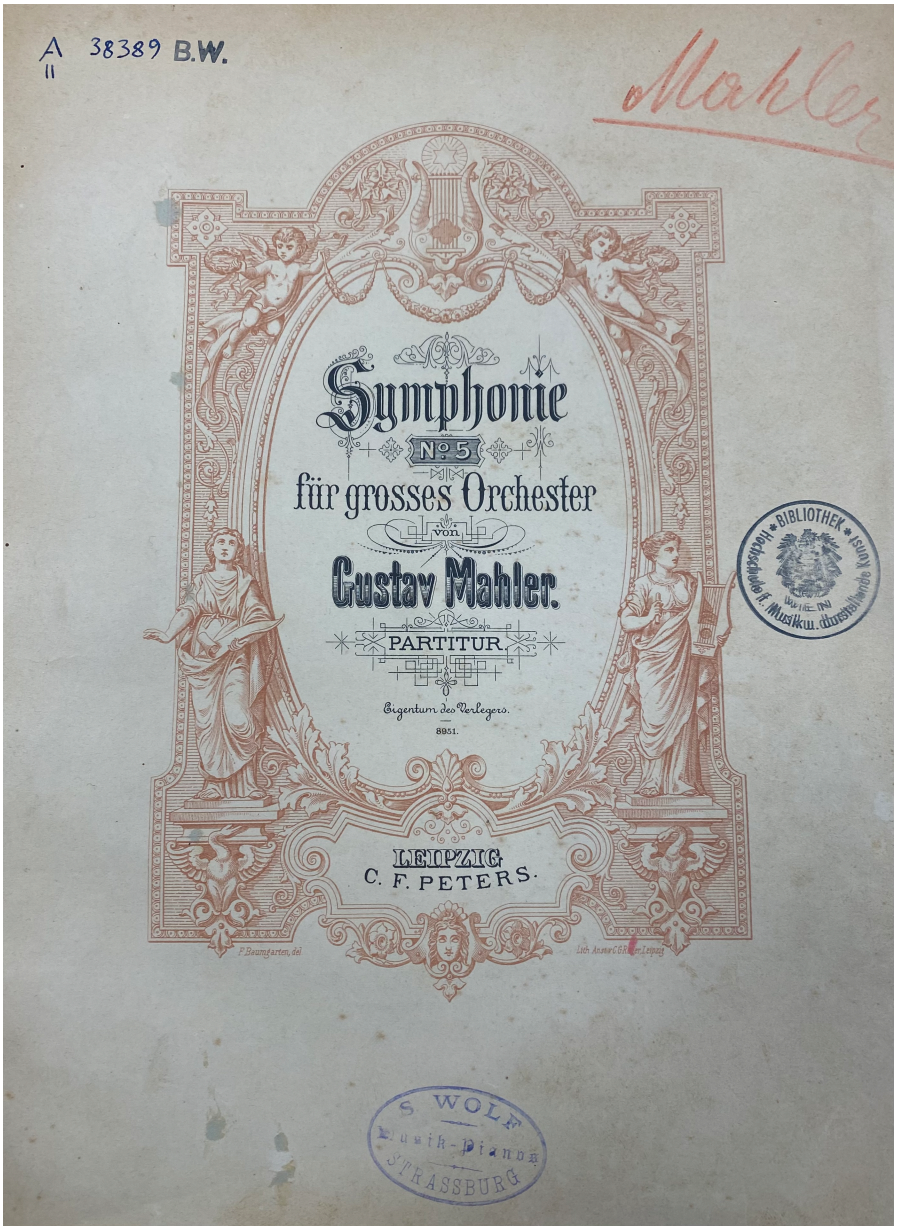
priklausiusioje partitūroje (45 pav.), kurioje dirigentas gana detaliai atlieka analizę brėždamas schemų simbolius ir metrotektoninius brūkšnius.

Turint galvoje, kiek dėmesio G. Mahleris po pirmųjų atlikimų savo pastabomis skiria dirigentams, vertėtų dirigavimo schemų eigą projektuoti griežčiau prisilaikant autoriaus nurodytų metrinių nuorodų. Tačiau svarbu pastebėti, kad ne visų kompozitorių kūryboje metroritminė fabula yra taip tampriai susijusi su pulsacine įvykių eiga. Pavyzdžiui, Gaetano Donizetti kūryboje pulsacinė muzikos tėkmė dažnu atveju turi mažai ką bendro su metrinėmis nuorodomis. Dėl šios priežasties prieš dirigentui pradedant atlikti tvinksnių analizę, reikalingas kruopštus įsigilinimas į istorinį kontekstą, opuso sukūrimo metu vyravusias atlikimo tendencijas ir konkretaus kompozitoriaus notacijos ypatumus.

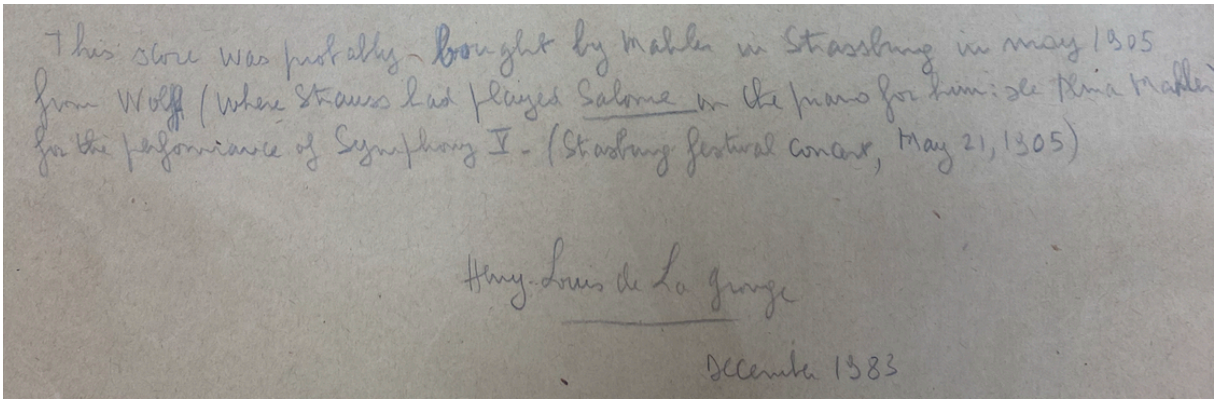


45 pav. Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1213)

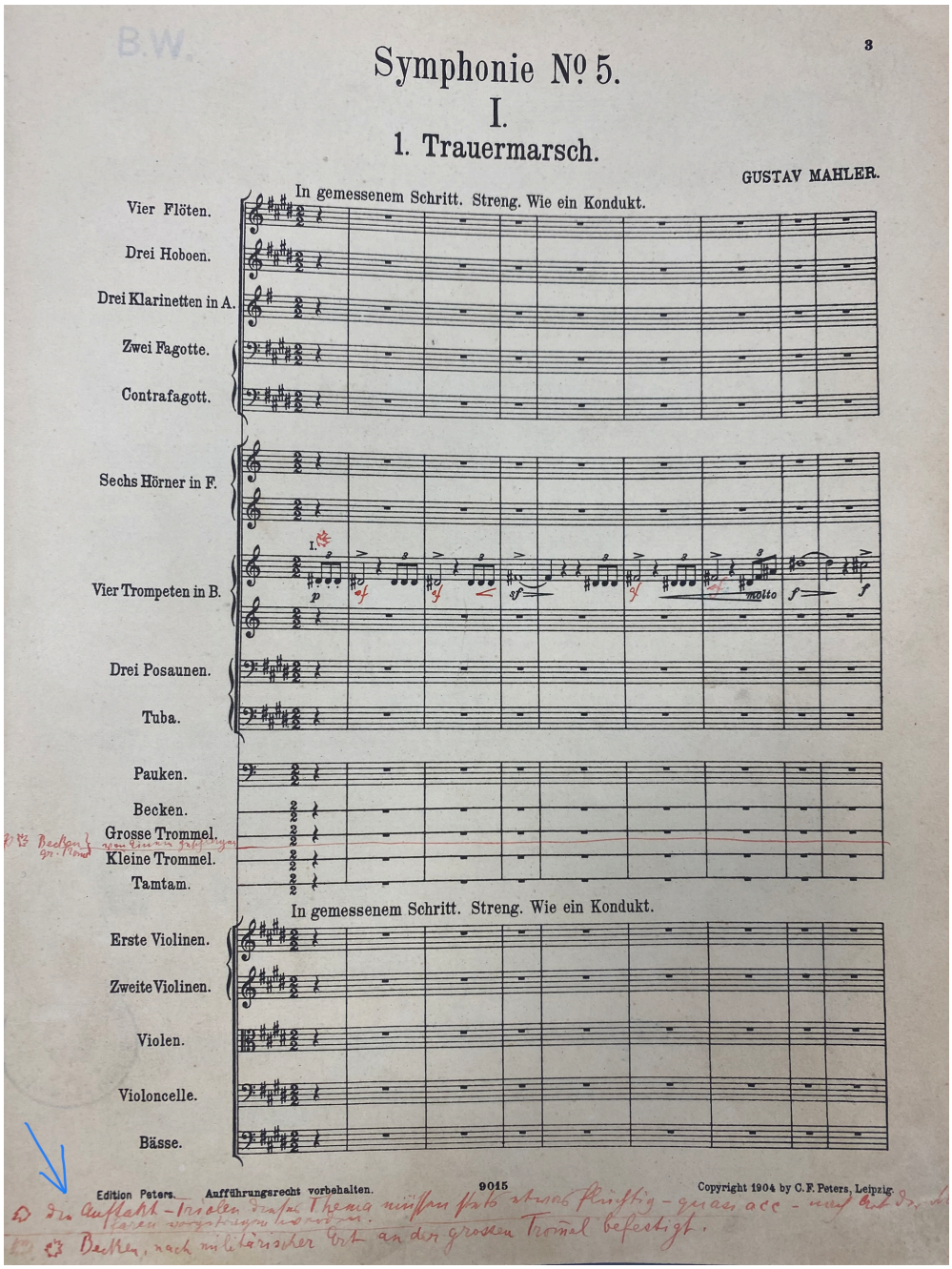
Atvejo analizė: G. Mahlerio *Adagietto*. Tyrimo autoriaus dėmesį patraukė B. Walterio archyve rastos dvi G. Mahleriui priklausiusios V simfonijos pirmųjų (1904 ir 1905 m.) redakcijų partitūros. Tai, kad 1904 m. partitūra priklausė G. Mahleriui įrodo ne tik data, tačiau ir ranka žymėti kompozitoriaus žymenys, kurie redaktoriaus yra atspausdinami 1905 m. (46, 47 pav.) partitūroje. Kaip pavyzdį pateikiame kompozitoriaus nuorodą dirigentams pirmojo partitūros puslapio apačioje. Vienur (48 pav.) ji parašyta autoriaus ranka, kitur (49 pav.) jau atspausdinta redakcijos (48 ir 49 pav. pažymima mėlyna rodykle). Nuodugnios visos simfonijos lyginamosios redakcijų analizės pristatymui prireiktų atskiro didelės apimties tyrimo. Todėl pasirenkama pristatyti tik dažniausiai atliekamą genialiai sukomponuotą V G. Mahlerio simfonijos *Adagietto* dalį.



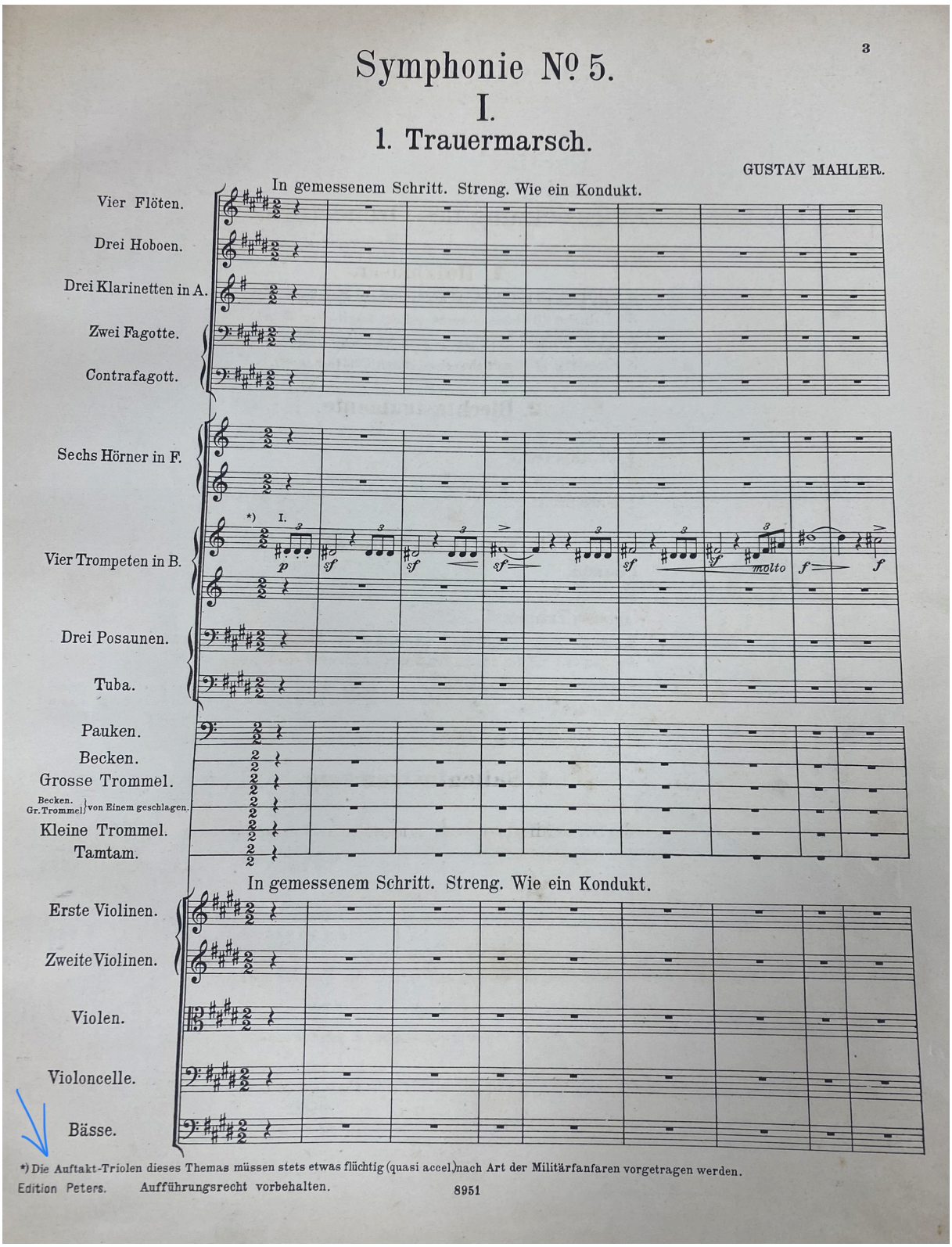
46 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1905. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38389)



47 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1905 (B. Walterio archyvas, nr. A 38389)



48 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1904. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38390)



49 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1905. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38389)

Grįžtant prie 1904 ir 1905 m. redakcijų skirtumų (3 priede pateikiama visa 1904 m. redakcijos *Adagietto* dalis, o 4 priede – 1905 m. redakcija), pastebima, kad ne visi kompozitoriaus nurodymai iš 1904 m. redakcijos atsiduria 1905 m. partitūroje. Aptariamos

simfonijos dalies pirmos skaitlinės (3 priedas) 12 takte kompozitorius ranka prirašo tempo ir ekspresijos nuorodą *fliessend*, į tai redaktorius atsižvelgia ir ją perkelia į 1905 m. partitūrą (4 priedas). Tuo tarpu pirmosios skaitlinės 10 takte (3 priedas) G. Mahleris išbraukia nuorodą *Etwas drängend*, tačiau redaktorius to nepastebi arba sąmoningai tai ignoruoja ir 1905 m. redakcijoje nuoroda lieka neišbraukta (žr. 4 priedą). Panaši situacija susiklosto ir paskutiniuosiuose *Adagietto* taktuose. G. Mahleris nusprendžia nuorodą *Sehr zurückhaltend* iš ketvirtos skaitlinės 12 takto perkelti į ketvirtosios skaitlinės 16 taktą (3 priedas). Tačiau redaktorius ne tik, kad į tai neatsižvelgia, tačiau prideda kitą *drängend* nuorodą ketvirtosios skaitlinės 12 takte (4 priedas). Šios klaidos lieka ir vėlesnėse opuso redakcijose.

H. Swarowsky'ui ir Leonardui Bernsteinui priklausiusiose G. Mahlerio V simfonijos *Adagietto* partitūrose (žr. 5 ir 6 priedus) matome išlikusį aplaidaus redaktoriaus darbo rezultatą perteikiant autoriaus užfiksuotas tempo nuorodas. Visos klaidos atsiradusios 1905 m. partitūroje nugula ir vėlesnėse redakcijose (palyginti 4, 5 ir 6 priedus). Tempo nuorodos daro didelę įtaką tvinksnių analizės taikymui. Konkrečiu aptariamojo opuso atveju dilema kyla pasirenkant dirigavimo schemų darybos būdus. H. Swarowsky, į kurio rankas pateko bent jau viena G. Mahleriui priklausiusi pastarojo trečiosios simfonijos partitūra, veikiausiai turėjo kritiškai atsakingą požiūrį į kompozitoriaus metrinių nuorodų traktavimą ir dirigavimo schemas projektuodavo daugiau prisilaikydamas kūrėjo žymimų metrinių nuorodų. Tai pastebime ir kintančioje H. Swarowsky'o interpretacijoje (žiūrėti pav. 44 ir 45). Dėl metrinių nuorodų tiesioginio tapatinimo su pulsacine fabula priežasties, H. Swarowsky'o partitūroje nematome dirigavimo schemų simbolių, nors aptinkame detalią metrotektoninę analizę. Kaip minėta, schemų simboliai dažniausiai žymimi dirigavimo schemos kitimo vietoje, todėl, jei dirigavimo schema išlieka stabili viso diriguojamo opuso ar epizodo metu, nėra praktinio simbolių žymėjimo poreikio.

Tuo tarpu L. Bernsteino interpretacijoje (6 priedas), aptinkame tam tikrus dirigavimo schemų simbolius arba skaičiais žymimus nurodymus (*Adagietto* dalies 10 taktas; 1 skaitlinės 5, 12, 13 taktai; 2 skaitlinės 1 taktas; 3 skaitlinės 3 ir 7 taktai; 4 skaitlinės 2 taktas). Dirigentas tvinksnį taip pat identifikuoja ir metronomo nuoroda, pavyzdžiui, pirmajame takte žymėdamas 96 aštuntines per minutę, o vienuoliktame takte – 60 ketvirtinių per minutę. Tuo pačiu tai reiškia, kad nuo pirmo takto yra diriguojama aštuonių dalių dirigavimo schema kai tvinksnis yra lygus aštuntinei garso trukmės vertei, o nuo vienuoliktojo takto diriguojama keturių dalių dirigavimo schema, kai tvinksnis yra lygus ketvirtinei garso trukmės vertei. Ketvirtos skaitlinės ketvirtame takte taip pat aptinkame 72 aštuntinių garso trukmės verčių per minutę metronomo nuorodą. Tai liudija, kad tvinksnis yra lygus aštuntinei garso trukmės

vertei ir, kad diriguojama aštuonių dalių dirigavimo schema (kaip dirigento nurodoma dviem taktais prieš metronomo nuorodą, ketvirtos skaitlinės antrajame takte). L. Bernsteino atveju, tyrėjo dekoduotą dirigento atliktos analizės sistemą grindžia ir išlikęs G. Mahlerio V simfonijos *Adagietto* įrašas[58]. Pasitelkus išlikusią atlikėjo analizę partitūroje ir jo atlikimą, fiksuotą įraše, galime susidaryti objektyvų atlikėjo judesių projekcijos vaizdą ir įžvelgti dirigentų mąstymo dėsnius interpretuojant metroritminių įvykių struktūrą.

Kaip buvo minėta, veikiausiai H. Swarowsky savo judesių eigą organizavo labiau prisilaikydamas kompozitoriaus metrinių nuorodų, t. y. mažiau nei L. Bernsteinas dalindamas metrine nuoroda fiksuojamus ketvirtinės garso trukmės tvinksnius. Deja, nėra išlikusio H. Swarowsky'o diriguojamo *Adagietto* vaizdo įrašo, nors žinomas vertingas garso įrašas. Klausant jo girdimas greitesnis tempas, nei L. Bernsteino interpretacijoje, kuris išgaunamas veikiausiai diriguojant ketvirtinės garso trukmės tvinksniais. Todėl peršasi natūrali išvada, kad H. Swarowsky šią dalį dirigavo daugiausia keturių dalių dirigavimo schema[59].

Lyginamoji G. Mahlerio V simfonijos *Adagietto* partitūrų redakcijų ir jose glūdinčių dirigentų interpretacijų analizė atskleidžia istorinę opuso atlikimo perspektyvos reikšmę būsimos dirigento praktinės analizės taikymo požiūriu. Būtent įsigilinę į galimas redaktorių klaidas, istorinį kontekstą, vyravusias atlikimo tendencijas, notacijos ypatumus galime išvengti dirigento taikomos analizės netikslumų ar net fundamentalių klaidų. Šis empirinis pavyzdys atskleidžia iš pažiūros paprastos metroritminės fabulos analizės taikymo kompleksinį kontekstą, kurio perpratimas reikalauja vienos svarbiausių – dirigento erudicijos savybės, kuri privaloma dirigavimo meninei veiklai.

[58] Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=9KSESLJ0LWA. Atlieka Vienos filharmonijos orkestras, diriguoja L. Bersteinas. Rekomenduojama žiūrėti ir klausyti nuo 45 min. kartu sekant 6 priede pateiktą L. Bernsteinui priklausiusią partitūrą.

[59] Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=GnFpAVy9acc. Atlieka Vienos simfoninis orkestras, diriguoja H. Swarowsky. Rekomenduojama klausyti kartu sekant 5 priede pateiktą H. Swarowsky'ui priklausiusią partitūrą.

4. ATVEJŲ ANALIZĖS

Šiame skyriuje pristatomi individualūs tyrėjo metroritminės fabulos analizės taikymo atvejai, siekiant pademonstruoti siūlomų analizės metodų taikymo naudą bei universalumą.

4.1. G. Mahlerio V simfonijos metroritminės fabulos interpretacija

Pirmame skyriaus poskyryje pateikiamas dirigento analizės taikymo pavyzdys G. Mahlerio V simfonijos interpretavimo požiūriu. Tai monumentalaus mąstymo reikalaujantis opusas. Jis taip pat tampriai sąveikauja su IV G. Mahlerio simfonija, kuri buvo kurta tuo pačiu kompozitoriaus kūrybiniu laikotarpiu (1899–1902 m. vasaromis). IV G. Mahlerio simfonija tyrimo autoriaus bus atlikta meno projekto kūrybinės dalies baigiamojo koncerto metu, todėl pateikiama V simfonijos analizė tampriai sujungs tiriamąjį ir praktinį meno tyrėjo darbą ir pademonstruos metroritminės fabulos analizės naudą.

Skirtingi dirigentai skirtingai taiko dirigento analizės metodus G. Mahlerio Penktajai simfonijai ir tai galima matyti atidžiau patyrinėjus asmenines dirigentų partitūras privačiuose ar valstybiniuose archyvuose, duomenų bazėse. Dėl reglamentuojamos tyrimo apimties, taip pat siekiant darbo optimalumo, negalime pristatyti daugybės partitūrų pavyzdžių su dirigentų žymenimis. Tačiau ir keleto pateiktų H. Swarowsky'ui, L. Bernsteinui ir C. Abbadui priklausiusių G. Mahlerio Penktosios simfonijos ketvirtosios *Adagietto* dalies partitūrų akivaizdžiai liudija kaip skirtingai dirigentai analizuoja ir interpretuoja tą patį opusą (žr. 5, 6 ir 7 priedus)[60].

Žymint partitūras svarbu viename puslapyje esant kelioms akoladėms, jas atskirti punktyriniais įstrižais brūkšneliais (50 pav.), tam kad greito tempo muzikoje nesuklystume ir, praleidę dar vieną puslapyje egzistuojančią akoladę, anksčiau nepradėtume skaityti po jos esančios muzikinės medžiagos. Nors tai atrodo elementaru, tačiau yra labai praktiška, o būtent praktiškumas ir yra vienas svarbiausių dirigento analizės bruožų skiriančių ją nuo tradicinių

[60] Prieš atliekant praktinę kūrinio analizę su žymenimis partitūroje, vertėtų pasidomėti simfonijos sukūrimo istoriniu kontekstu, perklausyti analizuojamą opusą, susidaryti bendrą kūrinio vaizdą. Tai yra būtini veiksmai, kurie turėtu lemti kokiu būdu taikysime konkrečius dirigento analizės metodus. Imantis dirigento analizės ir neatlikus minimų paruošiamųjų veiksmų, gauti analizės rezultatai gali prieštarauti kūrinio stilistikai, dramaturginei kompozitoriaus minčiai, epochos dvasiai. Siekiant viso to išvengti smulkesnis ar detalesnis analizuojamo opuso konteksto tyrimas yra būtinas.

analitinių muzikos analizės metodų. Gerai, t. y. patogiai „sutvarkyta“ partitūra yra raktas į atlikimo sėkmę.

Nors praktiškumo dėmuo yra labai svarbus taikant dirigento analizės metodus, jis jokiu būdu neužgožia esminio šios analizės tikslo, t. y. atskleisti dramaturginius kompozicijos kodus, esminę kompozitoriaus mintį ir taip užtikrinti klausytojo estetinio patyrimo galimybę. Istorinio konteksto determinuota tvinksnių ir metrotektoninė analizė turi apibrėžti natūralius pulsacinius vienetus bei natūralias frazes, kurios neprieštarautų kūrinio dramaturginei logikai. Gilesne prasme, šių analizių taikymas yra tarsi kompozicijos prasmių dekodavimas, išgryninimas. Tik išgryninus prasminius vienetus ir juos mentaliai įsisąmoninus galima imtis praktinio dirigavimo meno ir per rankų judesių raišką savą interpretaciją perteikti kolektyvui.

G. Mahleris Penktąją simfoniją rašė 1901 ir 1902 metų vasaromis, atostogaudamas savo viloje Majernige. Italų dirigento Claudio Abbado *Adagietto* partitūros pirmajame puslapyje (žr. 7 priedą) po pirma akolade galime rasti dirigento ranka išrašytą poetinį tekstą. Manoma, kad dirigentas C. Abbado jį nusirašė nuo dirigento Willemo Mengelbergo, kuris buvo vienas pirmųjų G. Mahlerio simfonijų atlikėjų, partitūros. Tai patvirtina ir prieš poetinį tekstą matomas W. Mengelbergo pavardės inicialas (raidė M). Dirigentas W. Mengelbergas savo ruožtu, remdamasis G. Mahlerio žmonos Almos Mahler atsiminimais teigia, kad kurdamas *Adagietto* G. Mahleris pirmiausia sukūrė poemą savo žmonai[61]. G. Mahlerio sukurta poema buvo tarsi kūrėjo meilės išpažinimas savo žmonai.

Šios iš pažiūros asmeninės kompozitoriaus gyvenimo detalės yra gana svarbios bandant perprasti kompozitoriaus pasaulėvaizdį opuso kūrimo metu, bendrąją kompozicijos dvasią[62]. W. Mengelbergas ir C. Abbado opuso sukūrimo kontekstui teikdami svarbią reikšmę išsirašo G. Mahlerio poetinį tekstą darydami prielaidą, kad būtent jis gali būti tinkamas raktas *Adagietto* interpretacijos gyliui pasiekti.

Šio tyrimo autorius gilindamasis į epochos dvasinį kontekstą, pasiryžta aptarti A. Schopenhauerio estetikos teoriją, kuri ypač stipriai veikė XIX, XX amžiaus pradžios menininkus (žr. 9 priedą). Priede cituojamų rašytojų, T. Manno, M. Prousto, kūryboje randame neginčytiną A. Schopenhauerio estetikos teorijos įtaką. G. Mahleris kaip šių kūrėjų amžininkas, buvo veikiamas pastarųjų kūrybos[63]. Remiantis G. Mahlerio asmenybės istorija,

[61] 1901 m. G. Mahleris susipažįsta su A. Mahler, o 1902 m. ji laukiasi jų pirmagimio. Žr. interneto nuorodą: https://www.omifacsimiles.com/brochures/mahler_ad.html.

[62] Dirigentai siekdami atskleisti kompozicijos dramaturginius kodus visuomet ieško už ko užsikabinti, į ką atsiremti.

[63] Tai puikiai atskleidžia italų kino klasikas Luchino Visconti savo kino juostoje „Mirtis Venecijoje“ (it. *Morte a Venezia*). Kūrėjas ekranizuodamas to paties pavadinimo T. Manno novelę, vietoje pagrindinio herojaus rašytojo

jos kontekstu, skaitant kūrėjo užrašus, laiškus (Blaukopf 1996), negalima nuneigti, kad G. Mahleris kūrė veikiamas romantizmo, A. Schopenhauerio estetinės pasaulėžiūros.

Pirmąją Penktosios simfonijos redakciją išspausdino *Peters Music Publishers* leidykla 1904 m. Leipcige. Antroji redakcija, po G. Mahlerio pastabų 1904 m. redakcijai (kurias plačiau aptarėme praeitame 3.2. poskyryje), buvo išspausdinta 1905 metais. Paskutinius smulkius pataisymus G. Mahleris atliko 1911-aisiais, paskutiniaisiais savo gyvenimo metais. Tačiau šie pataisymai nepasirodė iki pat 1964 m. Erwino Ratzo redakcijos, kai partitūra *Peters* leidyklos buvo publikuota kartu su visais G. Mahlerio darbais. Dėl šių priežasčių analizei pasitelkiama 1964 m. *Peters Music Publishers* leidyklos E. Ratzo redakcija, po ranka turint ir pirmąsias 1904 ir 1905 metų *Peters Music Publishers* partitūras su originaliais G. Mahlerio komentarais.

Tiesiogiai verčiant iš vokiečių kalbos simfoniją reikėtų skirstyti į tris skyrius (vok. *Abteilung*) ir 5 sakinius, dalis (vok. *Satz*). Iš anglų: į tris dalis (angl. *Part*) ir penkis veiksmus (angl. *Movement*). Kadangi lietuvių muzikologijoje nusistovėjęs suvokimas, bent jau operoje, veiksmą laikyti didesniu matmeniu nei dalį, o sakinys apskritai turi kitą prasmę muzikinės formos požiūriu, toliau vartosime skyriaus ir dalies sąvokas remdamiesi vokiečių terminologija.

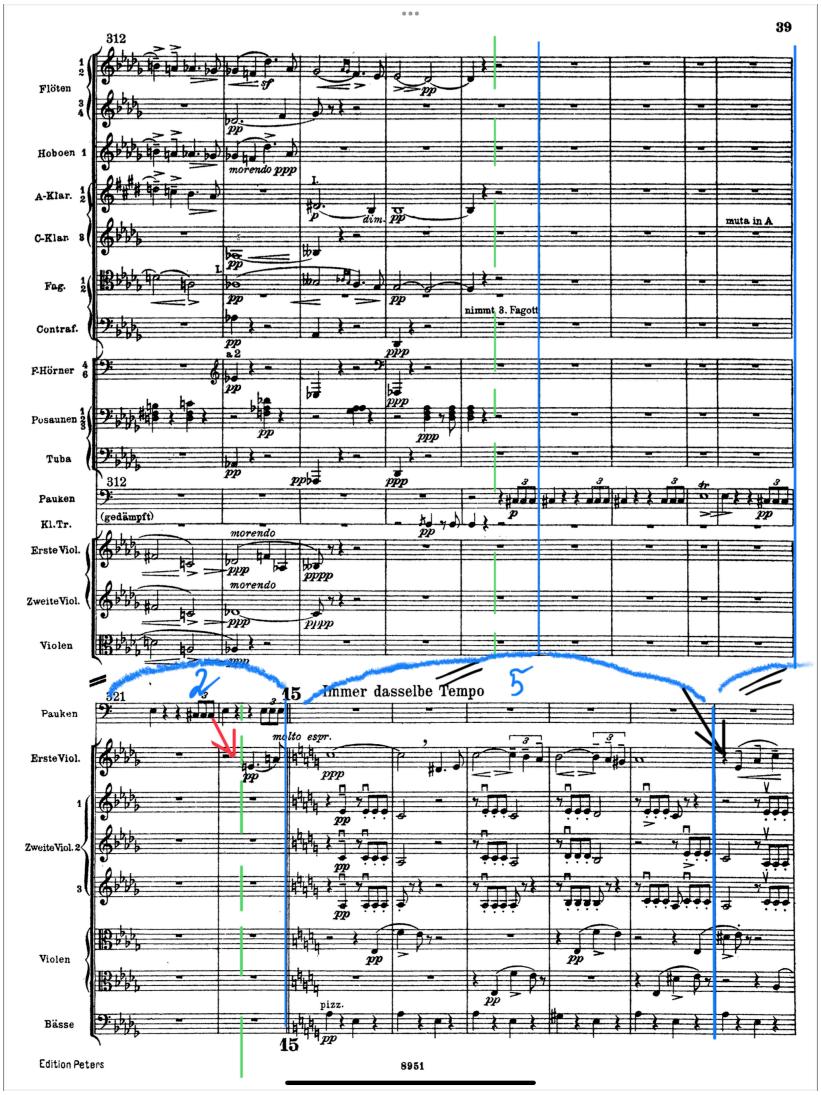
Trijų skyrių, penkių dalių Penktojoje G. Mahlerio simfonijoje dalys jungiamos į skyrius pagal tematinę medžiagą. Pirmasis skyrius apima pirmąją ir antrąją dalį. Trečioji dalis tolygi antrajam simfonijos skyriui, tuo tarpu ketvirtoji ir penktoji dalys sudaro trečiąjį skyrių. Kai kurie muzikologai pagal pirmosios dalies tonaciją simfoniją vadina Penktąja simfonija cis-moll. Tačiau dėl įvairaus simfonijos tonacinio plano pats G. Mahleris rekomenduoja vengti konkrečios tonacijos priskyrimo visai simfonijai[64].

Dirigento analizės taikymas pirmajai G. Mahlerio V simfonijos daliai. Visą pirmąją simfonijos dalį (pirmo skyriaus pirmoji dalis) kompozitorius G. Mahleris parašė 2/2 metru. Kaip buvo minėta aukščiau (žr. 42 pav.), kompozitoriaus žymimos metrinės nuorodos dažniausiai yra tapačios tvinksniui, t. y. metrinis takto vienetas tapatus pulsaciniam vienetui. Dėl šios priežasties tvinksnių analizės taikymas pirmajai simfonijos daliai nėra komplikuotas: tvinksnis visuomet sutampa su takto metrine dalimi.

Gustavo von Aschenbacho pasirenka kompozitoriaus Gustavo personažą, kuriam sąmoningai naudoja G. Mahlerio asmenybės prototipą. Viso filmo metu skamba G. Mahlerio *Adagietto*, o pagrindinė tiek kino juostos, tiek novelės mintis išlieka ta pati: suprasdami ir mylėdami grožį, o ne patys būdami meilės objektais, menininkai gali vesti link gėrio ir tiesos.

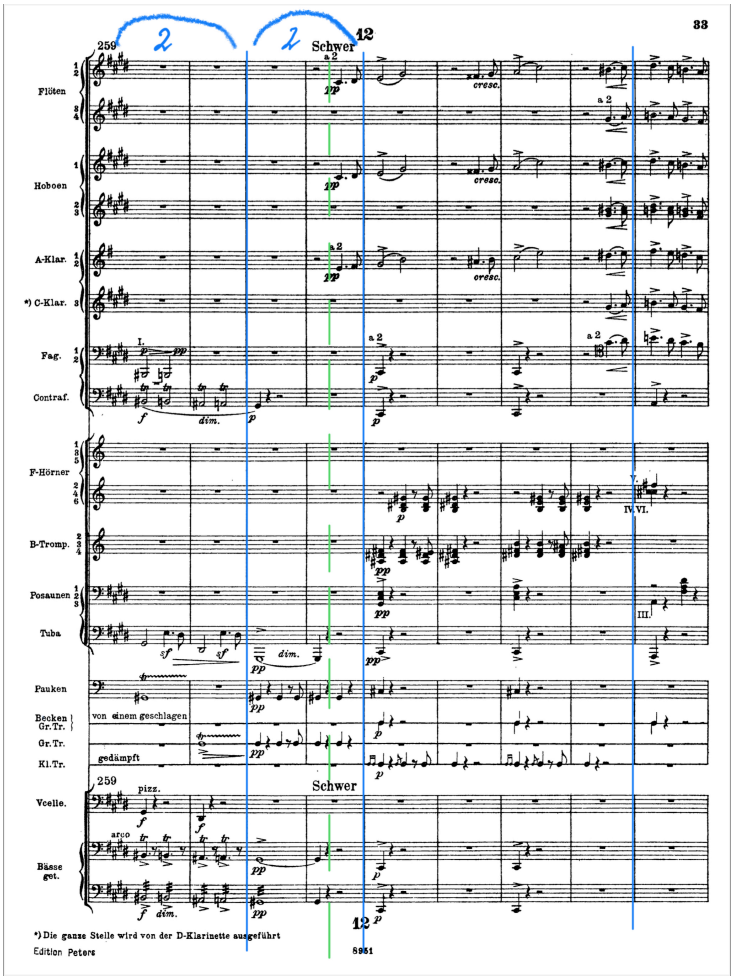
[64] Žiūrėti interneto nuorodą : https://gustav-mahler.org/gesamtausgabe/berichte/cr5-f.cfm

Žymiai keblesnis metrotektoninės analizės taikymas pirmajai simfonijos daliai. Dauguma frazių čia prasideda prieštakčiu. Kyla klausimas, kur yra metrotektoninės struktūros pirmasis taktas – ar frazės prieštaktis, ar pirmasis taktas po frazės prieštakčio. Tyrimo autoriaus nuomone, taktai, kuriuose prieštakčiai įsitenka į antrąją takto pusę traktuotini kaip priešfraziniai metrotektoninių kvadratų taktai (50 pav. pažymima raudona rodykle). Tačiau, jei frazės prieštaktis prasideda jau pirmojoje takto pusėje (50 pav. žymima juoda rodykle), tuomet šis taktas laikytinas pirmuoju frazės taktu (pastarojo tipo pavyzdžių ypač gausiai matysime trečiajame simfonijos skyriuje). Šis probleminis klausimas yra labai svarbus, nes nuo jo sprendimo priklauso visos dalies frazių skirstymas apsprendžiantis ar dirigentas rodys auftaktą pirmajai ar antrajai takto daliai. Šiuo atveju auftaktas pirmajai takto daliai rodomas, kai frazės prieštaktis traktuojamas kaip pirmasis metrotektoninės struktūros taktas (328 taktas 50 pav.). Tuo tarpu, jei frazės prieštaktis laikomas metrotektoninio kvadrato prieštakčiu ar paskutiniuoju buvusio kvadrato taktu, tuomet auftaktas rodomas paskutiniojo metrotektoninės struktūros takto antrajai daliai (322 taktas 50 pav.).



50 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys

Dirigentas kruopščiai atlikęs metrotektoninę analizę, gana lengvai muzikinio vyksmo eigoje pagal žymenis mato kada jam rodyti auftaktą, ryškesnį mostą pirmajai takto daliai. Tačiau, jei auftaktas turi būti rodomas metrotektoninės struktūros prieštakčiui, nes to reikalauja muzikinis vyksmas, nepažymėtas jis netyčiomis kartais gali būti praleidžiamas. Dėl šios priežasties patartinas papildomas žymėjimas prieštakčių atskyrimui punktyriniu brūkšniu (50 pav. žymima žalia spalva). Šiose situacijoje reikalingas konkretus auftaktas antrajam tvinksniui, kadangi timpanai pradeda labai svarbaus simfonijai leitmotyvo prieštaktį[65]. Kaip buvo minėta ankstesniuose skyriuose, tyrimo metu kalbinti dirigentai pataria neperkrauti partitūros nebūtinu žymėjimu. Dėl to, jei prieštaktinės struktūros kartojasi, patartina punktyriniu brūkšniu žymėti tik pirmųjų frazių pradžias[66].

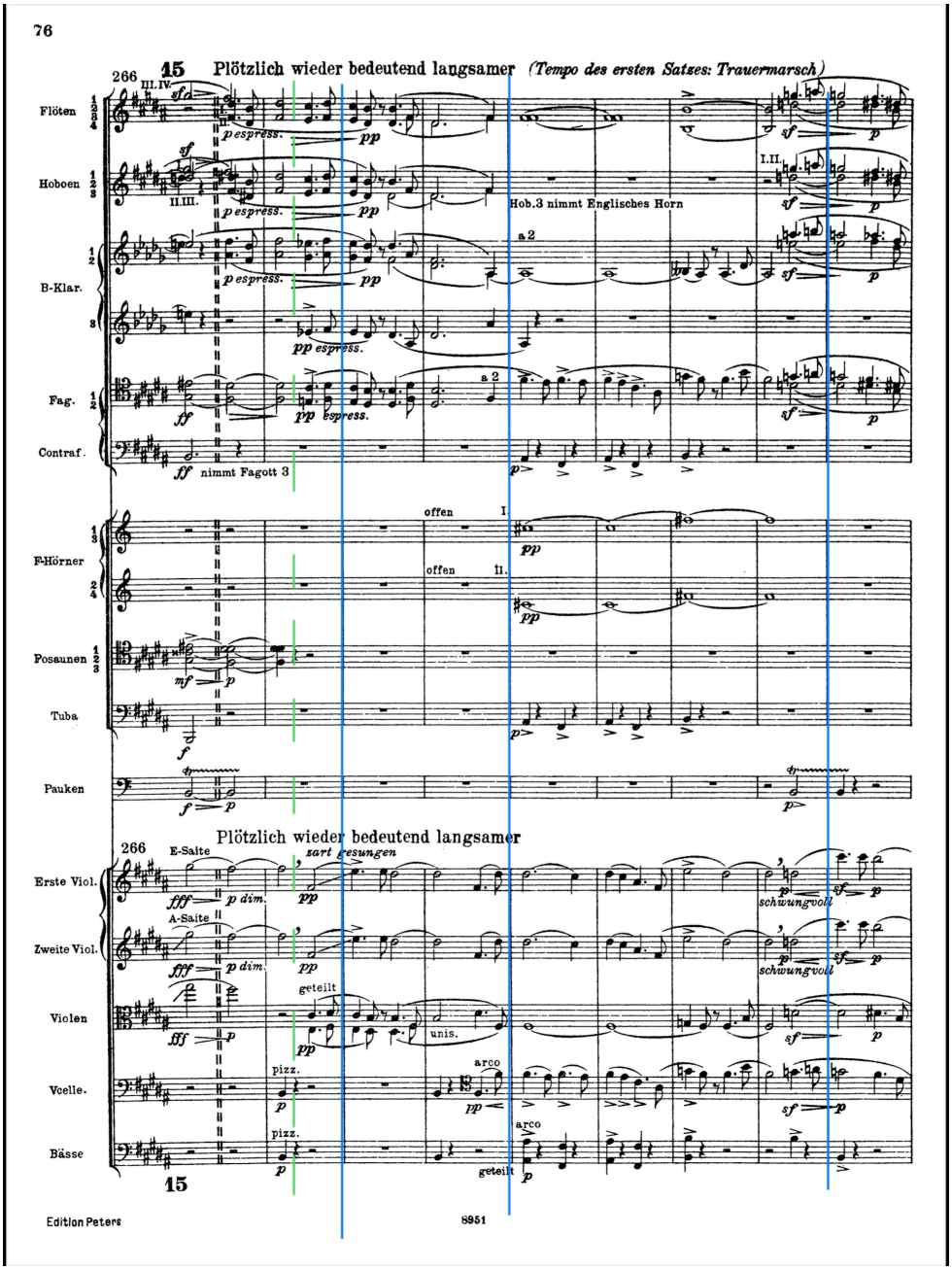


51 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys

[65] Dalis muzikologų šį motyvą, o ypač jo ritminę struktūrą asocijuoja su L. van Beethoveno V simfonijos likimo leitmotyvu.

[66] Dirigentas atlikimo metu numato bendrą epizodo principą, dėl to tolesnis prieštakčių žymėjimas tokio paties pobūdžio frazėms nėra būtinas ir laikytinas pertekliniu, ypač jei struktūros kartojasi kvadratiškai.

Tokio tipo pavyzdį matome pirmosios simfonijos dalies 262 takte (žr. 51 pav.), kai žymimas punktyrinis atskyrimas šalutinės temos prieštakčiui, atkreipiant dėmesį į dinamikos, nuotaikos, artikuliacijos, sąlyginį tempo (vok. *Schwer*, lt. *sunkiai*) pakitimą. Tuo tarpu siekiant neperkrauti partitūros, pirmosios dalies 266 takte (51 pav.) tokio pobūdžio atskyrimai nereikalingi. Kompozitorius G. Mahleris, būdamas ir dirigentu, nestokoja nuorodų diriguojantiesiems ir reikšmingose vietose, siekdamas įprasminti prieštaktį, žymi punktyrinius atskyrimus prieš antrąjį tvinksnį. Pateikiame antrosios simfonijos dalies 266 takto pavyzdį (žr. 52 pav.).



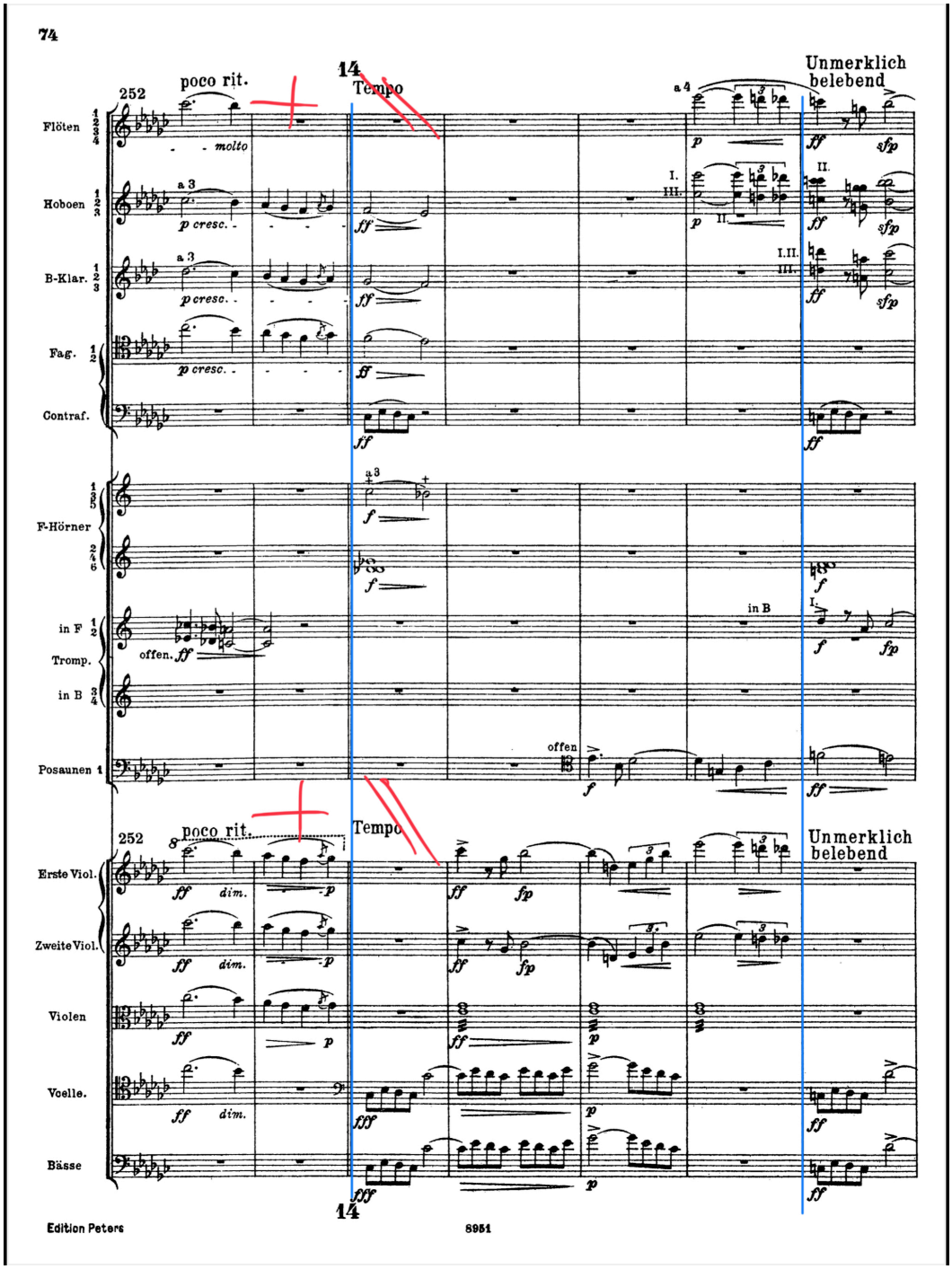
52 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys

Neretai G. Mahlerio pirmojoje V simfonijos dalyje pastebimas tam tikras polifrazavimas, kai vienų instrumentų atliekama frazė pradedama taktu vėliau nei kitų. Tokiu atveju, taikant metrotektoninę analizę, patariama rinktis pagrindinę teminę struktūrą kartu neignoruojant smulkių frazių motyvų svarbos bendrai muzikos tėkmei. Jei metrotektoniniais brūkšniais ar punktyriniais brūkšniais žymėsime visas smulkias struktūras, tuomet neišvengsime perteklinio žymėjimo, kuris nekonstruktyvus ir nepraktiškas, trikdantis muzikinės tėkmės konceptualų interpretavimą. Dirigentas pirmiausia savo rankų raišką turi teikti informaciją apie pagrindinį, ašinį muzikos vyksmą. Kitu atveju kyla pavojus, kad orkestras nesupras kertinės muzikinių įvykių eigos, fabulos, pames atskaitos tašką, kuris yra būtinas kolektyvo narių muzikavimo sinchronizavimui.

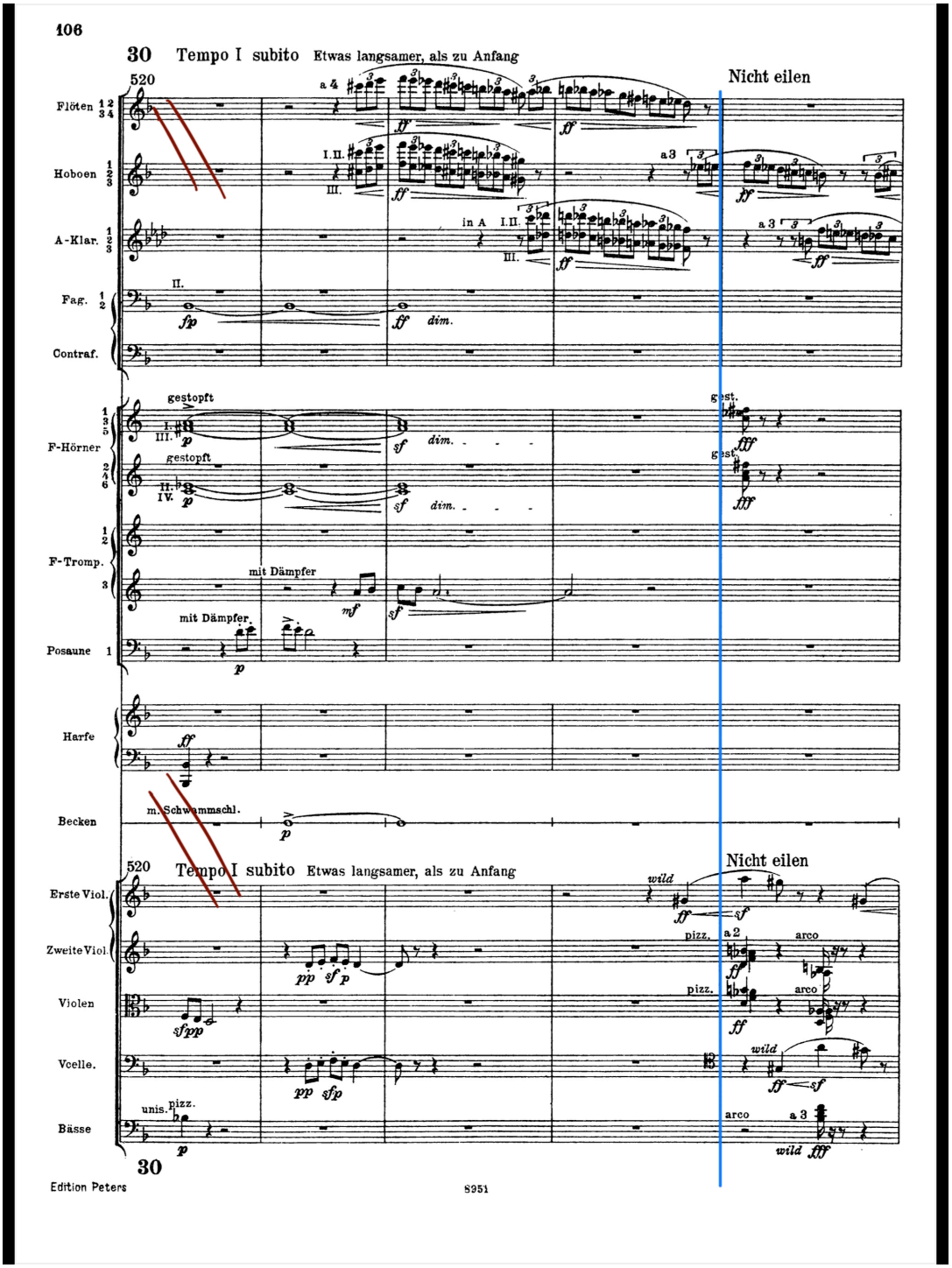
Nekvadratiniams metrotektoniniams segmentams atskirti perimame H. Swarowsky'o praktikuojamą žymėjimą skaičiais. Atliktoje analizėje jie pažymėti arkomis virš akoladžių, arkų viduryje nurodant darinio taktų skaičių (žr. 50 pav. taktus nr. 321–322, ar 51 pav. taktus nr. 259–262). Paprastai dirigentas tokio pobūdžio darinius rodo kiek aktyviau į juos atkreipdamas orkestro dėmesį, tarsi į kelyje pasitaikiusią sankryžą. Tai dažniausiai yra monumentalesnių metrotektoninių epizodų jungtis. Tuo tarpu nekvadratinius darinius padirigavus grįžtama prie įprasto intensyvumo diriguojant kvadratines struktūras. Tokio pasikeitimo rodymas ypač aktualus tuo metu negrojantiems orkestro dalyviams, kurie paprastai negrojamas pauzes taip pat skaičiuoja kvadratiškai. Dėl šios priežasties, pasitaikiusi nekvadratinė struktūra gali sutrikdyti įprastą skaičiavimą, tokiu atveju atėjus įstojimo laikui prieš tai negrojęs orkestro narys įstoja ne laiku. Dirigentas pabrėždamas nekvadratines struktūras ir į tai atkreipdamas orkestro muzikų dėmesį, sukuria didesnę netikslumų išvengimo tikimybę. Tai gana elementari problema, tačiau tikrai verta diriguojančiojo dėmesio.

Dirigento analizės taikymas antrajai G. Mahlerio V simfonijos daliai. Antroji (arba I skyriaus antroji) simfonijos dalis, kuri parašyta *alla breve* metrine nuoroda, kaip ir pirmoji diriguojama dviejų tvinksnių dirigavimo schema. Tvinksnių analizės taikymas čia taip pat nėra komplikuotas. Atkreiptinas dėmesys tik į kelis 253 ir 555, 556 taktus, kuriuos, sulėtėjus tempui, patartina diriguoti smulkesne, keturių tvinksnių dirigavimo schema (žr. 53 pav. 253 taktą). Tuo tarpu tempui gana sulėtėjus 520 takte (54 pav.) rekomenduojama likti dviejų tvinksnių dirigavimo schemoje[67].

[67] Ši rekomendacija priklauso prof. J. Domarkui, kurio patarimai pateikiamuose G. Mahlerio V simfonijos partitūros pavyzdžiuose žymimi tamsiai raudona spalva (tvinksnių nuorodos) ir tamsiai mėlyna (metrotektoniniai brūkšniai). Šie žymenys perkelti iš asmeninės maestro partitūros.



53 pav. Mahler, G. *Symphonie No. 5.* U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys



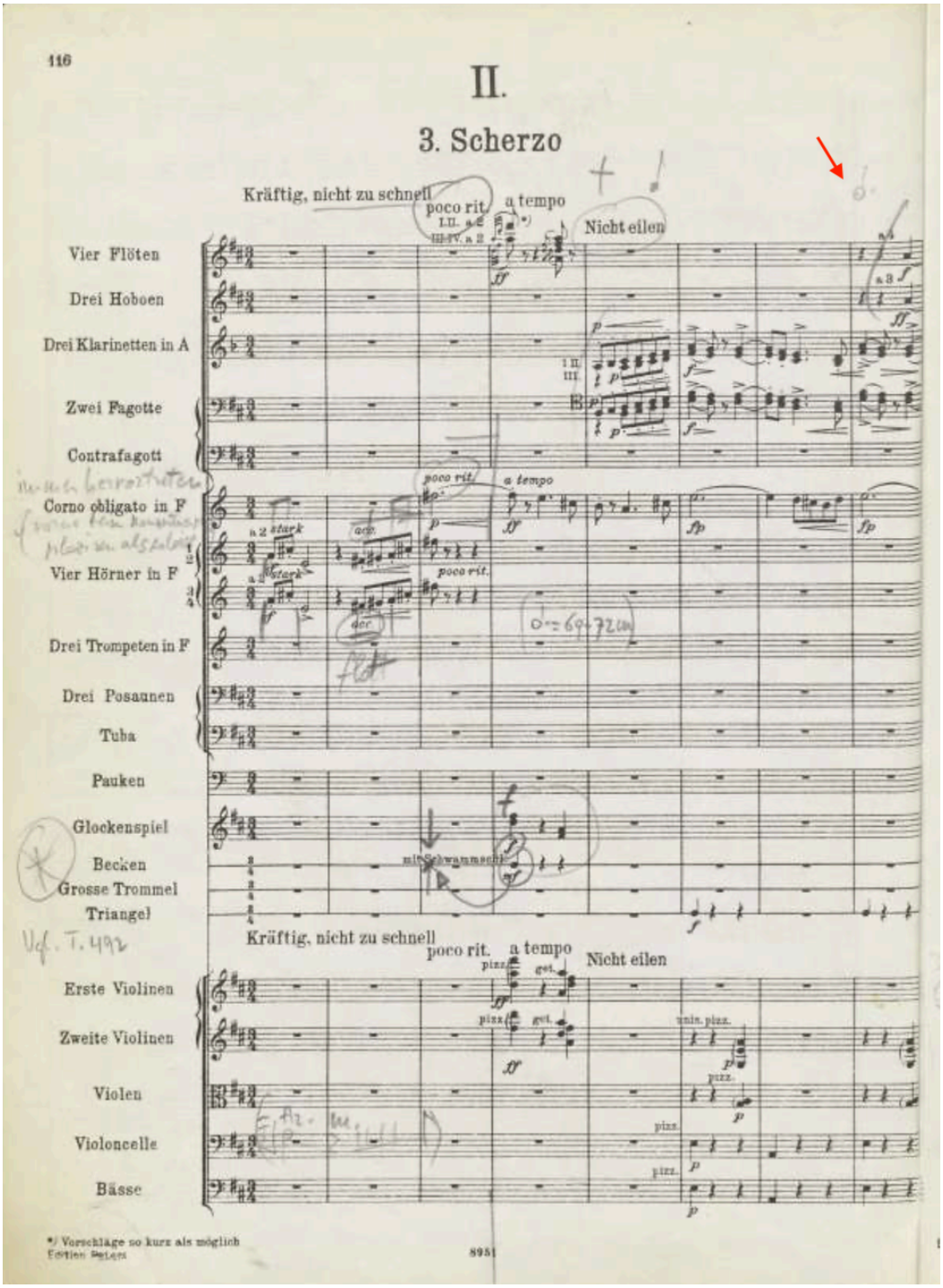
54 pav. Mahler, G. Symphonie No. 5. U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys

Kaip ir pirmoje simfonijos skyriaus dalyje, taip ir čia reikalinga kiek detalesnė metrotektoninė analizė. Metrotektoninis segmentas apima frazę, tačiau jam persipynus su kitomis frazėmis, jo skyrimas gali tapti gana komplikuotas. Dirigentai apskritai skirtingai traktuoja metrotektoninių segmentų ir frazių skyrimą – vieni atskaitos tašku pasirenka harmonines slinktis bei šių slinkčių pokyčius, kiti pirmenybę teikia bendrai partitūros faktūrai, tretieji – frazei. Visa tai galima matyti anksčiau pateiktuose asmeniniuose dirigentų partitūrų

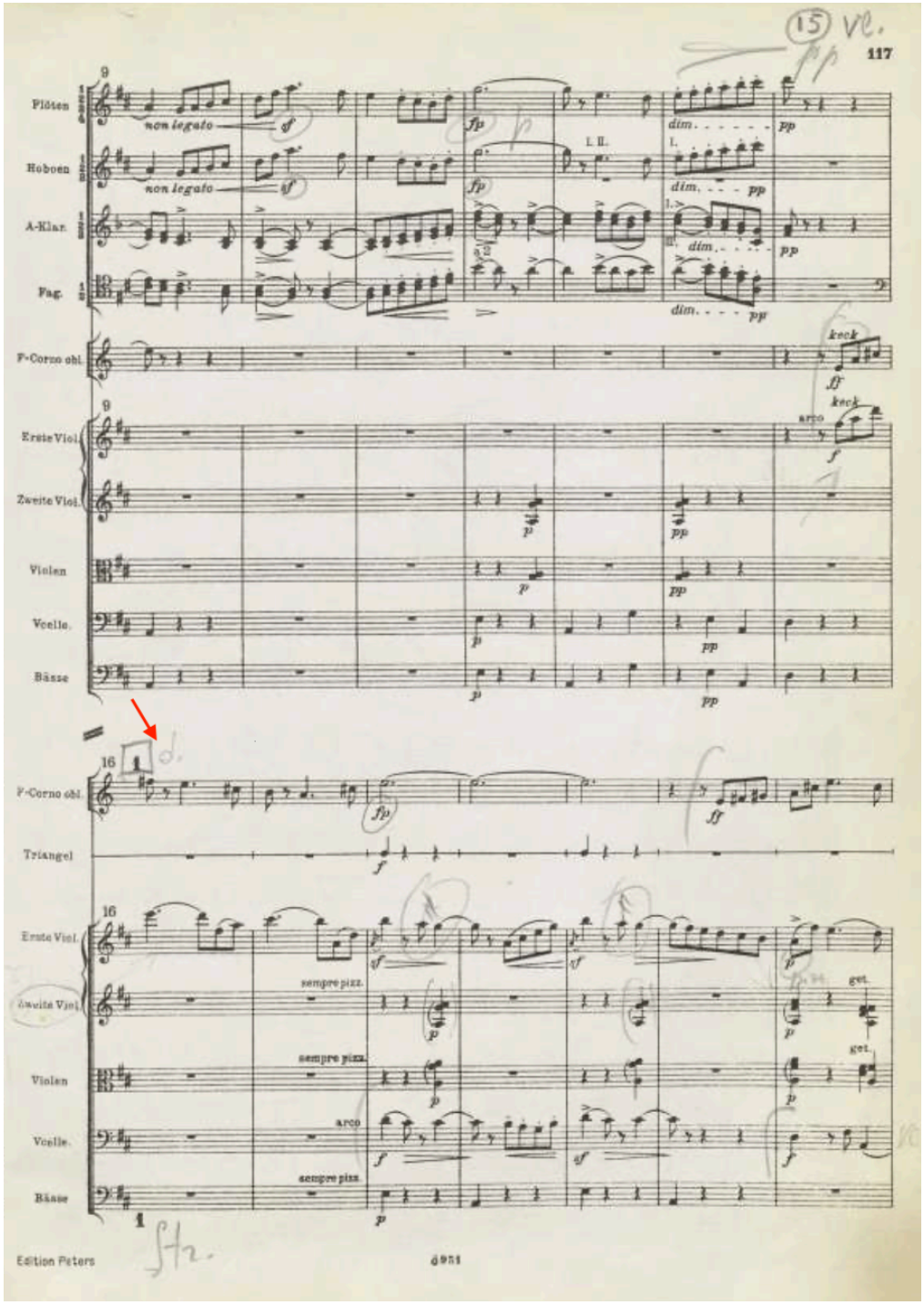
pavyzdžiuose. Tyrėjo manymu, iš dalies teisūs yra visi, tačiau metrotektoninį segmentą kaip ir visą dirigento analizę apspręsti turėtų praktiškumo dėmuo, atsakymas į klausimą, ar šis ar kitas grupavimas padeda dirigento ir kolektyvo atlikimui ar tik jį trikdo. Štai dėl ko dirigentų partitūrose galima rasti gana nemažai korekcijų, perbraižymų ir buvusių metrotektoninių struktūrų žymenų ištrynimo žymių: augant diriguojančiojo patirčiai pastebimos savos analizės klaidos ir jos laikui bėgant taisomos. Esant neužtikrintumui tam tikras vietas galima palikti nežymėtas ir per repeticijas praktiškai patikrinus pasirinkti labiausiai tinkamą frazavimo būdą. Būtent praktiškumo dėmuo dirigento analizės taikymo požiūriu yra esminis.

Dirigento analizės taikymas trečiajai G. Mahlerio V simfonijos daliai. Trečioji simfonijos dalis arba antrasis skyrius parašytas trijų ketvirtinių metru. Skirtingos dirigentų interpretacijos provokuoja išsamesnę diskusiją: ar taktą diriguoti trijų tvinksnių, ar vieno tvinksnio dirigavimo schema, apjungiančia tris takto metrines dalis. Kaip minėta, G. Mahleris takto metrines nuorodas fiksavo tiesiogiai jas siedamas su konkrečia dirigavimo schema. Tačiau šiuo atveju viskas kiek labiau komplikuota.

Dažniausiai rašant valsus ir viso opuso skambėjimo metu galvoje turint vieno tvinksnio dirigavimo schemą, notacijoje nėra įprasta žymėti vienos pusinės su tašku metro (toks žymėjimas tyrėjo žiniomis apskritai neegzistuoja) ir tokiu atveju pasitelkiamas trijų ketvirtinių metras. Tačiau esant greitam tempui, siekiant tolygios muzikinės tėkmės, diriguojama vieno tvinksnio dirigavimo schema. Kai kur randame kompozitoriaus metronomo nuorodą į pusinės su tašku ar ketvirtinės su tašku greitį. Tai dažniausiai skiriama dirigentams, siūlant trijų ketvirtinių ar trijų aštuntinių metro taktą diriguoti vieno tvinksnio dirigavimo schema. C. Abbado savo partitūroje taip pat žymi pusinės su tašku simbolį, turėdamas omenyje, kad čia vertėtų diriguoti „iš vieno“ (žr. 55 ir 56 pav., simboliai pažymimi raudonomis rodyklėmis).



55 pav. Mahler, G. Symphonie No. 5. Frankfurt: C. F. Peters, 1964. C. Abbado žymenys (Berlyno valstybinės bibliotekos archyvas, nr. 55 Nachl 110 B2-141)



56 pav. Mahler, G. Symphonie No. 5. Frankfurt: C. F. Peters, 1964. C. Abbado žymenys (Berlyno valstybinės bibliotekos archyvas, nr. 55 Nachl 110 B2-141)

Dėl anksčiau išvardytų priežasčių, negalima tvirtinti, kad G. Mahleris žymėdamas trijų ketvirtinių metrą, primygtinai pageidavo, kad būtų diriguojama trijų tvinksnių dirigavimo schema. Tad kyla klausimas, kokią dirigavimo schemą reikėtų pasirinkti šiai simfonijos daliai. Ieškant atsakymo vertėtų pasigilinti į susiformavusią atlikimo tradiciją. XXI a. suteikia didelį pranašumą pasinaudojant galimybe tyrinėti žymių dirigentų interpretacijų vaizdo įrašus. Juose akivaizdžiai matomas dirigavimo schemos pasirinkimas. Tyrimui taip pat naudojami garso

failai nėra pakankami nustatant kokia dirigavimo schema konkrečiu atveju yra naudojama. Remiantis vaizdo įrašu, dirigentas C. Abbado, garsėjantis G. Mahlerio interpretacijomis, trečiąją simfonijos dalį dažniausiai renkasi diriguoti vieno tvinksnio dirigavimo schema[68]. Tuo tarpu L. Bersteinas trečiąją simfonijos dalį diriguoja lėčiau ir renkasi trijų dalių dirigavimo schemą[69]. Jaunosios kartos dirigentas Andrés Orozco-Estrada visą simfonijos trečiąją dalį (net ir lėtesnius dalies epizodus) atlieka vieno tvinksnio dirigavimo schema[70]. Apskritai pastebima jaunųjų dirigentų tendencija diriguoti greitesniais tempais.

Šio tyrimo autoriaus požiūriu, renkantis dirigavimo schemą trečiajai simfonijos daliai reikėtų dėmesį kreipti į kūrinio faktūrą, dramaturginę mintį, praktinius konkretaus orkestro atlikėjų poreikius. Kur orkestrui yra reikalingesnė smulkesnė tvinksnių dalyba derėtų pasirinkti trijų tvinksnių dirigavimo schemą, tačiau užtikrinus stabilų kolektyvo sinchroniškumą tam tikruose epizoduose nereikėtų atmesti ir dirigavimo vieno tvinksnio dirigavimo schema. Atlikimas vieno tvinksnio dirigavimo schema pasitelkiamas siekiant užtikrinti nuoseklaus tekėjimo ir monumentalių frazių išbaigtumo. Todėl trečiąją simfonijos dalį patariama interpretuoti renkantis mišrų, dirigavimo schemų keitimo (vietomis naudojant trijų dalių, kitur vienos dalies) būdą.

Dirigento analizės taikymas ketvirtajai G. Mahlerio V simfonijos daliai. Garsusis *Adagietto*, G. Mahlerio simfonijos ketvirtoji dalis, arba simfonijos trečiojo skyriaus pirmoji dalis labai įdomus tyrimo objektas metroritminės fabulos interpretacijos požiūriu[71]. *Adagietto* atveju naudingas detalesnis tvinksnių analizės taikymas. Iš pirmo žvilgsnio keturių ketvirtinių metrui geriausiai taikytina keturių tvinksnių dirigavimo schema. Tačiau, kadangi pastarosios simfonijos dalies tempas ganėtinai lėtas, galimi įvairūs keturių tvinksnių dirigavimo schemos dalinimo būdai. Pavyzdžiui, taktą diriguojant iš aštuonių, kiekvieną ketvirtinę dalinti

---

[68] Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=vOvXhyldUko. Atlieka Liucernos festivalio orkestras, diriguoja C. Abbado. Rekomenduojama žiūrėti ir klausyti nuo 28 min. Kartu sekant ir C. Abbadui priklausiusią partitūrą, kurią galima rasti Berlyno valstybinės bibliotekos skaitmeniniame archyve, interneto nuoroda: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1735924520&PHYSID=PHYS_0005. Žiūrėti nuo 116 partitūros puslapio.

[69] Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=9KSESLJ0LWA. Atlieka Vienos filharmonijos orkestras, diriguoja L. Bersteinas. Rekomenduojama žiūrėti ir klausyti nuo 27 min. Kartu sekant ir L. Bernsteinui priklausiusią partitūrą, kurią galima rasti New Yorko filharmonijos skaitmeniniame archyve, interneto nuoroda (jungiantis iš Lietuvos duomenų bazė nėra prieinama): https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/374a2e4e-4d97-4ee6-aa0a-7710661543eb-0.1/fullview#page/1/mode/2up.

[70] Žiūrėti interneto nuorodą nuo 28 min.: https://www.youtube.com/watch?v=fEGNNuEM3Fc. Atlieka Frankfurto radijo simfoninis orkestras diriguojamas Andrés Orozco-Estrada'os.

[71] Praeitame skyriuje šiek tiek aptarėme *Adagietto* partitūrą tekstologiniu požiūriu, 3, 4, 5 ir 6 prieduose pateiktos tiek paties G. Mahlerio taisytos 1904 ir 1905 metų redakcijos, tiek H. Swarowskio ir L. Bernsteino atliktos partitūros analizės. Šiame skyriuje į Adagietto tyrimo autorius pažvelgs iš subjektyvios atlikėjo perspektyvos pateikdamas savą ketvirtosios dalies interpretaciją.

aštuntinėmis, ar vietomis dvi paskutines takto ketvirtines smulkinti keturiais judesiais. H. Swarowsky dalies pradžioje nurodo ketvirtinės tempą, kuris tolygus 40 ketvirtinių per minutę (žr. 5 priedą). Tuo tarpu L. Bernsteinas nurodo aštuntinės greitį (96 aštuntinės per minutę). Tai sudaro prielaidas išvadai, kad L. Bernsteinas, nors ir diriguodamas kiek greičiau nei H. Swarowsky[72], buvo labiau linkęs diriguoti sudėtinėmis dirigavimo schemomis, nurodant smulkesnius metroritminius darinius. Tai paliudija ir išlikęs L. Bernsteino diriguoto *Adagietto* vaizdo įrašas (žr. 69 išnašos interneto nuorodą nuo 45 min.). Tiesa, ir H. Swarowsky'o partitūroje vietomis galima pamatyti schemos dalinimo žymenų (žr. 5 priedą: 8 ir 9 partitūros taktus).

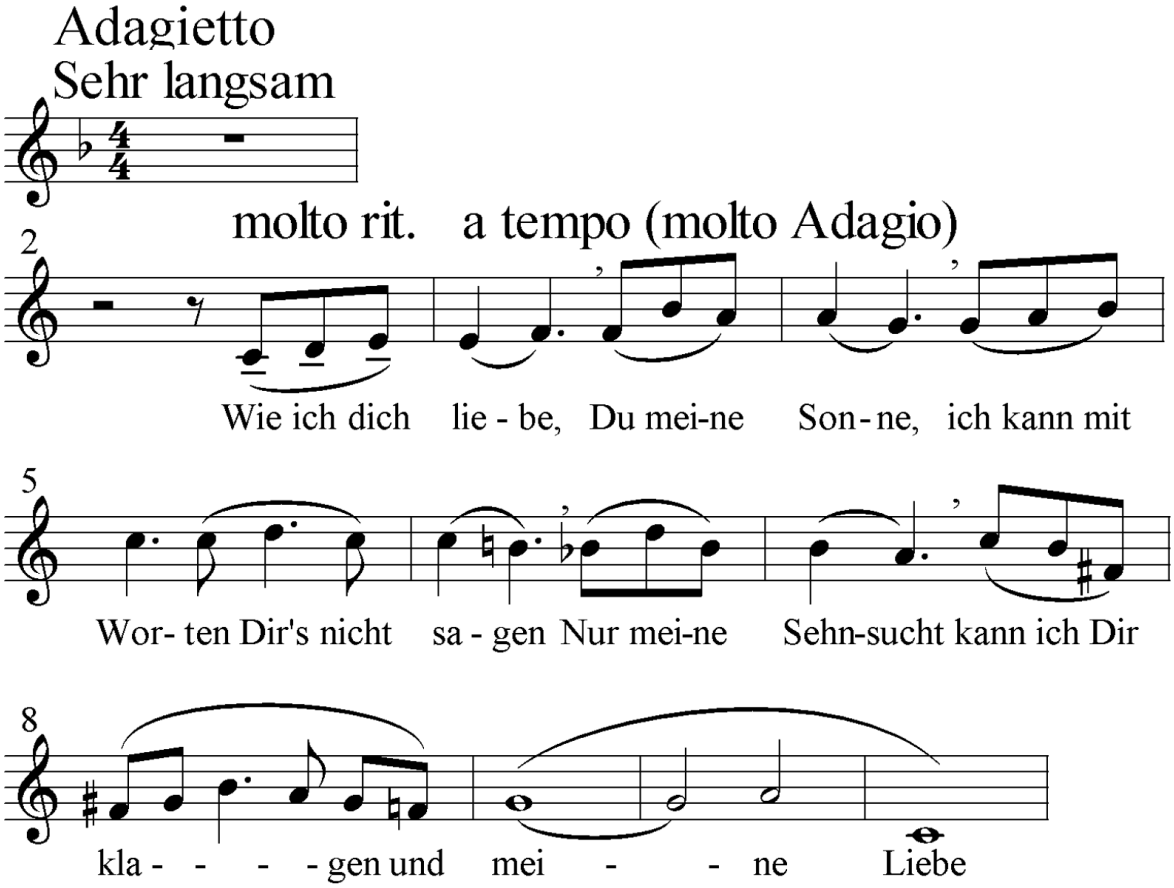
Beprasmiška būtų bandyti aiškiai atsakyti į klausimą, kurio dirigento interpretacija – H. Swarowsky'o ar L. Bernsteino – yra pranašesnė. Abu dirigentai pasaulyje pripažįstami kaip nekvestionuotinos interpretacinės kokybės atstovai. Remdamiesi jų neabejotina reputacija siekėme pateikti įvairius metroritminės fabulos interpretavimo pavyzdžius. Tyrimo autorius pasilieka galimybę pasiskolinti jam labiausiai tinkamus interpretacinius spendimus savai analizei ir atlikimui, nepretenduojat į apibrėžtims nepasiduodančią „interpretacinę tiesą". Pasikartosime, kad svarbiausias dirigento tikslas – kokybinis rezultatas, t. y. sava interpretacija atrakinti dramaturginius kompozicijos kodus ir tokiu būdu sužadinti klausytojų estetinę patirtį. Jei interpretaciniai sprendimai tai užtikrina, tuomet jie yra pagrįsti ir pateisintini. Šiuo požiūriu ne tiek svarbu, kiek interpretaciniai spendimai yra pasiskolinti, ar savarankiški[73], kiek jie yra tikslingi ir pasitarnaujantys galutiniam, išbaigtam meniniam rezultatui.

Bandydami kiek įmanoma tiksliau atkurti istorinę *Adagietto* interpretaciją tempo pasirinkimo atžvilgiu, taip pat susidurtume su keblumais. Pats G. Mahleris nėra tiksliai nurodęs simfonijos tempo metronomo nuoroda, tačiau žinomas jo pageidavimas dalį atlikti maždaug per septynias minutes. Atlikimo tradicijos požiūriu laikui bėgant *Adagietto* dalis darėsi vis lėtesnė. Užfiksuota, kad garsiojoje Amsterdamo *Concertgebouw* salėje maždaug po 60 metų nuo pirmojo simfonijos atlikimo (1904) dauguma dirigentų *Adagietto* interpretaciją tempo požiūriu pakeitė radikaliai – nuo G. Mahlerio pageidaujamų septynių minučių dalis

[72] Kad H. Swarowsky G. Mahlerio *Adagietto* dirigavo lėčiau patvirtina ir išlikęs garso įrašas. Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=difwgxkiauk&t=3149s. Kausyti nuo 48.45 min. Atlieka Vienos simfoninis orkestras, diriguoja H. Swarowsky.

[73] Pateikiamoje G. Mahlerio V simfonijos ketvirtosios dalies partitūroje 8 priede, iš H. Swarowsky'o pasiskolinti interpretavimo elementai žymimi šviesiai mėlyna spalva, o iš L. Bernsteino – violetine, iš J. Domarko – tamsiai mėlyna.

išsitęsė iki keturiolikos. Manoma, kad tam įtakos turėjo ir L. Visconti kino juosta „*Morte a Venezia*“[74], kurioje režisierius naudojo gana lėto tempo ketvirtosios simfonijos dalies interpretaciją, išgarsinusią *Adagietto* visame pasaulyje[75]. G. Mahleris laišku informavo dirigentą W. Mengelbergą, kad *Adagietto* išties buvo žmonai skirta meilės daina. Tame pačiame laiške A. Mahler nurodė ir jai skirtus G. Mahlerio sukurtus poemos žodžius. Dirigentas W. Mengelbergas išrašęs poemą savo partitūroje tarsi padarė išvadą, kad *Adagietto* melodija yra daina su žodžiais:



57 pav. G. Mahlerio sukurtos poemos teksto ir *Adagietto* melodinės linijos sintaksinė atitiktis

Taikant metrotektoninę analizę ketvirtajai simfonijos daliai, įdomu pažvelgti į H. Swarowsky'o ir L. Bersteino atliktas analizes, kurios pateiktos 5 ir nr. 6. prieduose Matome, kad abu dirigentai gana skirtingai traktavo ketvirtosios dalies frazuotę. Labiausiai tai pastebima dalies paskutiniuose taktuose, kur H. Swarowsky atskiria 95 ir 96 taktą, taip pat 97

[74] Žiūrėti interneto nuorodą: https://web.archive.org/web/20080415072116/http://www.daanadmiraal.nl/Articles/Mahler5Adagietto.html.

[75] Regima tendenciją kai menininkai organizuoja filmų simfoninės muzikos koncertus ir bandydami atkurti kino juostos dvasią iš jų periima girdėtasias interpretacijas. Labai tikėtina, kad *Adagietto* tempo interpretavimo atveju galėjo atsitikti panašiai.

nuo 98 takto. Tuo tarpu L. Bernsteinas grupuoja skirtingai: 94 taktą atskirdamas nuo 95, 96 nuo 97 ir 99 nuo 100 takto. Šiuo atveju, frazavimo požiūriu, labiau įtikina L. Bernsteino pasirinktas grupavimas. Tačiau daugumoje vietų galima sutikti ir su Swarowsky'o siūloma grupavimo logika.

Pasirinkta nepristatyti metroritminės fabulos analizės taikymo G. Mahlerio V simfonijos finalui. Tęsiant Vienos simfoninę tradiciją, kompozitorius sukomponavo simfoniją apjungiantį finalą iš prieš tai skambėjusios tematinės medžiagos. Todėl čia regimi tie patys praeitose dalyse aptarti metroritminės fabulos analizės taikymo principai.

4.2. Partitūrų perrašinėjimo praktika: B. Kutavičiaus atvejis

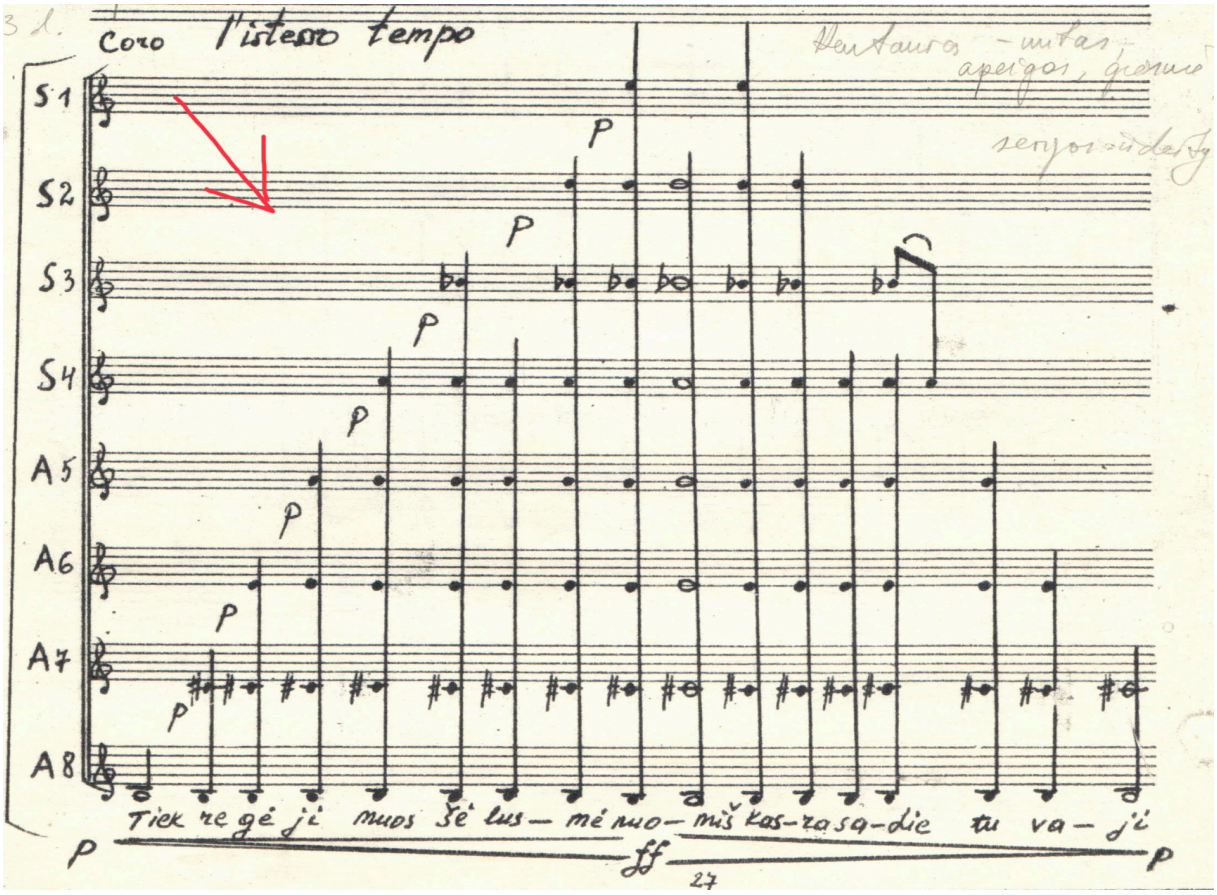
Iš dirigento kaip atlikėjo perspektyvos, G. Mahleris savo partitūras žymėdavo labai tiksliai. Jo kūrinių pulsacinė fabula beveik visuomet yra tapati tiksliai partitūroje perteikiamai metroritminei fabulai. Todėjrwl interpretuodami G. Mahlerio metroritminę fabulą, perduodami realius, iš muzikos plaukiančius pulsacinius vienetus, galime būti labai tikslūs. Tačiau tokie ne visada galime būti atlikdami kitų autorių kūrybą. Neretai kompozitoriai, patys nebūdami praktikais atlikėjais, sukurtą muziką notacijos žymenimis perteikia itin komplikuotu būdu. Jei muzikos turinys yra daugiasluoksnis, komplikuotas ir jo neįmanoma perteikti tradicinės notacijos žymenimis, tuomet neįprastas, individualus kompozitorių žymėjimas yra pateisinamas ir reikalaujantis ilgesnių repeticijų.

Dažnu atveju, gana paprastai skambanti muzika, notacija būna perteikiama taip pat labai sudėtingai. Kompozitoriai siekdami perteikti simbolius pasitelkia numerologinius kodus metrų, taktų žymėjimui, ar bandydami perteikti gražų, simbolinį grafinį vaizdą partitūroje aukoja jos praktiškumo, aiškaus perskaitymo dėmenį. Tokiais atvejais dirigentams yra rekomenduojama nepagailėjus asmeninio laiko perrašyti partitūrą (kartu su partijomis). Priešingu atveju komplikuotos ir sudėtingos notacijos įsisavinimas interpretuojant metroritminę fabulą atims daug brangaus repeticijų laiko, galimai gadins kolektyvo gerą psichologinį mikroklimatą ir galiausiai negarantuos sėkmingo ir kokybiško atlikimo rezultato.

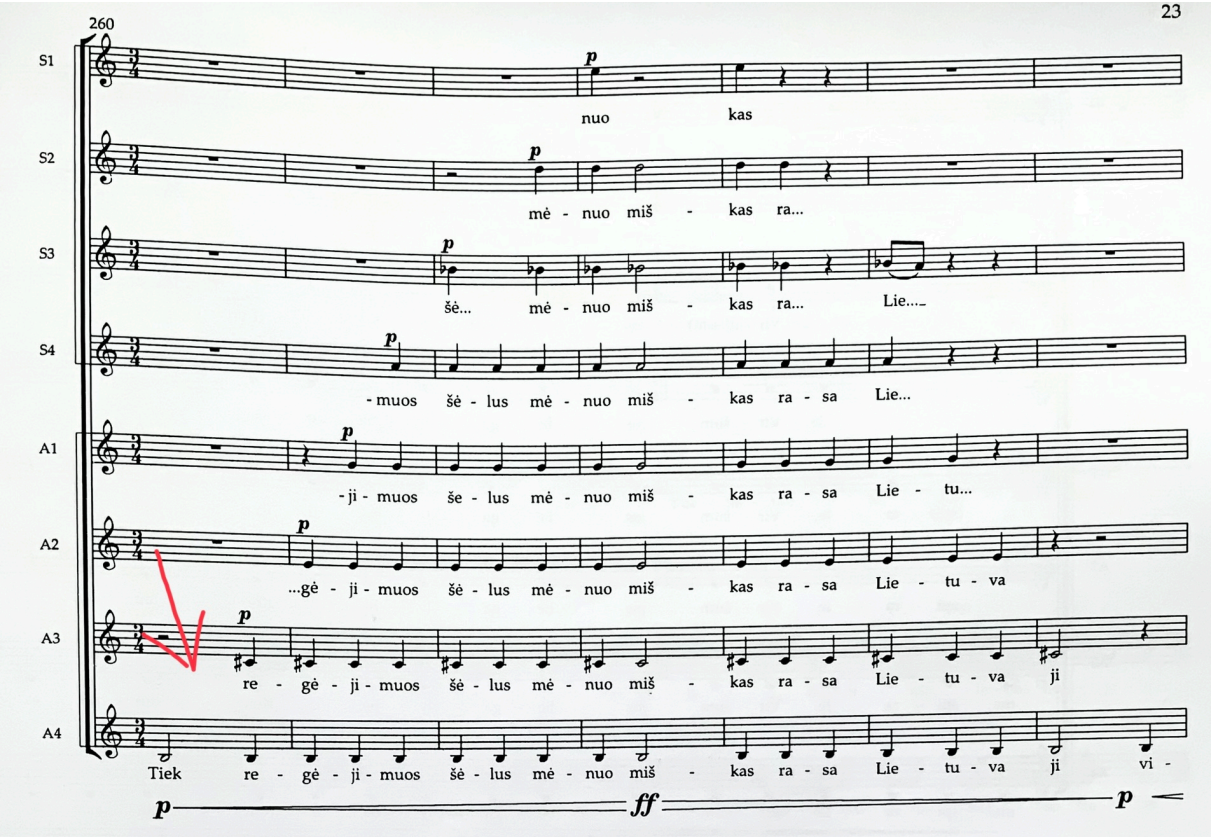
Tokio pobūdžio partitūros sunkiai muzikų yra suvokiamos būtent dėl visiško fiksuotos metroritminės fabulos ir realiai skambančios pulsacinės fabulos neatitikimo. Dėl šios priežasties, įvertinus galimai labai komplikuotą ir sudėtingą metroritminę fabulą ir jos realų neatitikimą su pulsacine fabula, rekomenduojama jas sutapatinti, t. y. perrašyti metroritminę fabulą metroritminius įvykius organizuojant paprasčiau suvokiamu būdu. Tyrimo autoriaus nuomone, svarbiausias yra kompozitoriaus realaus sumanymo, realiai skambančios muzikos

perteikimas. Šiuo atžvilgiu dirigentas turi gerbti autoriaus sukomponuotus dramaturginius kodus ir juos tiksliai įgyvendinti. Tačiau jei nepažeisdami pirminio sumanymo galime tą patį skambesį išgauti viską perrašydami paprastesniu būdu – tai yra labai rekomenduotina praktika. Kaip konkretų pavyzdį pateikiame Broniaus Kutavičiaus operos-poemos pagal Sigito Gedos libretą „Strazdas – žalias paukštis“ atvejo analizę.

Kaip žinoma, Bronius Kutavičius dažnai kuriamą muziką užrašydavo grafinėmis partitūromis. Jos labai gražios ir vertos atskiro dėmesio kaip vizualaus meno kūriniai. Tačiau praktiškumo aspektu grafinė notacija atlikėjams yra gana kebli. Pristatomas B. Kutavičiaus operos-poemos rankraščio fragmentas (58 pav.), kur raudona rodykle pažymimas moterų choro pirmasis epizodas. Metroritminės fabulos aspektu, vizualiai šis fragmentas tarsi ir aiškus, tačiau kompozitorius renkasi netaktuoti viso moterų choro epizodo. Tokiu atveju dirigento pareiga, vadovaujantis žodžio kirčio logika, įžvelgti latentinių taktų segmentus. Aptariamuoju atveju buvo pasirinkta moterų choro epizodą sutaktuoti, tokiu būdu visam chorui iš karto aiški ir kirčiavimo logika, ir pulsacinis vienetas ir dirigavimo schema (žr. 59 pav.).



58 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980

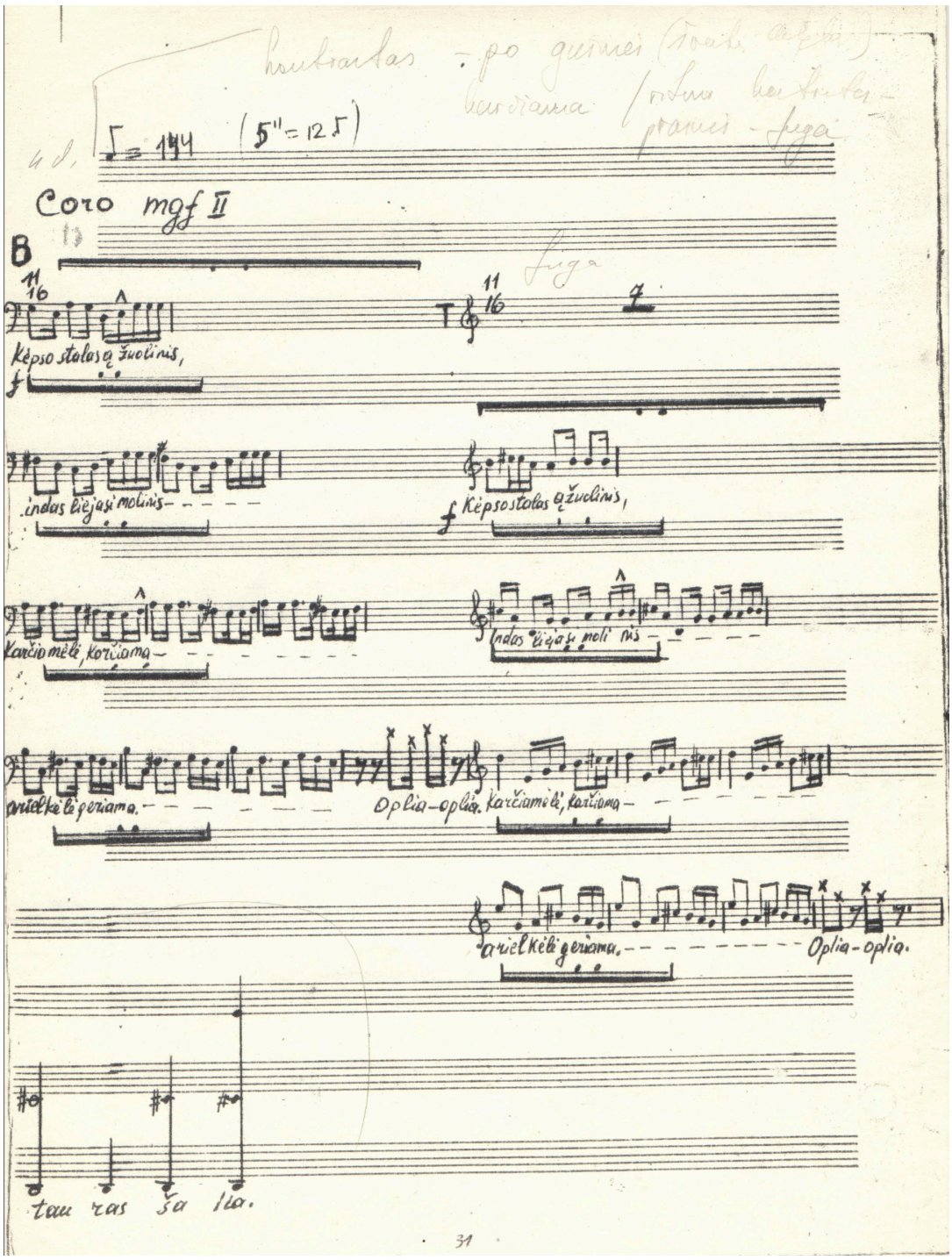


59 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

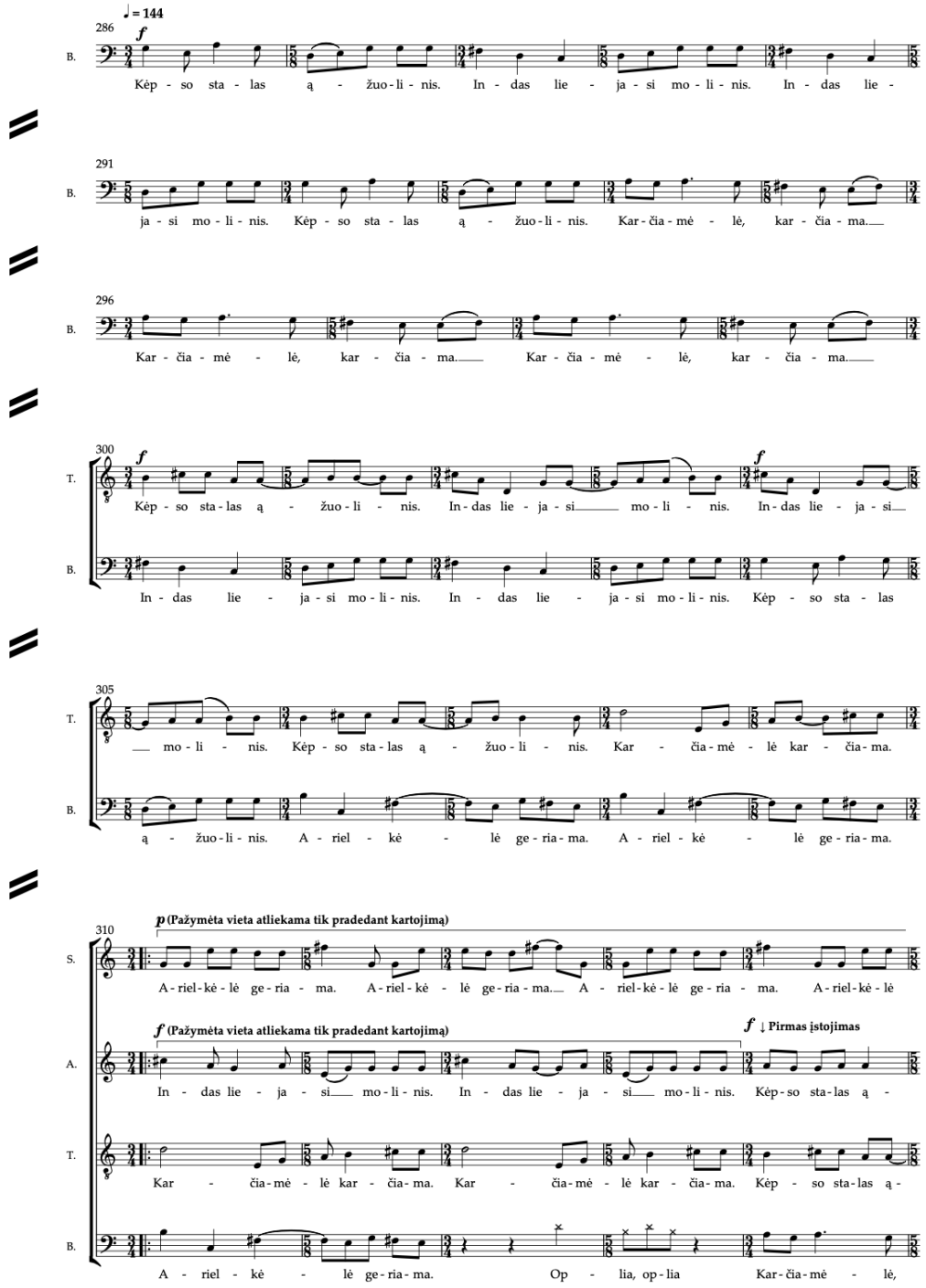
Analizuodami operos mišraus choro epizodą (60 pav.) rankraštyje matome kompozitoriaus pageidavimą jį atlikti *fugato*, kitaip tariant epizodas nėra visiškai laisva improvizacija nurodytos dermės rėmuose, tačiau jo pradžia turi būti gana griežtai organizuota[76]. Dėl šios priežasties operos-poemos pastatymo metu 2023 metų rudenį[77], tyrimo autorius, kaip pastatymo muzikos vadovas, paprašė visą epizodą perrašyti šiuolaikine notacija pagal įrašą kaip organizuotą *fugato* (žr. 67 pav.). Tokiu būdu, choras gavęs perrašytas natas pirmos repeticijos metu iš karto suprato ką reikia daryti. Aptariamuoju atveju galioja tas pats praktiškumo dėmuo: jei būtų vadovaujamasi kūrinio rankraščiu, tuomet šiuo tikslu reikėtų numatyti didelius repetavimo laiko resursus. Taip pat verta atkreipti dėmesį, kad naujojoje 2023 metų redakcijoje pasirenkama natas grupuoti pagal dirigento diriguojamą tvinksnį, t. y., jei tvinksnis trijų tvinksnelių – grupuojami trijų garso trukmės verčių – aštuntinių koteliai, jei dvejų tvinksnelių, tuomet grupuojami dviejų aštuntinių natų koteliai. Tokiu būdu 61 pav. takto nr. 305 pirmoji schemos dalis diriguojama tridaliu tvinksniu, o antrasis – dvidaliu.

[76] Tai girdime ir operos-poemos „Strazdas – žalias paukštis“ kino juostoje, kurios kūrimo metu dalyvavo ir pats autorius, prašydamas epizodą atlikti organizuoto *fugato* būdu. Žiūrėti interneto nuorodą: https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000245658/strazdas-zalias-paukstis-is-kino-juostos.

[77] Premjeros 2023. Spalio 27 ir 29 dienomis Panevėžio muzikiniame teatre.



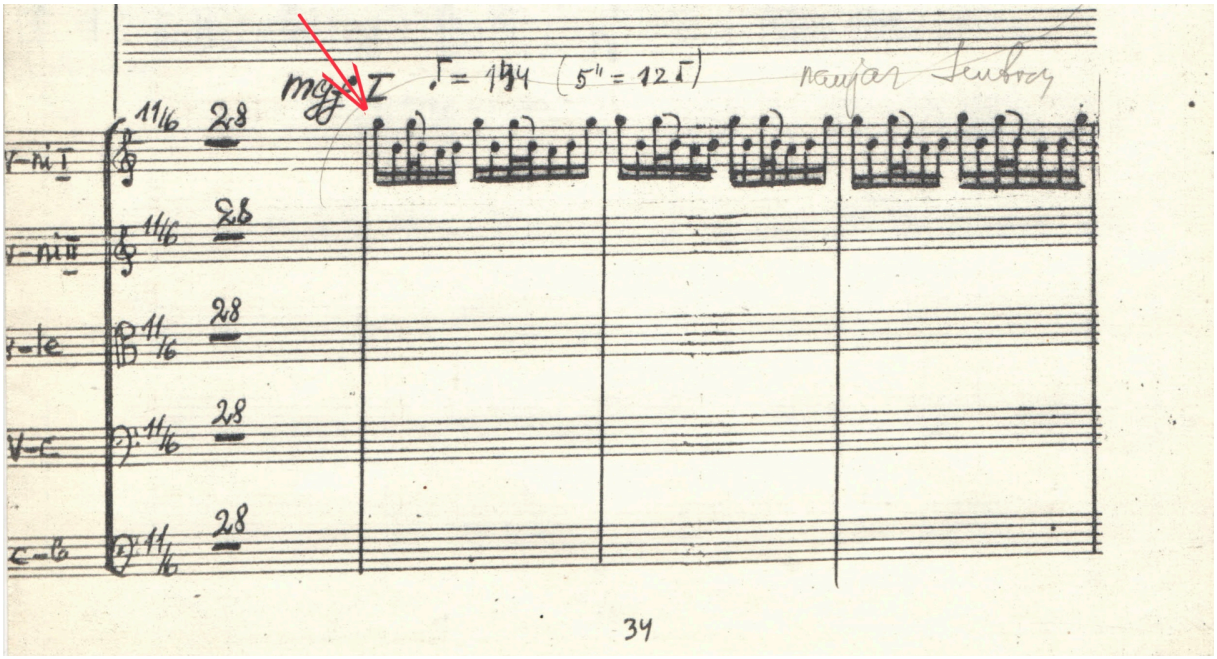
60 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980



61 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

Pergrupavimas. Poreikis pergrupuoti metrotektonines struktūras B. Kutavičiaus operoje-poemoje „Strazdas – žalias paukštis“ yra vienas svarbiausių partitūros perrašymo argumentų. Jau nuo pirmo pirmųjų smuikų įstojimo takto (62 pav. pažymima raudona rodykle) susiduriame su keliais probleminiais klausimais: kokia garso trukmės vertė yra tapati diriguojamam tvinksniui; kiek tvinksnis savyje talpina tvinksnelių; kokie frazių atramos

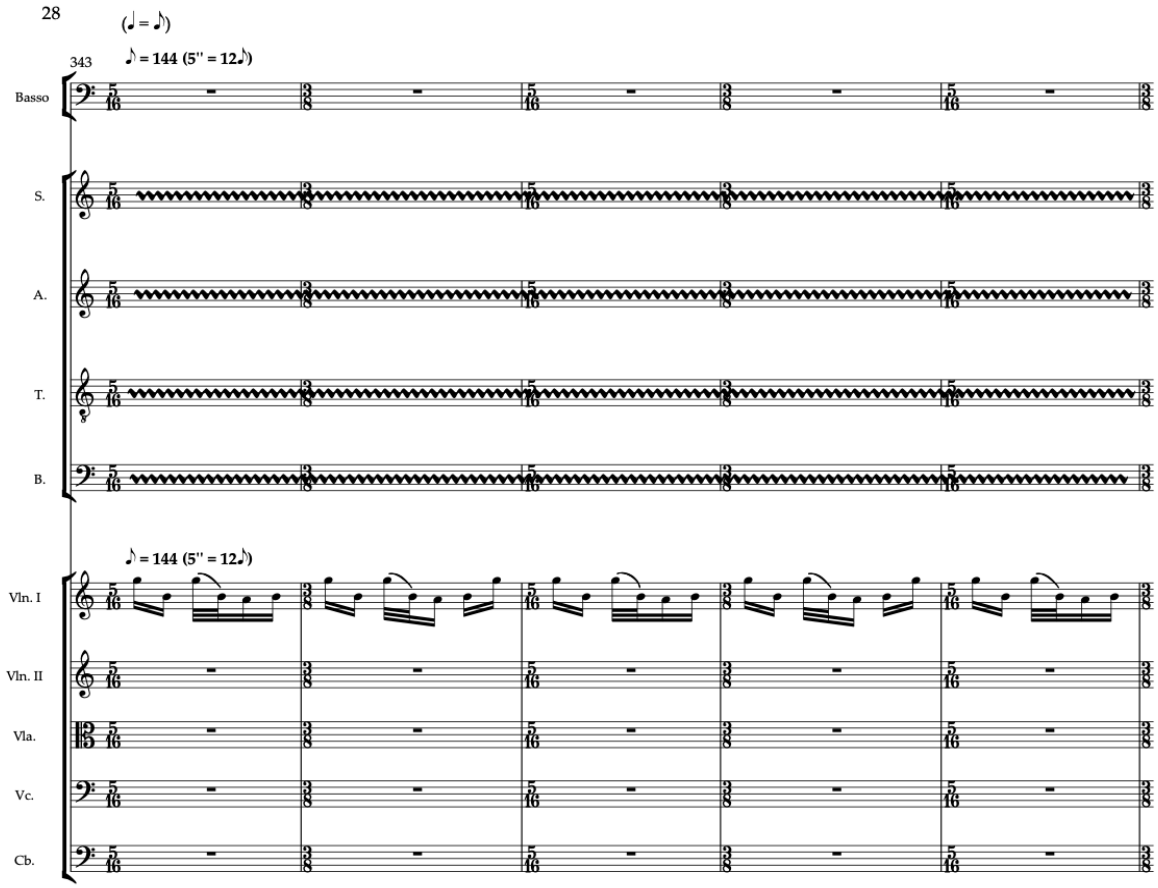
taškai. B. Kutavičius metronomo nuoroda pažymi, kad tvinksnis yra tapatus aštuntinei garso trukmės vertei, o tvinksnio greitis yra 144 aštuntinės per minutę. Tačiau kotelių grupavimas sufleruoja, kad pirmasis tvinksnis yra 5-ių šešioliktinių apimties, o antrasis – 6-ių šešioliktinių. Atlikimo praktikoje yra įprasta tvinksniu turėti arba dvidalius arba tridalius, nes atlikėjai sunkiai sugeba su dirigento judesiu sinchronizuoti tvinksnius, jei jie būna didesnių sudėtinių struktūrų. Dėl šios priežasties pasirinkta diriguoti dvidaliais ir tridaliais tvinksniais nežymiai pergrupuojant B. Kutavičiaus žymimas struktūras. Šiuo atveju tvinksnelis atitinka šešioliktinę garso trukmės vertę. Tokiu būdu dvidalį tvinksnį sudaro dvi šešioliktinės, o tridalį – trys šešioliktinės garso trukmės vertės.



62 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980

Naujosios redakcijos perrašytoje partitūroje (pav. 63) galime matyti, kad kotelius pasirinkta sugrupuoti pagal realiai diriguojamus tvinksnius. Tokiu būdu pirmojo takto pirmasis tvinksnis yra tridalis, dėl to diriguojamas lėtesniu judesiu (96 aštuntinės su tašku per minutę), o antrasis – tridalis ir diriguojamas greičiau (144 aštuntinės per minutę). Tuo tarpu antrasis taktas diriguojamas trimis dvidaliais tvinksniais.

Lieka atsakyti į paskutinį kilusį klausimą: kokie frazių atramos taškai. Šiuo atveju vadovaujamasi kompozitoriaus kotelių grupavimo logika: frazė turi dvi atramas kiekvieno struktūros-motyvo, grupuojamo koteliais pradžioje. Kadangi šio tyrimo autorius aiškumo ir praktiškumo dėlei pasirenka koteliais grupuoti tvinksnius, tradiciškai motyvus apibrėžiame taktais. Tokiu būdu B. Kutavičiaus vieną taktą čia padalijame į du taktus: 5/16 ir 3/8. Pagal matematinę logiką 3/8 taktai galėtų būti žymimi ir 6/16, tačiau tai tik klaidintų atlikėjus. Paprastai 3/8 ar 3/4 taktai atlikėjų suvokiami kaip sudaryti iš trijų dvidalių tvinksnių.

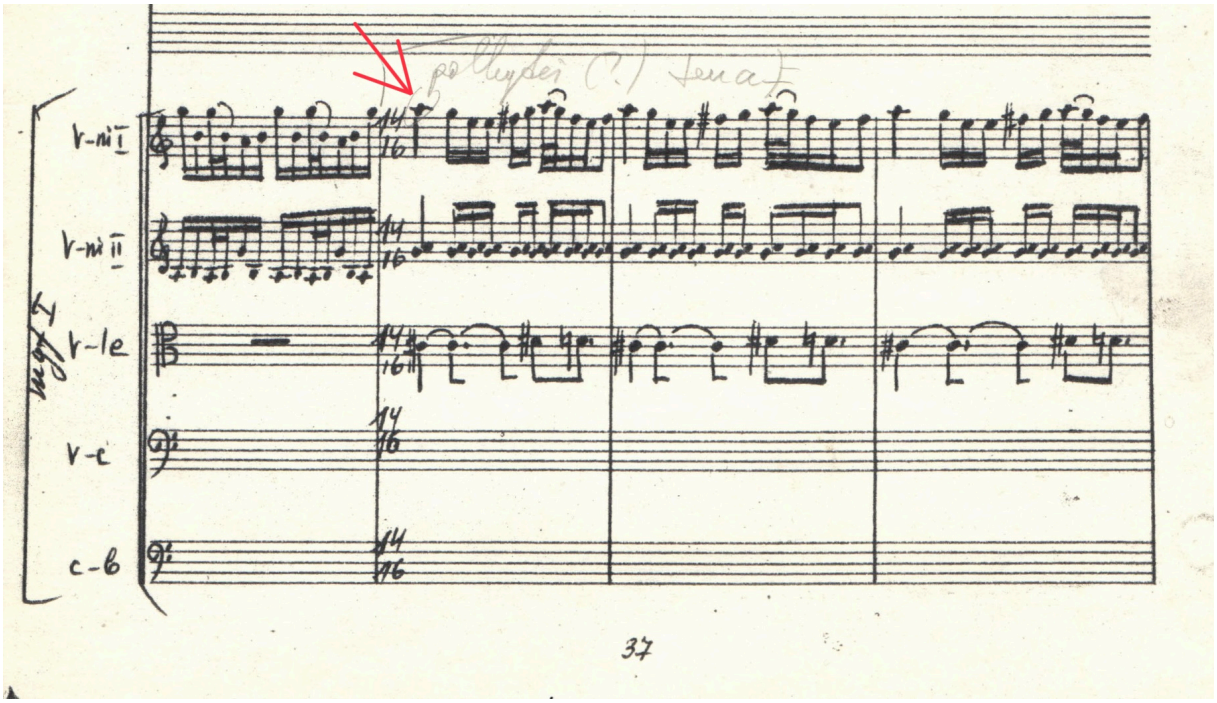


63 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

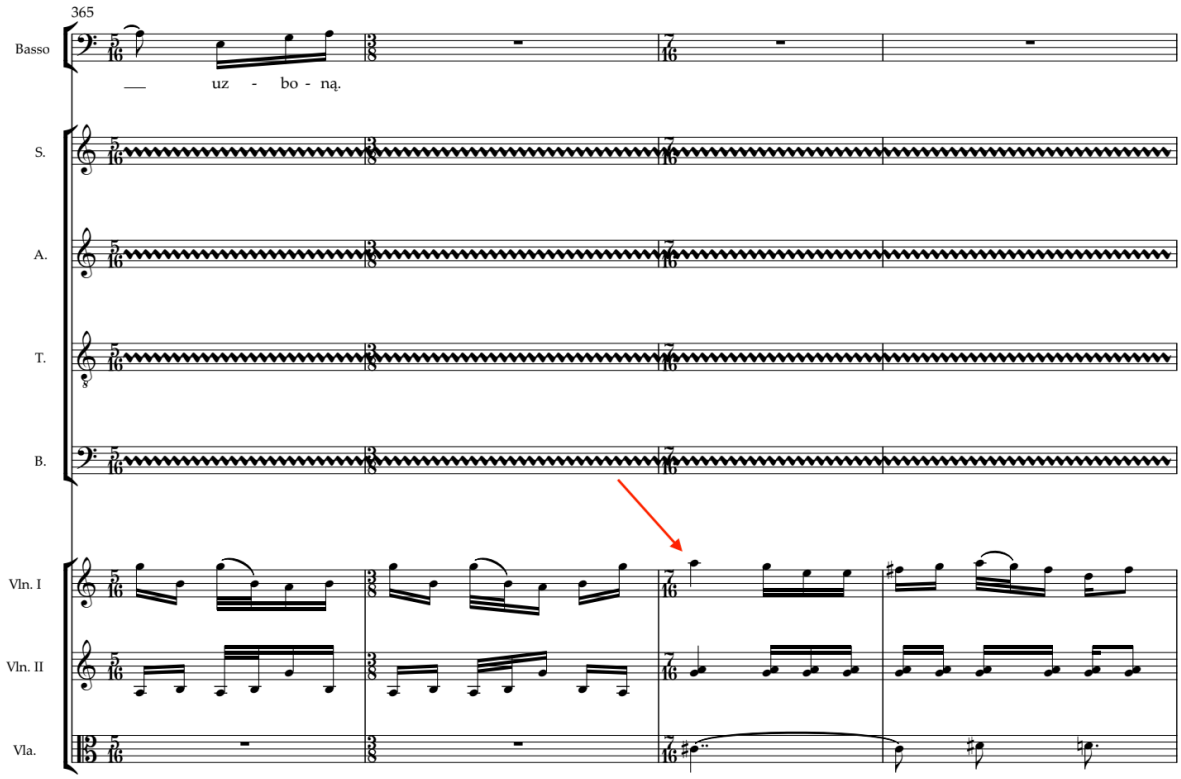
11/16-ių taktai pradiniam skaitymui iš partitūros ar partijų atlikėjams yra per sudėtingi siekiant nustatyti frazės atramą, natų grupavimą, tvinksnio sudėtį ir greitį. Paranku taikyti I. Stravinsky’o modelį (3.1.), viską perrašant į muzikams paprasčiau suvokiamus smulkesnius metrinius darinius. Frazės atramos požiūriu pergrupuodami (63 pav.) taip pat vadovaujamės tradicinės analizės modeliais: motyvą sudaro taktas, o frazę – du; takto pirmosios dalys yra stipriosios, t. y. naujojoje redakcijoje visi atramos taškai sutampa su takto pirmosiomis dalimis.

Tokia pat logika vadovaujamasi ir toliau pergrupuojant taktus. 14/16 taktuose B. Kutavičius vienu taktu apibrėžia pilną frazę (64 pav. pažymima raudona rodykle). Tačiau suvokiame, kad interpretuodami sudėtinius 14/16 taktus galime gauti daug grupavimo variantų, ir kad šis grupavimas yra neaiškus, nepraktiškas bei netikslingas. Paprasčiausiu būdu pasirinkta 14/16 taktus dalinti per pusę vietoje vieno takto išskiriant du 7/16 taktus. Dar daugiau, abu 7/16 taktai grupuojami taip pat: pirmi du tvinksniai yra dvidaliai, o trečiasis – tridalis (trijų šešioliktinių garso trukmės verčių). 65 pav. frazę ir vėl sudaro du taktai, o motyvą – vienas. Tuo tarpu alto partijoje natos keičiamos kartu su dirigento judesiu rodomu

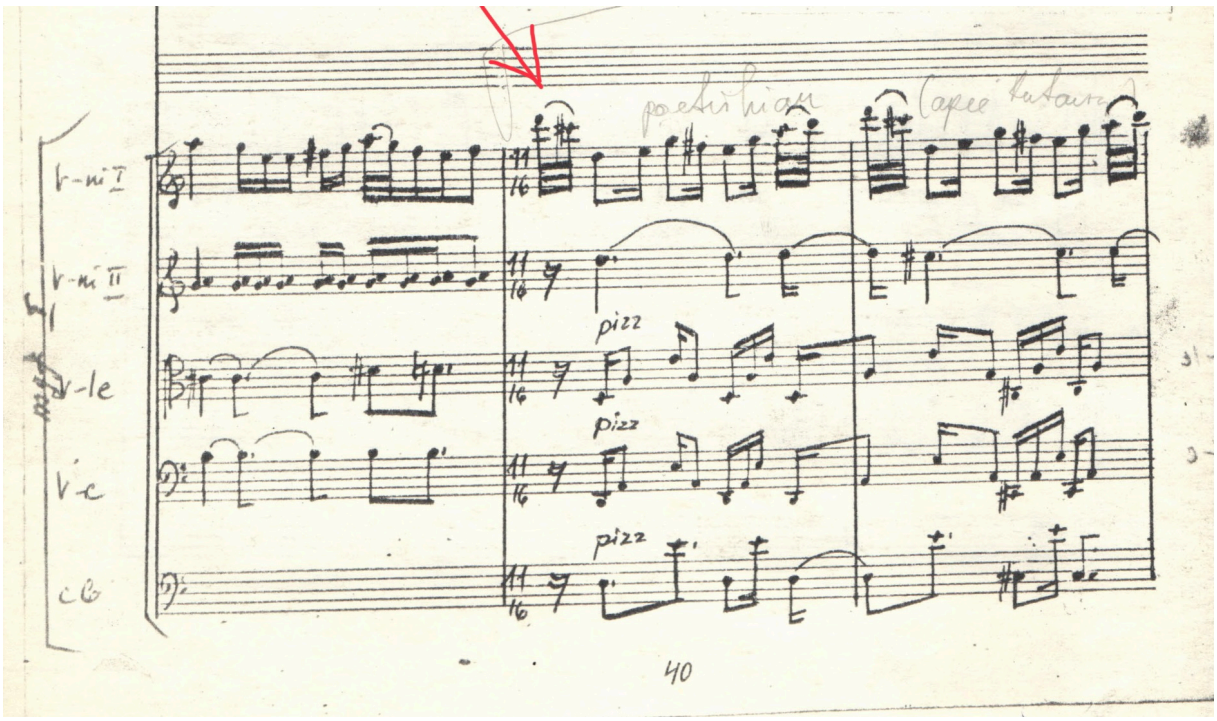
tvinksniu. Pastarasis grupavimas tampa ir labai aiškus, ir praktiškas, net iš pirmo karto perskaitomas, o muzikinis tekstas ir kompozitoriaus pradinis sumanymas nuo to visiškai nepasikeičia.



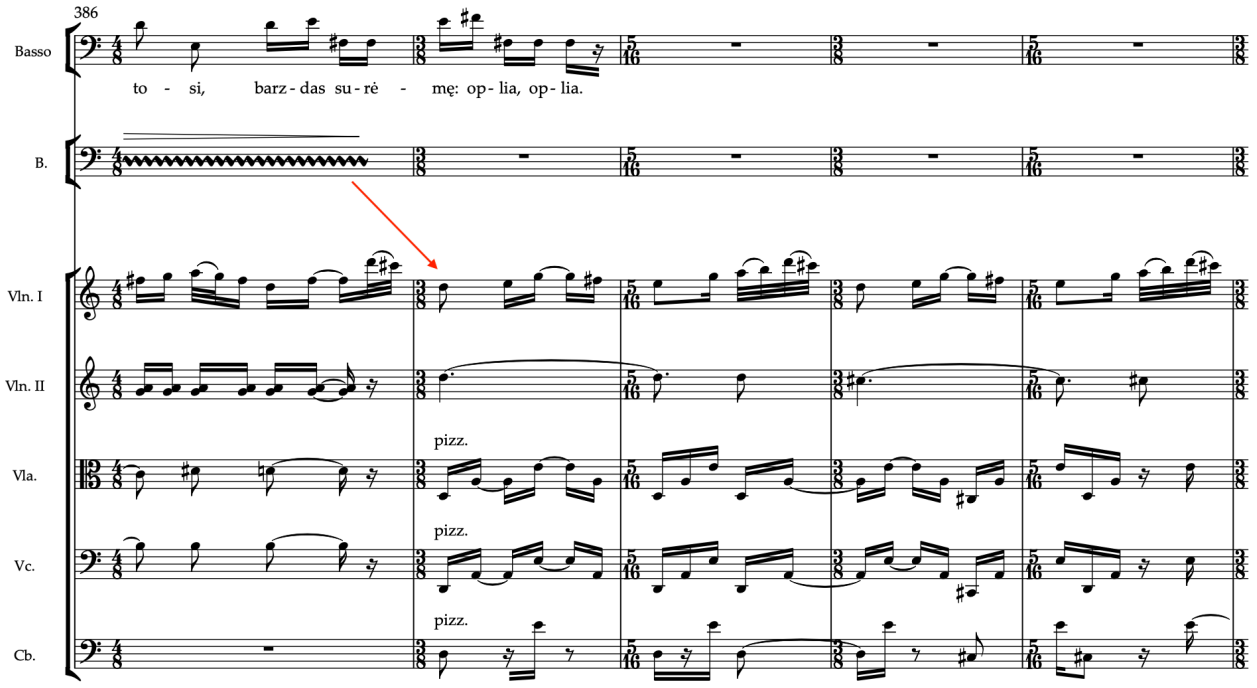
64 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980



65 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023



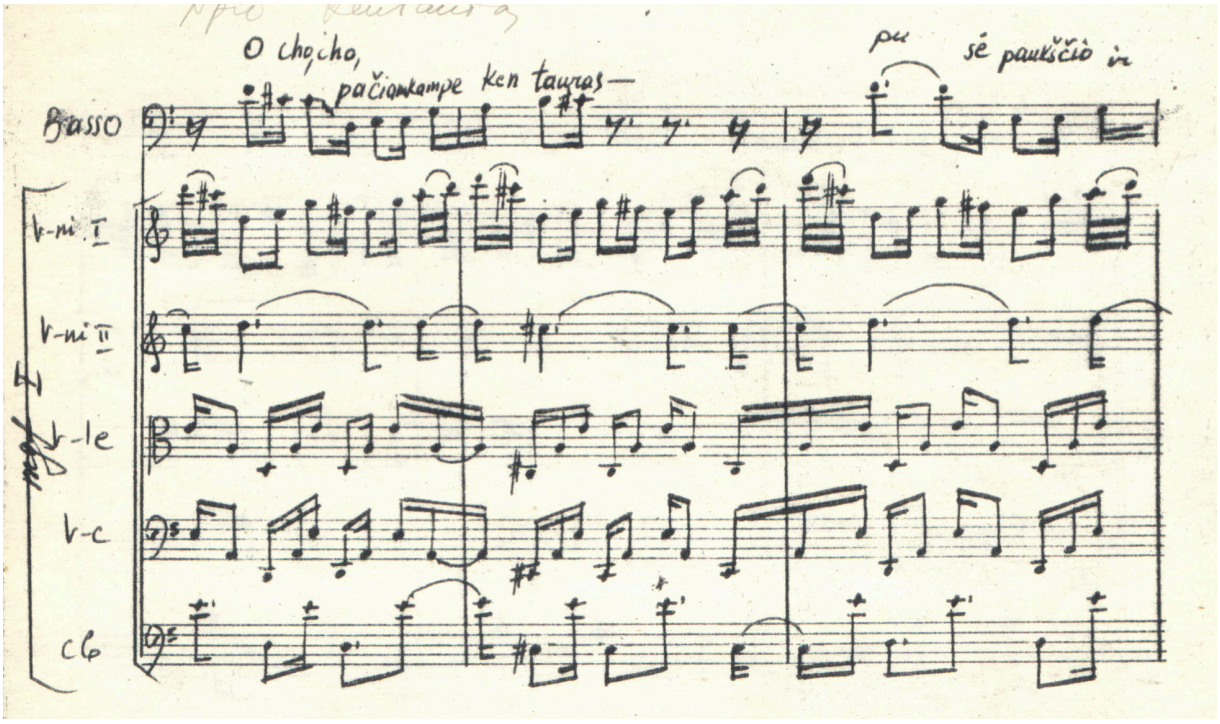
66 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980



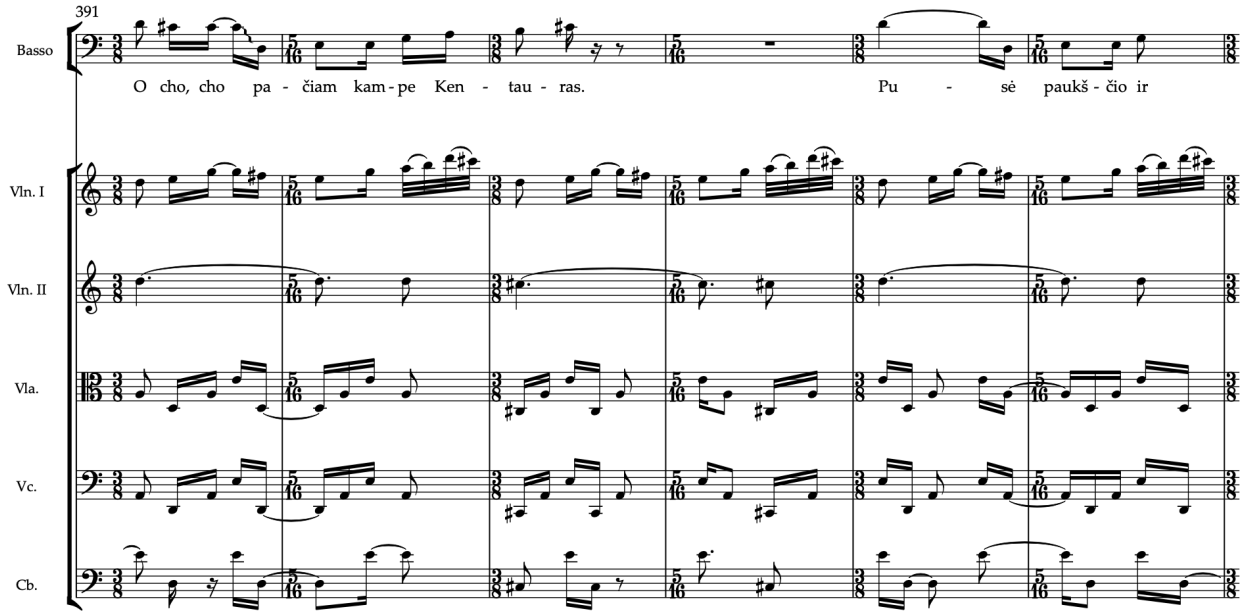
67 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

Daug sudėtingiau traktuoti B. Kutavičiaus žymimus 11/16 taktus 40 rankraščio puslapyje (66 pav. pažymėta raudona rodykle). Pirmieji smuikai įstoja takto pradžioje, tačiau frazės atrama yra trečioji nata. Pirmų smuikų frazės atramos metu, ties antrąja šešioliktine, įstoja visi kiti styginiai: antrieji smuikui, altai, violončelės ir kontrabosai. Kadangi pirmosios

dvi trisdešimt antrinės pirmųjų smuikų natos yra frazės prieštaktis, B. Kutavičiaus taktų grupavimas prieštarauja natūraliai pulsacinei logikai ir tik trikdo orkestro muzikus. Dėl šios priežasties, perrašant partitūrą, pasirinkta pirmąsias dvi takto natas priskirti prieš tai buvusiam taktui (67 pav.), o visus vėliau sekančius taktus pergrupuoti pastumiant viena šešioliktine garso trukmės verte toliau. Tokiu būdu frazės atramos taškas ir didžiosios dalies styginių įstojimas sutampa su takto stipriąją dalimi ir yra labai patogus suvokti ir sinchroniškai atlikti. Taip pat 11/16 taktus pasirinkta dalinti pusiau dėl frazės motyvų išskyrimo ir greitesnio grupavimo suvokimo. Tokiu būdu gauname du taktus: 3/8, kuris diriguojamas trimis dvidaliais tvinksniais ir 5/16, kuris diriguojamas dviem tvinksniais – tridaliu ir dvidaliu. Pastarasis grupavimas repeticijų metu buvo iš karto perskaitytas, suprastas ir atliktas.

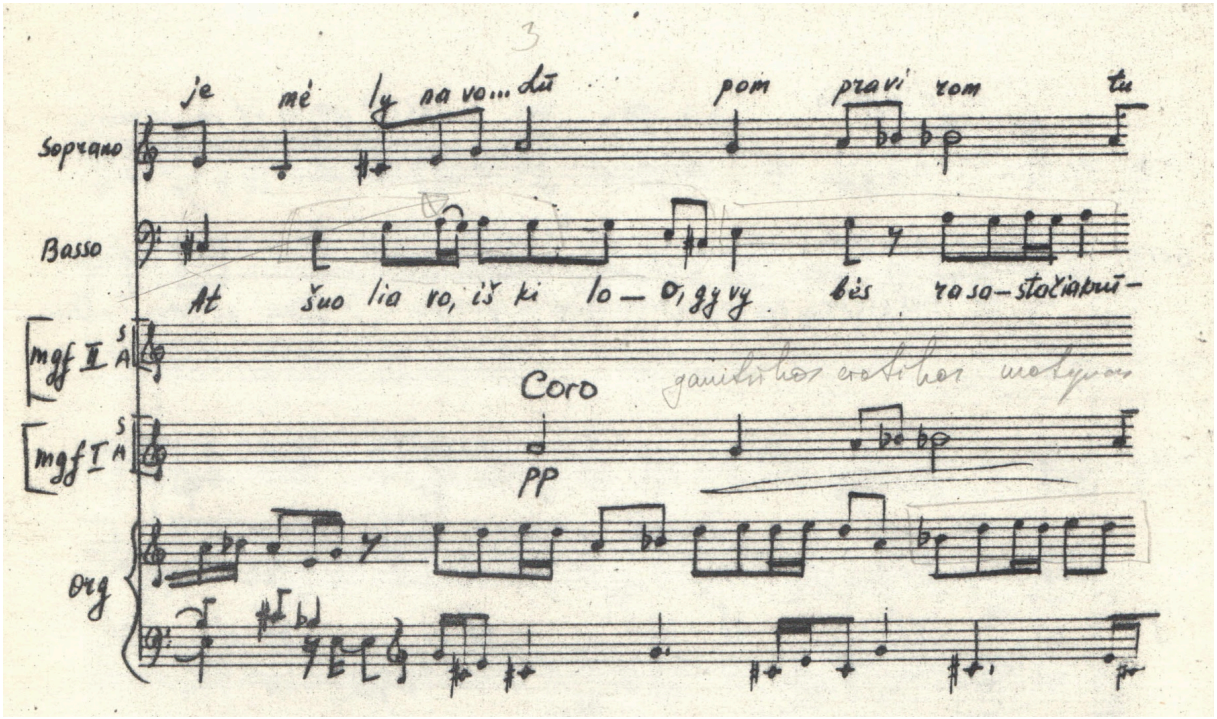


68 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980

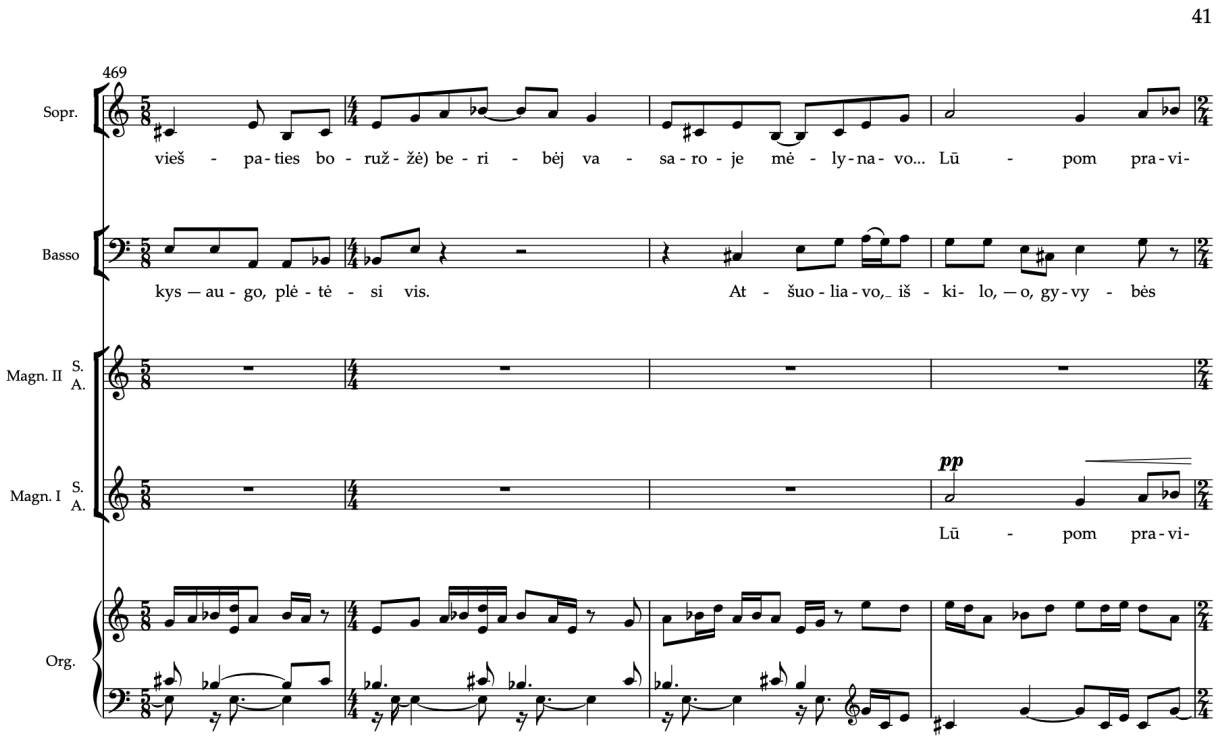


69 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

Taktų perstūmimas viena šešioliktine garso trukmės verte taip pat pasitarnauja ir solisto partijai. Rankraštyje B. Kutavičius solistui nurodo įstoti visuomet sinkopuotai, t. y. viena šešioliktine vėliau (žr. 68 pav.), tačiau tiek frazės atramos taškai, tiek kirčiuoti skiemenys visuomet yra viena šešioliktine garso trukmės verte vėliau. Dėl šios nelogiškos notacijos, solistui ypač nepatogu ir komplikuota savo atliekamą partiją sinchronizuoti su dirigento judesiu ir orkestru. Kaip matome perrašytoje partitūroje (69 pav.), šios problemos pavyksta išvengti. Čia visi solisto įstojimai ir kirčiuoti skiemenys sutampa su stipriosiomis takto dalimis. Tokiu būdu solistui perskaityti partiją ir ją sinchronizuoti su dirigento judesiu ir orkestru tampa daug paprasčiau.



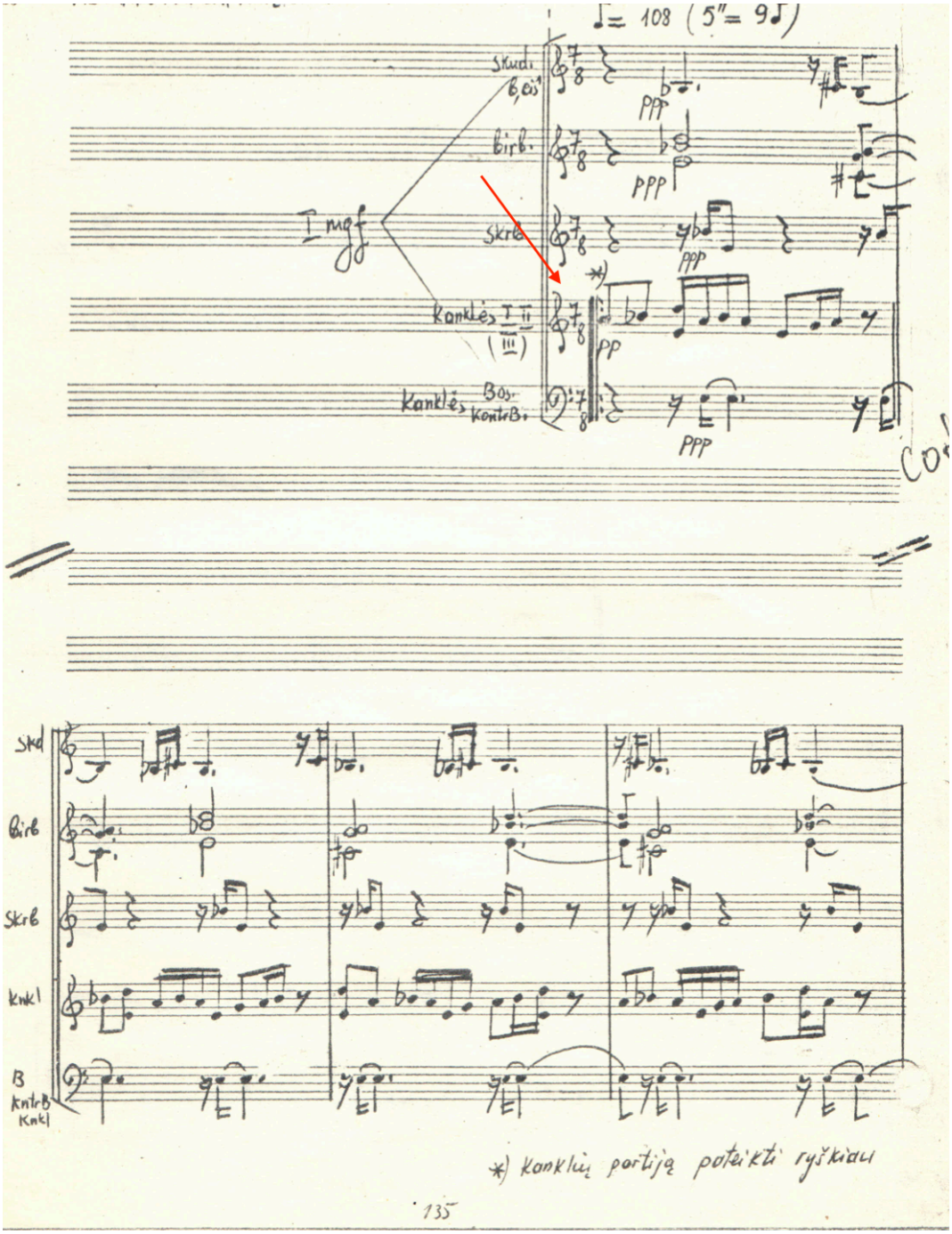
70 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980



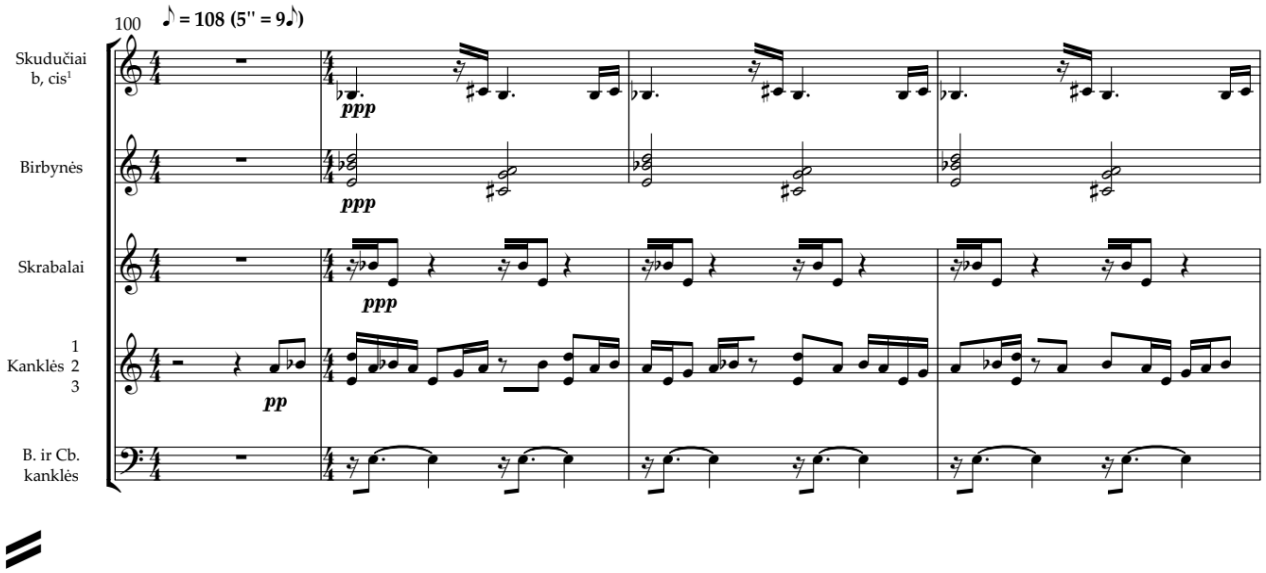
71 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

Taktavimas. Tam tikrus operos-poemos epizodus, B. Kutavičius renkasi apskritai netaktuoti. Viskas būtų paprasčiau, jei tokio tipo epizodą atliktų tik vienas atlikėjas, kuriam nereikėtų diriguoti. Tačiau esant didesniam atlikėjų skaičiui ir dirigavimo poreikiui, reikalinga

išryškinti latentinius taktus, t. y. minimus epizodus tiesiog sutaktuoti. Žinoma, jei jie turi aiškią metroritminę struktūrą ir nėra laisva aleatorika. Pateiktame operos fragmente (70 pav.) groja vargonai, dainuoja du solistai: sopranas ir bosas bei visas moterų choras. Šiuo atveju atlikėjams tikrai reikia žinoti tvinksnių apimtis, dirigavimo schemas ir frazių atramos taškus. Dėl šių priežasčių pasirinkta visą epizodą sutaktuoti (žr. 71 pav.).



72 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: rankraštis, 1980



73 pav. Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis“. Vilnius: red. I. J. Šimkus, L. Butkus, 2023

Kitame pertaktavimo pavyzdyje analizuojamas kompozitoriaus originalus epizodas, kurį pradeda kanklės dviem aštuntinėmis natomis (72 pav. pažymima raudona rodykle). Tačiau šios natos yra frazės prieštaktis, tuo tarpu takto antroji metrinė dalis yra frazės atramos taškas. Todėl reikalinga pastarąjį sutapatinti su pirma takto metrine dalimi. 7/8 žymėjimas taip pat nelogiškas: visa muzika čia skamba duoline pulsacija, o nelyginis 7/8 metras suponuoja tik nuolatinį frazės atramos taško pasislinkimą takte ir prieštarauja realiai skambančiai muzikai, pulsacinei tėkmei. Perrašytame pavyzdyje (73 pav.) matome daug paprastesniu būdu fiksuotą tolygią B. Kutavičiaus muzikos tėkmę. Perrašytos partitūros instrumentinėje faktūroje frazės atramos taškai sutampa su takto stipriąja dalimi (žr. pav. 73), o metroritminė fabula – su realiai skambančia pulsacine fabula.

Partitūrų perrašymas suteikia galimybę ypač sudėtingai interpretuojamą metroritminę įvykių eigą visiems suvokti daug paprastesniu būdu. Pirmiausia perrašymo būtinybė kyla, kai kompozitorių sukomponuota realiu atlikimo momentu skambanti pulsacinė fabula visiškai nesutampa su metroritmine fabula fiksuota partitūroje. Dirigentas interpretuodamas tokio tipo metroritminę struktūrą savo judesių projekcija tik trikdys atlikėjus. Jam taip pat neužtenka atlikimui paruošti tik partitūrą (taip sutapatinant savą judesių eigą su skambančia pulsacine fabula), bet taip pat būtina perrašyti ir atlikėjų partijas. Tik tuomet bus išvengta dviejų kardinaliai skirtingų informacijų atlikėjams apie tą patį opusą: dirigento judesių projekcijos sutapatintos su pulsacine fabula ir netapačios metroritminės fabulos partijoje. Susidūrus su aptariamo pobūdžio problema partitūros ir partijų perrašinėjimo praktika yra rekomenduotina ir sveikintina.

IŠVADOS

1. a) Ritmas turėdamas savą kirčiavimo, akcentų sistemą, yra natūraliai susijęs su metru ir tuo grindžiamas sudurtinės metroritmo sąvokos vartojimas. **Metroritmas yra organizuotas ritmas**, kurį sudaro įvairiai organizuojamos ritminės struktūros.

b) **Metroritmine fabula** vadinama kūrinio metroritminės raidos logika, metroritminių įvykių seka, kuri pasitelkiama organizuojant atliekamo kūrinio muzikinės dramaturgijos naratyvą. Metroritminė fabula tai – kūrinio metroritminių elementų „programa“, forma, jų dėstymo eiga.

c) Partitūroje dirigentas interpretuoja ne pulsaciją, o notacija fiksuotą metroritmą. Metroritmo interpretacijos išdava yra praktiškai dirigento manualine technika perteikiama pulsacinių vienetų eiga. Metroritminė fabula ne visuomet tiesiogiai sutampa su realiai pulsuojančia muzikos tėkme.

d) Pulsacinis vienetas dažniausiai atitinka vieną diriguojamą judesį, tiksliau, dviejų judesių grupę – rankos kilimą ir leidimąsi žemyn. Šis **pulsacinis vienetas** anglų kalboje vadinamas *beat*, į lietuvių kalbą, priklausomai nuo konteksto verčiamas įvairiai – mušti, daužyti (smūgiuoti), kalti, plakti. *Beat'o* sąvoką tarptautinė bendruomenė plačiai taiko šiuolaikinei atlikimo praktikai. Siekiant plėsti lietuvių kalbos muzikinę terminiją, siūloma įvesti lietuvišką atitikmenį ir anglosaksiškos tradicijos *beat'ą* keisti į lietuvišką **tvinksnį**, kuris tiksliai apibrėžia pulsacinį vienetą.

2. a) Muzika kuriama garsus organizuojant laike. Kompozitoriai garso trukmes vienokiu ar kitokiu būdu struktūruoja, suteikdami ritmui metrinę struktūrą „ritmą metrina“. Todėl metroritmas suvokiamas kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai egzistuojančiai muzikai.

b) Muzika diriguojama pirmiausia teikiant informaciją apie metroritminių įvykių eigą, todėl aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų interpretavimo ir perteikimo galimybė sudaro prielaidą teiginiui, kad visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama.

3. a) Metroritmo interpretacijos ir jos sąlygojamos pulsacijos reikšmė kolektyviniam muzikavimui yra fundamentali, dirigavimo menui tai – esminis, organizuojamas muzikos parametras. Per tikslingą metroritmo interpretaciją garantuojamas kolektyvinis sinchroniškumas. Sinchronizavimas laikytinas kolektyvinio muzikavimo pagrindu.

b) Modernaus dirigavimo technikoje skiriami keli informatyviųjų gestų tipai (techniniai ir ekspresyvieji). Techniniai gestai teikia informaciją apie metroritminę įvykių eigą:

garantuoja darnias įstojimų pradžias, vertikalę sinchronizaciją tarp skirtingų kolektyvo atlikėjų.

c) Garso trukmės, metroritminės įvykių eigos individualus interpretavimas yra svarbiausia kolektyvinio muzikavimo sinchronizavimo problema. Kuo didesnis kolektyvas, tuo daugiau iššūkių užtikrinant atlikimo darną. Dėl šios priežasties kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo individualumą vardan bendrai kuriamos kolektyvinės interpretacijos. **Praktiški metroritminės fabulos analizės metodai greičiausiu ir efektyviausiu būdu padeda interpretacijas vienyti ir pasiekti didžiausio kolektyvinio sinchroniškumo**.

4. a) Analizuodami partitūras dirigentai turi galvoti apie savo kūno judesių projekciją, kad būtų sukurta sinchronizuota muzikų reakcija, realizuojanti bendrą muzikinį paveikslą. **Dirigento analizės terminas** naudojamas apibūdinant tiek dirigentų naudojamą analizės tipą, jį lyginant su kitais muzikos analizės būdais, tiek visą analitinį partitūrų nagrinėjimo ir atlikimo procesą.

b) Dirigento analizė skiriasi nuo formaliosios (harmoninės, formos, Schenkerio) analizės, kuri tam tikra prasme yra antrojo plano, nes pirmiausia dirigentai tiria laikinius, t. y. metroritminius įvykius ir rankomis perteikia laikinę informaciją. Dėl šios priežasties dirigento analizė pasižymi tam tikru specifiškumu, kai esminiu objektu pasirenkamas laikinis muzikos įvykių dėmuo, fiksuotas partitūroje. Kitaip tariant, kertinis dirigento taikomos analizės objektas notacijoje yra metroritmas, kurio įvykių eigos kokybiška interpretacija sudaro visas prielaidas turiningai skleistis kitiems muzikos parametrams (aukščiui, dinamikai, artikuliacijai).

c) **Metroritminės fabulos analizę** iš esmės sudaro dvi dalys, t. y. tvinksnių ir metrotektoninė analizės. Tai patvirtina ir dirigentų žymenys partitūrose, kur dažniausiai aptinkami metrotektoniniai brūkšniai ir tvinksnius grupuojantys schemų simboliai. Metroritminės fabulos analizė skirta suvokti kompozicijų metroritminę struktūrą ir yra patogiausias būdas siekiant kūrinį išmokti diriguoti mintinai, kas padeda užtikrinti dirigavimo judesių laisvę. Todėl tokia analizė, yra rekomenduojamas metodas siekiant sėkmingo atlikimo.

5. a) Vienas svarbiausių siūlomų metroritminės fabulos analizės metodų – **tvinksnių analizė**. Šis analizės metodas ypač svarbus dirigentui imantis pirminio saviruošos darbo – nuodugnios partitūros studijos. Išankstinė tvinksnių analizė, siekiant nuspręsti kokiomis dirigavimo schemomis ir kokio greičio tvinksniais diriguosime, yra būtina. Ši analizė partitūroje atliekama naudojant siūlomus dirigavimo schemų žymėjimo

simbolius, kurie turi būti informatyvūs, vizualūs ir savo raiška negožiantys kūrinio autoriaus teikiamos informacijos. Pasitelkę tvinksnių analizę galime tikslingai siekti greitos, repeticijų laiką taupančios kolektyvinės atlikimo sinchronizacijos. Išankstinė tvinksnių analizė metroritminę fabulą padeda interpretuoti aiškiai, greitai ir paprastai.

b) Atliekant kūrinius su žodiniu tekstu, jis turi lemti tvinksnių darybą ir grupavimą. Prieš priimant sprendimą dėl tvinksnių grupavimo, turime susipažinti su analizuojamo opuso teksto, konkrečios kalbos kirčiavimo taisyklėmis. Jomis vadovaudamiesi, nuspręsti ne tik dėl choro ar solisto partijos stipriųjų ir silpnųjų kirčių, tačiau šiuos kirčius prasmingai suvienodinti ir su orkestro atliekamomis partijomis. Žodinis kūrinio tekstas tiesiogiai lemia orkestro atliekamų pulsacinių vienetų apimtį bei grupavimą.

c) Siūloma aiškiai apibrėžta tvinksnių analizės **simbolių sistema**. Pagrindinių dirigavimo schemų simboliai ir jų paaiškinimai pateikiami 1 priede. Visi tvinksniai dažniausiai yra dvidalės arba tridalės tvinksnelių struktūros. Siūlomos simbolių formos tiesiogiai koreliuoja su dirigavimo schemos piešiniu. Tai labai svarbu, kadangi simbolis turi būti kuo tiksliau suprastas.

d) Vadovaujantis H. Swarowsky'o archyve rastais dirigavimo schemų simboliais išvedama nuosekli dirigento naudota žymėjimo sistema, kuri pateikiama 2 priede. H. Swarowsky sudėtines tos pačios trukmės tvinksnių dirigavimo schemas žymi tuo pačiu principu kaip ir sudėtines skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemas. Visgi modernėjant muzikinės raiškos priemonėms, dažniau naudojant skirtingus metroritminius darinius, kartu kyla poreikis ieškoti aiškesnės, dviprasmybių nekeliančios žymėjimo sistemos. Tyrimo autoriaus siūlomoje žymenų sistemoje (1 priedas) sudėtinės tos pačios trukmės tvinksnių dirigavimo schemos užrašomos kitais simboliais nei sudėtinės skirtingos trukmės tvinksnių dirigavimo schemos. Šiuo svarbiu atskirties aspektu grindžiamas siūlomos universalios dirigavimo schemų simbolių sistemos pranašumas.

6. **Metrotektoninis analizės metodas** lemia atliekamos muzikos frazavimą. Tvinksnių analizė yra smulkesnės faktūros analizė, o metrotektonika apima stambesnės faktūros, stambesnių frazių analizę. Dirigentai ypač plačiai naudoja metrotektoninį analizės metodą. Tai įrodo jų palikti, užrašyti analizės žymenys asmeninėse partitūrose.

7. a) Dirigento interpretacinių sprendimų priėmimo laisvė priklauso nuo kūrinio žanro, istorinio kultūrinio konteksto, individualių kompozitorių kūrybos žymėjimo ypatumų, atlikėjų sudėties, atlikimo tradicijos ir įvairių semiotinių bei socialinių kolektyvinio atlikimo komunikacijos veiksnių. Analizuojant partitūrą būtina kreipti dėmesį į visus

šiuos aspektus, kadangi jie įspraudžia dirigentą į konkretų, kartais ribotą interpretacinį vaidmenį. **Holistinis požiūris** turėtų sąlygoti konkrečių, labiausiai tinkamų partitūros analizės metodų taikymą.

b) Prieš interpretuojant metroritminę fabulą, svarbu suvokti kaip ji buvo kompozitoriaus konstruojama. Atlikėjams gerai žinoma, kad šiuolaikinė notacija nėra tobula ir negali perteikti visų atlikimo niuansų. Dirigentui prieš pradedant atlikti metroritminės fabulos analizę, reikalingas kruopštus įsigilinimas į konkretaus kompozitoriaus notacijos ypatumus ir opuso sukūrimo metu vyravusias atlikimo tendencijas.

c) Susidūrus su komplikuota notacine sistema, partitūrų perrašymas suteikia galimybę ypač sudėtingai interpretuojamą metroritminę įvykių eigą visiems suvokti paprastesniu būdu. Perrašymo būtinybė kyla, kai kompozitorių sukomponuota realiu atlikimo momentu skambanti pulsacinė fabula nesutampa su metroritmine, partitūroje fiksuota fabula. Tokiu atveju partitūros ir partijų perrašinėjimo praktika rekomenduotina ir sveikintina.

8. Kolektyvo dalyvis muzikavimo metu remiasi trimis interpretaciniais šaltiniais: realiu dirigavimu; kompozitoriaus nuorodomis, taip pat išankstine teorine dirigento interpretacija (jei pateikiama) partitūroje/partijose; šešėlinio ansamblio interpretacija. Dirigentas per rodomą pulsaciją, interpretuojančią metroritminę fabulą, taip pat yra veikiamas konkretaus kolektyvo atlikimo tradicijos. Tačiau dažniausiai interpretacinė atlikėjų valia reiškiasi per kolektyvo lyderius – koncertmeisterių grupę arba šešėlinį ansamblį. Dėl šios priežasties, ypač dirbant su profesionaliais orkestrais, galioja abipusis šešėlinio ansamblio ir diriguojančiojo komunikacinis ryšys.

9. Metroritminių įvykių eigos tyrinėjimas iš esmės yra analogiškas analitiniam muzikinės sintaksės tyrimui. Dirigentas atlikimo metu neturi kito būdo atskleisti semantines kūrinio prasmes kaip tik per sintaksės, metroritminės fabulos interpretaciją: per sintaksinį metroritmą atskleidžiama semantinė dramaturgija. Tačiau metroritminės fabulos analizė svarbi ne dėl pačios metroritmikos, o dėl būtinybės realizuoti kūrinio dramaturginį naratyvą, nes kūriniuose egzistuoja tam tikri, kompozitorių užfiksuoti *semantiniai kodai*, kurių šifravimas yra dirigento pirminė pareiga. Dirigavimo meno profesionalumas susijęs su teisingos metroritminės struktūros interpretacijos pasirinkimu, kuris nepažeistų kompozitoriaus sukurtos dramaturgijos ir ją kartu su kolektyvo muzikais įgyvendintų.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Ensemble. In: Vignal, M. (ed.) Larousse Dictionnaire de la musique. Paris: Larousse, 2005.

Fabula. In: Kvietkauskas, V. (ed.) Tarptautinių žodžių žodynas. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985.

Domarkas, J. Kokybinis interviu. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 (visas interviu saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve).

Pitrėnas, M. Kokybinis interviu. Vilnius: Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2021(visas interviu saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve).

Quatrini, S. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2022 (visas interviu saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve).

Wildner, J. Kokybinis interviu. Viena: Vienos muzikos ir scenos menų universitetas, 2021 (visas interviu saugomas asmeniniame tyrimo autoriaus archyve).

Ambrazas, A. J. Muzikos kūrinių analizės pagrindai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.

Antanavičiūtė-Kubickienė, U. Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019 (meno doktorantūros tiriamasis darbas).

Aristotelis. Poetika. In: Rybelis, A. (ed.) Rinktinė. Vilnius : Margi raštai, 2020.

Ashley, R. The pragmatics of conducting: Analyzing and interpreting conductors expressive gestures. Chicago: Northwestern University, 2000.

Augustinas, A. Išpažinimai. Vilnius: Hubris, 2019.

Augustine of Hippo, A. The Confessions of Augustine. Oxford: James J. O'Donnell, 1992.

Beek, P. J., Peper, C. E., Dattertshofer, A. Timekeepers versus nonlinear oscillators: How the approaches differ; Considerations regarding a comprehensive model of (poly) rhythmic movement. In: Desain, P., Windsor, L. (ed.) Rhythm Perception and Production. Lisse: Swets and Zeitlinger, 2000, p. 9–33.

Berlioz, H. Le chef d'orchestre: théorie de son art. Paris: Eroïca Music Publications, 1855.

Bernstein, L. The Joy of Music. New Jersey: Amadeus Press, 2004.

Berry, M. The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings. In: Music Theory Online 15/5, 2009, p. 1–12.

Blaukopf, H. Gustav Mahler Briefe. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1996.

Boulez, P. L'écriture du geste. Paris: Christian Bourgois editeur, 2002.

Bowen, J. A. The Cambridge Companion to Conducting. New York: Cambridge University Press, 2003.

Chashchina, S. Theory of intonation rhythm: The Ways of Development. In: Muzikos komponavimo principai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 28–33.

Conus, G. E. Diagnose métrotectonique de la forme des organismes musicaux. Moscou: l'Académie des sciences d'Art, 1931.

Daniélou, A. Sémantique musicale. Paris: Hermann, 1968.

Dilytė, D. Graikų literatūros chrestomatija. Vilnius: Mintis, 2008.

Dineen, P. M. Gestural Economies in Conducting. In: Gritten, A. ir King, E. (ed.) New Perspectives on Music and Gesture. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 131–157.

Francesco, Santo Padre, Omelia del Santo Padre Francesco Essere cristiani è appartenere al popolo di Dio. Vaticana: Libreria Editrice Vaticana, 2020.

Fürtwangler, W. About the Handicraft of the Conductor. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1956.

Gerts, M. Possible Mental Models for the Conductor to Support the Ensemble Playing of the Orchestra. In: Slitan, T. Res Musica (nr. 10). Tallinn: EMTS, EMTA: 2018, p. 111–138.

Grosbayne, B. Techniques of modern orchestral conducting. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

Gotham, M. The Metre Metrics. Cambridge: King's College, 2015.

Hasty, C. F. Meter as Rhythm. New York, Oxford: Oxford University press, 1997.

Huizinga, J. Homo ludens. Vilnius: Gelmės, 2018.

Howell, T. Analysis and Performance: The Search for a Middleground, in Companion to Contemporary Music Thought, Vol. 2. London and New York: Routledge, 1992.

Johannsen, G. ir Nakra, T. M. Conductor's Gestures and Their Mapping to Sound Synthesis. In: Godoy, R. I. ir Leman, M. (ed.), Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2010, p. 264–298.

Kant, I. Grynojo proto kritika. Vilnius: Mintis, 1996.

Katz, M. The Complete Collaborator: the Pianist as Partner. New York: Oxford University Press, 2009.

Kaveckas, E. Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas. Vilnius: LMTA, 2016 (meno doktorantūros tiriamasis darbas).

Katkus, D. Muzikos atlikimas. Vilnius: Tyto alba, 2013.

Koussevitzky, S. On Creative Conducting. Vienna: Osterreichishe Musikzeitschrift, 1957.

Kramer, L. Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex. In: Cambridge Opera Journal, Vol. 2, No. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 269–294.

Kramer, L. Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija. In: Goštautienė, R. (ed.), Muzika kaip kultūros tekstas. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Kramer, L. Rosetta Tones: The Score as Hieroglyph. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2016.

Konttinen, A. Conducting gestures. Helsinki: University of Helsinki, 2008.

Luck, G. Computational Analysis of Conductor's Temporal Gestures. In: Gritte, A. and King, E. (ed.), New Perspectives on Music and Gesture. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 157–175.

Lukošiūtė, K. Arvo Pärt. Muzikos barai, 2000 lapkritis, nr. 11. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2000.p. 12–17.

Malko, N. The conductor and his baton. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1950.

Mann, T. Mirtis Venecijoje. Vilnius: Vaga, 1976.

Mann, T. Der Tod in Venedig. Muenchen: Hyperionverlag Hans von Weber, 1912.

Marchetti, C. C. Aristoxenus Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary with a Translation and Commentary on Poxy 2687. New Brunswick, New Jersey: The State University of New Jersey, 2009.

Mostauskis, S. Schopenhaueris – apie estetinę patirtį. Vilnius: Logos, 2006, p. 49–56.

Musin, I. The Techniques of Orchestral Conducting by Ilia Musin. New York: Lewiston, 2014.

Navickaitė-Martinelli, L. Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos. In: Lietuvos muzikologija, t. 14. Vilnius: LMTA, 2013, p. 64–74.

Petersen, P. Music and Rhythm. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013.

Petrauskas, A. Dirigavimo klausimu. Kaunas: Polihimnija, 1998.

Pasolini, P. P. Il Vangelo secondo Matteo. Roma: Medusa Film, 1964. Prieiga internete: https://www.imdb.com/title/tt0058715/?ref_=fn_al_tt_1.

Proust, M. Le Temps Retrouvé. Paris: Bliothèque numérique romande, 1927.

Proust, M. Atrastas laikas. Vilnius: Alma littera, 1997.

Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. In: Doğantan-Dack, M. (ed.), Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. Aldershot: Ashgate, 2015, p. 127–147.

Rockstro, S. A General History of Music. From the infancy of the Greek drama to the present Period. New York: Cambridge University Press, 1886.

Rudolf, M. The grammar of conducting: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. New York: G. Schirmer, INC, 1950.

Sachs, C. Rhythm and Tempo. A Study in Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1953.

Sadie, S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1920.

Saulnier, D. Grigališkasis choralas. Vilnius: Vilniaus šv. Kazimiero grigališkojo choralo studija, 2014.

Scherchen, H. Handbook of conducting. New York: Oxford University Press, 1989.

Schumann, R. About Conducting, and Especially about the Mania of Conducting. Neue Zeitschrift für Musik, 1836.

Schopenhauer, A. Pasaulis kaip valia ir vaizdinys. Vilnius: Margi raštai, 2012.

Stokowski, L. Music for All of Us. New York: Simon and Schuster, 1943.

Strauss, R. Recollections and Reflections. Zürich: Atlantis-Verlag, 1943.

Šimkus, I. Prof. Juozo Domarko manualinės dirigavimo technikos metodiniai principai. Bakalauro darbas. Vilnius: LMTA, 2017.

Šimkus, I. Apie tolygų dirigavimą. Pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimui. Magistro darbas. Vilnius: LMTA, 2019.

Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas, 1998. Vilnius: Lietuvos Katalikų Vyskupų Konferencija.

Trijonis, D. Šv. Mišių prasmė. Istorija ir dvasinė vertė. Pagal Schnitzler, T. Was die Messe bedeutet. Telšiai, 2002.

Varto, J. Meninis tyrimas. Kas tai? Kas jį atlieka ir kodėl?. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2022.

Wagner, R. Über das Dirigieren. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911.

Walter, B. Von der Musik und vom Musizieren. Ulm: Franz Spiegel Buch GmbH, 1957.

Walter, B. Gustav Mahler. New York: Alfred A. Knopf, 1957.

Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера. Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010.

PARTITŪRŲ SĄRAŠAS

Beethoven, L. Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67. New York: Dover Publications, 1989. J. Domarko žymenys (20, 21 ir 24 pav.).

Beethoven, L. Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67. Leipzig: Edition Peters. J. Wildnerio žymenys (22, 23 ir 25 pav.).

Brahms, J. Johannes Brahms Complete Symphonies. New York: Dover Publications, 2014. I. J. Šimkaus žymenys (26 ir 27 pav.).

Debussy, C. Prélude à l'après-midi d'un faune. Kassel: Bärenreiter, 2016. I. J. Šimkaus žymenys (16 ir 17 pav.).

Haydn, J. Symphonie 104. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1854 (6 pav.).

Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis". Vilnius: rankraštis, 1980 (58, 60, 62, 64, 66, 68, 70 ir 72 pav.).

Kutavičius, B. Opera-poema „Strazdas-žalias paukštis". Vilnius: Šimkus, I. J., Butkus, L. (ed.), 2023 (59, 61, 63, 65, 67, 69 71 ir 73 pav.).

Mahler, G. Symphonie 3. Moskau: Staatsmusikverlag, 1963. J. Domarko žymenys (9 pav.).

Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. G. Mahlerio žymenys, H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1211 (41, 42 ir 44 pav.).

Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. Swarowsky'o žymenys, H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1213 (32, 43 ir 45 pav.).

Mahler, G. Symphonie No. 3. Wien: Universal Edition. H. Swarowsky'o žymenys, Swarowsky'o archyvas, nr. 1214/1 (33 pav.).

Mahler, G. Symphonie No. 5. Leipzig: C. F. Peters, 1904. G. Mahlerio žymenys, B. Walterio archyvas, nr. A 38390 (48 pav. ir 3 priedas).

Mahler, G. Symphonie No. 5. Leipzig: C. F. Peters, 1905. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38389 (46, 47, 49 pav. ir 4 priedas).

Mahler, G. Symphonie No. 5. Frankfurt: C. F. Peters. Swarowsky'o žymenys, H. Swarowsky archyvas, nr. 1216 (5 priedas).

Mahler, G. Symphonie No. 5. Frankfurt: C. F. Peters. L. Bernsteino žymenys, New Yorko filharmonijos archyvas, nr. LB1075 (6 priedas). Žiūrėta: https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/374a2e4e-4d97-4ee6-aa0a-7710661543eb-0.1/fullview#page/1/mode/2up

Mahler, G. Symphonie No. 5. Frankfurt: C. F. Peters, 1964. C. Abbado žymenys, Berlyno valstybibnės bibliotekos archyvas, nr. 55 Nachl 110 B2-141 (55, 56 pav. ir 7 priedas). Žiūrėta: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1735924520&PHYSID=PHYS_0005

Mahler, G. Symphonie No. 5. U.S.A.: C. F. Peters, 1964, I. J. Šimkaus žymenys (50 – 54 pav. ir 8 priedas).

Tavener, J. Today the Virgin. Chester Music Ltd, 1987. V. Augustino žymenys (7 pav.).

Pärt, A. Nunc dimittis. Wien: Universal Edition. A. G., 2001 (4 pav.).

Pärt, A. Prayer from 'Kanon Pokajanen'. Wien: Universal Edition. A. G., 2018. I. J. Šimkaus žymenys (18 pav.).

Strauss, R. Der Rosenkavalier. London: Boosey & Hawkes, 1943. S. Quatrini'o žymenys (19 pav.).

Stravinsky, I. Pétrouchka, revised 1947 version. London: Hawkes & Son, 1965. I. J. Šimkaus žymenys (5 ir 15 pav.).

Stravinsky, I. Le Sacre du Printemps. New York: International Music Company. H. Swarowsky'o žymenys, H. Swarowsky archyvas, nr. 1171 (38 pav.).

Stravinsky, I. Le Sacre du Printemps. London: Boosey & Hawkes. H. Swarowsky'o žymenys, H. Swarowsky'o archyvas, nr. 1172 (28–31 ir 37 pav.).

Verdi, G. La traviata. Milano: G. Ricordi & C., 1914. S. Quatrini'o žymenys (8 pav.).

Verdi, G. Messa da Requiem. Leipzig: Ernst Eulenburg. B. Walterio žymenys B. Walterio archyvas, nr. 39031 (39 ir 40 pav.).

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS[78]

Konttinen, A. Conducting gestures. Helsinki: University of Helsinki, 2008 (2 pav.).

Petersen, P. Music and Rhythm. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH I. V. W., 2013 (1 pav.).

Mahleris, G. Sukurtos poemos teksto ir Adagietto melodinės linijos sintaksinė atitiktis (57 pav.). Žiūrėti interneto nuorodą: https://web.archive.org/web/20080415072116/http://www.daanadmiraal.nl/Articles/Mahler5Adagietto.html

Šimkus, I. Prof. J. Domarko manualinės dirigavimo technikos metodiniai principai. Vilnius: LMTA, 2017: 16 (11 ir 12 pav.).

Šimkus, I. J. Semiotinis ir socialinis gestinės komunikacijos keturkampis (3 pav.).

Šimkus, I. J. Pagrindinių dirigavimo schemų simboliai (10 pav.).

Šimkus, I. J. Sudėtinių dirigavimo schemų simboliai (13 ir 14 pav.)

Šimkus, I. J. H. Swarowsky pagrindinių dirigavimo schemų simbolių sistema (34 pav.).

Šimkus, I. J. H. Swarowsky sudėtinių dirigavimo schemų simbolių sistema (35 ir 36 pav.).

Šimkus, I. J. H. Swarowsky dirigavimo schemų simbolių sistema (2 priedas).

Šimkus, I. J. Universali dirigavimo schemų simbolių sistema (1 priedas).

[78] Į iliustracijų sąrašą nėra įtraukti analizuotų partitūrų pavyzdžiai. Tyrimo metu buvo kruopščiai analizuotos pilnos partitūros. Nuorodos į partitūrų ištraukų iliustracijas, vengiant pasikartojimo, pateikiamos partitūrų sąraše.

SUMMARY / SANTRAUKA

The object of the research is methods of analysis of the metro-rhythmic fabula, and **the aim** is to systematise and propose to the conductor community universal methods of analysis of the metro-rhythmic fabula. They would help to prepare the score for performance in the most effective way. The research is dominated by the best-practice approach, including also other research methods, which, through systematising different conducting practices, identify the common principles and universal benefits of their application.

1.THE METRO-RHYTHMIC DISCOURSE IN THE ART OF CONDUCTING

First of all, conductor provides information about the course of metro-rhythmic events through his/her hand technique. However, the metro-rhythmic realisation of sounds is inseparable from and directly determined by their intonational quality. Thus, by organising the sounds in terms of metro-rhythm, conductor automatically realises their intonational, dynamic, and all the other possible compositional characteristics. For this reason, it is very important to mention the reciprocal interaction between the duration and pitch parameters. Conductor, being aware of the pitch qualities recorded in the score, allocates a greater or lesser amount of time for the realisation of the sounds, according to the need to realise them. A purposeful interpretation of the metro-rhythm presupposes a richer semantics involving the pitch level.

One 'level' of a musical work is always dependent on another. Understanding the meanings of the individual elements therefore helps conductors to make interpretive decisions regarding the form and tempo of a piece of music. An in-depth treatment of the metro-rhythm allows for the realisation of a rich dramatic narrative of the composition, while an accurate interpretation of the metro-rhythm is the basis for synchronised collective music-making. The interpretation of the metro-rhythmic fabula is directly dependent on a professional analysis carried out by conductor. It is therefore very important, if not necessary, to propose methods of analysis that examine the metro-rhythmic structure of the composition or, in other words, the course of metro-rhythmic events, or the fabula.

1.1. Metro-rhythm as a composite concept

In order to define the concept of metro-rhythm most precisely, we refer to it as organised rhythm. Music is created primarily by organising sounds in time. Composers structure sound durations in one way or another, i.e. they provide rhythm with a metrical structure. Metro-rhythm is therefore perceived as a universal parameter of musical material, applicable to all existing music. Music is conducted primarily by providing information about the course of metro-rhythmic events, and therefore the opportunity of interpreting and conveying explicit or latent metro-rhythmic structures gives rise to a rather bold statement: **all music in the world can be conducted.** This underlines the need for the development of productive methods of a metro-rhythmic analysis and their particular importance for the art of conducting.

1.2 Semantics of the metro-rhythmic fabula

The only way for conductor to convey the dramaturgy of a musical work is to use a manual technique to convey information about the flow of the work through the interpretation of the metro-rhythm. It is through the interpretation of the metro-rhythm that conductor can control the overall expression of the music at macro and micro-levels, down to the fine nuances of phrasing. The conveyed overall course of the metro-rhythmic events is called the **metro-rhythmic fabula**. In this study, we would refer to the *metro-rhythmic fabula* as the logic of the metro-rhythmic development of a composition, the sequence of metro-rhythmic events that is used to organise the narrative of the musical dramaturgy of that particular composition. The metro-rhythmic fabula is the "programme", the form, the sequence of the metro-rhythmic elements of a composition.

The Latin word *fabula* means, in summary, a story, a plot, the totality of events in an epic, epic-lyric, or dramatic work, arranged in a chronological and causal sequence. The metro-rhythmic fabula of a musical opus also has a logical arrangement and development. Performance that purposefully realises the metro-rhythmic fabula is more impactful. Aristotle identifies six components of tragedy, namely plot, character, diction, thought, spectacle, and song. The most important of these is the plot, or the fabula: 'The fabula is the basis and, as it were, the soul of the tragedy; the characters come second. In this respect, it is somewhat similar to painting; if someone were to daub beautiful colours without any order, it would give less pleasure to the audience than an artist who sketches a picture" (quoted in Dilytė

2008: 592). Aristotle's fabula is understood as a unity of action, a form of material organisation, a sketch, or a sequence of events in a dramatic work. The same characteristics of the fabula are also transferred to musical genres through cultural evolution and the synthesis of the arts

American musicologist Lawrence Kramer, in his article *Rosetta Tones: the Score as Hieroglyph* (Kramer 2016), compares the informativeness of musical notation with that of hieroglyphs, pictograms, and the alphabet. Musical notation contains many more informative components than the alphabet, such as not only the narrative of the action, but also very specific indications of the mood and nature of the action, and most importantly the very specific speed of the events and their explicit relations in time. The term 'fabula' comes from literary genres, yet its study in music, because of its unique fixation on temporal structure, is particularly meaningful and worthy of the special attention of performers and musicologists.

1.3. Interpretation of the metro-rhythmic fabula from the point of view of collective music-making

Before interpreting the metro-rhythmic fabula, it is important to understand how it was constructed by the composer. It is well known to performers that contemporary notation is far from perfect and cannot capture all the nuances of performance. Performer, often with rather abstract score requirements, uses his intuitive senses to recreate the composer's thought, which the latter would not have been able to convey in notational markings. Performer's interpretation becomes, in a sense, a reconstructive process, and the musician himself becomes a restorer, a co-author of the composition. Since conductor uses a manual technique to provide the performers with the information on the speed of sounds and their relations in time, he first of all interprets the metro-rhythmic structure of the composition, or its the metro-rhythmic fabula.

Like the sciences of literature and language, musicology also deals with syntax and semantics. In the score, composer encodes semantic meanings by syntactic means. Traditional analytical musicology often overemphasises the analysis of syntax, leaving aside the interpretation of the meanings of a musical work. The new musicology criticises this approach and calls for a return to the interpretation of semantic codes. The interpretation and realisation of semantics is an important issue in the contemporary musicological discourse and performance, however, the score remains the only reliable source for the analysis of metro-rhythmic structures.

The study of the metro-rhythmic progression of events – the fabula – is analogous to the analytical study of musical syntax, yet conductor has no other way of revealing the semantic meanings of the musical work during performance than through the interpretation of the syntax, the metro-rhythmic fabula. The semantic dramaturgy is revealed through the syntactic metro-rhythm. It must be remembered that the analytical study of the metro-rhythmic fabula is important not for the sake of the metro-rhythmic fabula itself, but because of the need to reveal and realise the dramaturgical narrative of the work through it. Therefore, in addition to the syntactical methods of analysing the score, a holistic approach to the work is also important, encompassing the circumstances of its creation, the time of its composition, and the cultural context of the work. This should directly determine the choice and application of specific methods of syntactic analysis. In order to reveal the content of music, conductor must be faced with the fundamental question of how to treat the syntax, the metro-rhythmic progression of events, or more precisely, the metro-rhythmic fabula.

Pulsation is directly determined by the interpretation of the metro-rhythm fixed in the score. Therefore, a proper understanding of the metro-rhythmic parameter is a key factor in the synchronisation of collective music performance. Providing information about the nature and pace of the pulsation (through the interpretation of the metro-rhythm) is conductor's primary duty and task: "The rhythmic organisation of the texture of the musical work during performance is one of conductor's main functions. The ability to intuitively, or through acquired knowledge, determine the tempo of a work and its changes is almost decisive for the interpretation of the work" (Hermanas Perelšteinas, quoted in Kaveckas 2016: 41). Synchronised interpretation is the primary condition for the disclosure of artistic content. Therefore, in the case of collective music-making, the artistic content must be interpreted within the parameters given by the score, with particular attention to the metro-rhythmic structure of the composition. Otherwise, the performers shall not be able to together synchronise sounds.

The importance of interpretation of the metro-rhythm and the pulsation predetermined by it is fundamental for collective music-making, while for the art of conducting it is an essential, organising musical parameter. Expression in the genres of collective music-making must first and foremost be co-ordinated by the ensemble and synchronised during performance. Only then can the demands for the expressive performance of a musical work, dictated by the markings in the score, the tradition of performance, and the interpretive uniqueness of the work, be made sense of. In a way, expression has to be "contained" in synchronisation, or, in other words, to be expressed through it. In collective music-making it

is possible and necessary to combine the individual emotions and movements of performers as well as their different interpretive approaches to the opus being performed. This directly determines the quality of musical sounds.

According to American pianist and musicologist Martin Katz, "one can not talk about meaning and expressiveness until one reaches the level of verticality" (Katz 2009: 22), which is why "sometimes it is better not to do something than to be out of sync" (Katz 2009: 28). In Katz's view, it is better not to produce a missed sound than to compensate for a gap at the wrong time, thus disrupting the whole interpretation and destroying the fundamental principle of collective music-making, i.e. synchronicity.

2. ANALYSIS OF THE METRO-RHYTHMIC FABULA

To quote American conducting theorist Harold Farberman, "There is no one "correct" musical/physical solution to a musical problem. Obviously, any two conductors confronted with the same musical problems will treat them differently and will make different musical, and therefore physical, decisions. Even conductors who could agree completely on the meaning of a musical score would get different results because of their individual motor skills, muscular dexterity, and a unique body structure" (cited in Ashley 2000). However, through observing the specificities of this relatively young art, it is possible to derive some theoretical principles of technical gestures that would apply universally. The unit of a technical gesture is a group of ascending and descending movements of the arm, which is hereafter referred to as a beat. A beat has a specific speed; it consists of a number of values of the sound duration; it can therefore be universally understood from different viewpoints of schools of conducting.

2.1. Conductor analysis: between realisation and interpretation

The concept of 'conductor analysis' is different from the methods of analysis proposed by music analysts (e.g. Heinrich Schenker's method of analysis). For conductors, analytical (harmonic, form, Schenkerian) analysis is, in a sense, a second-degree analysis. According to Anu Konttinen, the term *conductor analysis* does not exist as such, but it is nonetheless a concept that describes the content of the method of score analysis quite accurately – a method that can be found in the various works of analytical research in the field of score reading. The term is used to describe both the type of analysis hypothetically used by conductors, in

comparison with other forms of music analysis, and the entire analytical process of score analysis and performance (Konttinen 2008: 207).

Conductors carry out their analysis by working with their inner ear or with different recordings of music which open up a richer, broader interpretive context. The situation of the natural musical process must be reflected in the markings of the score analysis. This calls for the development of flexible methods of analysis that do not stifle the flow of music, but on the contrary help it to unfold.

In the process of music-making, ensemble participant relies on three interpretive sources: conductor's actual conducting; composer's markings (including the conductor's prior theoretical interpretation of the score/parts); and the interpretation of the shadow ensemble. Conductor is also influenced by the performance tradition of the particular ensemble. However, the interpretive will of performers is most often expressed through the leaders of the ensemble – the concertmasters' group or the shadow ensemble. The orchestra's leadership group, because of its long experience of playing music, has the greatest authority in discussing how the conductor's gestures should be interpreted. Each ensemble is made up of individuals with their individual cultural backgrounds, who together form a unique and unrepeatable community of musicians, in which the communication principles specific to only that particular ensemble are found. This makes the communication of collective music-making particularly complex and difficult to define.

The freedom of conductor's interpretive decisions depends on the genre of the composition, the conductor's authority, and various semiotic and social factors of communication of the collective performance. When analysing a score, it is necessary to pay attention to the different principles of communication in the case of specific music genres, since the genre of performance imprisons conductor in a specific, sometimes limited, interpretive role. The different principles of communication in specific genres, the historical context of the work, performance traditions, and the peculiarities of notation should also determine which methods of analysis are most appropriate for a particular score, and more specifically, how they can be applied to interpretation.

Due to the specificity of collective music-making, conductor's analytical decisions should be made flexibly on a case-by-case basis, changing them to adapt to the circumstances that arise. These circumstances do not allow for an unambiguous answer as to whether the score is realised or interpreted, to what extent the analysis reveals the composer's intention, and to what extent it leaves room for individual decision. However, as Jorma Panula, the famous founder of the Finnish school of conducting, stated, "the score remains the conductor's

most important guide in music and in its performance with the orchestra" (Konttinen 2008: 206).

In the score, conductor shall interpret the pulsation *per se*, but the metro-rhythm fixed by notation. The result of the metro-rhythm interpretation is the pulsation that is rendered practically by a manual technique. It is important to emphasise this distinction between concepts, as the metro-rhythm does not always correspond directly to the actual pulsating flow of the music. Donatas Katkus, speaking about the importance of intuition and naturalness in identifying the tempo and pulse of a piece, states: "More than one performer noticed that when phrasing, in order to cover larger spaces of time and motifs with a single breath of a phrase, one feels the need for different pulsation than one would think when looking only at the metre and its beating. There are, as it were, two metres: one that derives from the metre markings and the notational features of the work, and the other from phrasing, the character of the music movement" (Katkus 2013: 202). Conductors have to search for a kind of golden mean between the precise implementation of the syntax and the natural interpretation of the phrase in a rational way in order to achieve a tasteful, rich collective performance.

2.2. Methods of conductor analysis

The core object of conductor's analysis in notation is the metro-rhythm defining the temporal events, whose quality interpretation of the course of events provides all the prerequisites for the rich unfolding of the music's other parameters (pitch, dynamics, and articulation). The analysis of the metro-rhythmic fabula consists essentially of two parts, i.e. the beat and metrotectonic analyses. This is confirmed by conductors' markings in the scores analysed, where metrotectonic dashes and the symbols of the beat-grouping schemes are the most common.

One of the most important methods proposed for the analysis of the metro-rhythmic fabula is the analysis of beats. Performers often ask conductors whether they will be conducting in two or in one, in three or in one, in four or in eight, and finally how many small sound duration values (smaller beat units) will be contained in a single movement - a beat. Conductor must have a clear answer to these questions ready to logically support his interpretation, since in the score the beats can very often be interpreted differently.

The interpretation of the metro-rhythmic fabula becomes more complicated when the musical piece under analysis has an irregular metrical structure or is composed of latent bars,

where both the scope of the beats and their grouping may be perceived differently by conductors (e.g. two or three smaller beat units may be grouped arbitrarily). Before the first reading of the composition, orchestra musicians should be informed of beat grouping in the more difficult parts of compositions. The natural structure of the phrase should directly determine the choices of beat grouping and beat scopes. The choice of beat grouping determines the scheme of conducting, while the establishment of the beat scope determines how many smaller beat units we will fit in one *auftact*/movement, i.e. at what speed movement we will conduct.

The influence of the text on the metro-rhythmic structure of a musical opus, as well as on the whole syntax of pitches and durations, can be seen not only in the works of medieval or Baroque composers, but also in the works of composers of the twentieth and the twenty-first centuries. Before deciding on the grouping of beats, we need to familiarise ourselves with the rules of accentuation of the text of the opus under analysis and of the specific language. Following these rules, we should not only decide on the strong and weak accents of the choral part, but also to unify these accents in a meaningful way with the parts performed by the orchestra.

A preliminary beat analysis is essential to decide which conducting schemes and which speed beats will be used. This analysis is carried out in the score using the proposed symbols for the marking of conducting schemes, which must be informative, visual, and not obscuring the information provided by the author of the composition. Understanding conducting as a visual art that primarily interprets the metro-rhythmic fabula, we argue that the beat analysis is a particularly important method of analysis of the metro-rhythmic fabula, which can be used to achieve fast, rehearsal time-saving synchronisation of the collective performance.

The term of metrotectonics was coined by the Russian-French musicologist Georgy E. Conus. He argued that, as in geology, certain tectonic cuts can be made in the score which help to reveal the structure of the work (Conus 1931). Metrotectonic cuts by Conus were usually made at the bar line, and the episodes thus identified coincided with the metrical organisation of the musical material. Metrotectonic cuts are most often used to distinguish periods, sentences, phrases, or motifs. The metrotectonic method of analysis is particularly widely used by conductors. This is evidenced by the analytical markings they left in their scores.

Due to the frequent square structures typical of Western symphonic music, it is particularly advisable to highlight unusual, non-square periods during the metrotectonic

analysis. Non-square structures demand special attention from performers and must therefore be given special importance by conductors, otherwise there is a real danger that they will be missed due to inertia in the performance, thus destroying the natural phrasing narrative.

Just as in a beat analysis the formation and grouping of beats in a scheme is determined by a natural support point dependent on the logic of the text and the melodic or harmonic structure, so in a metrotectonic analysis the grouping of bars is naturally determined by the support point of the phrase. In comparison with language, the support point of a group of beats is identical to the stressed syllable in a word, and the support point of a metrotectonic motif to the most strongly stressed word in a sentence. The metrotectonic analysis reveals that each beat in a phrase is not equally important. The most important support point in a phrase is usually identical to the first bar after the marked metrotectonic line. For this reason, the problem of phrase interpretation is of great importance in a metrotectonic analysis. Upon organising the phrases, when one bar is subtracted or added, we hear different support points of phrases.

3. CRITICISM OF THE METRO-RHYTHMIC ANALYSIS OF THE FABULA

The analysis of historical archives reveals that not all conductors marked their scores with the same intensity or had a clearly identifiable marking and analysis system. Therefore, only conductors' scores with tangible significance and decoded systems were selected for the research, and they were revealed by several case studies. They describe the path taken by the performers towards an interpretation of ever greater perfection.

3.1. Swarowsky's analytical framework

Swarowsky is remembered by the professoriate of the University of Music and Performing Arts, Vienna, as a highly methodical and systematic teacher. This is confirmed by his rather coherent and homogeneous system of the metro-rhythmic analysis of the course of events found in the scores.

Swarowsky memorised scores specifically through using the results of a metrotectonic analysis. In other words, he would mark the projection of the identified metrotectonic segments with a sequence of numbers and try to learn it by heart. In this way, performer, at the fast tempo of the piece, upon casting a glance at the marked sequence of metrotectonic segments, can concentrate on music-making and simply move the score forward a few pages.

Of course, when dealing with a sequence of beats of a mixed character, memorising it is more difficult. However, this method of metrotectonic analysis and its marking is particularly useful when conducting square sequences of unchanging metre metrotectonic structures.

3.2. Case study: Bruno Walter, Gustav Mahler

Mahler usually left the most extensive markings in his scores after the first rehearsals or concert performances in order to correct something. This means that these markings were often the result of complex interpretation and communication of collective music-making. The composer-performer left not only instructions for changing the instrumentation, but also special remarks for conductors particularly relevant to the research, which were probably primarily addressed to himself. It can be assumed that Mahler, when conducting and applying one or other interpretation of the course of musical events, noticed the various problems of collective performance and, in order to solve them, changed the projection of his movements which he, as a composer, had indicated in the score. The results of Mahler's own analysis of the musical opus he had composed (including a metro-rhythmic analysis) later became, to some extent, an immutable constant established by editors.

Mahler paid a lot of attention to the beat, which is usually identical to a metric reference, and therefore he gave conductor quite precise metric references in order to define the limits of interpretation. Considering the attention Mahler paid to conductors with his markings after the first performances, it would be worthwhile to design the conducting schemes more strictly in accordance with the metrical indications given by the composer. However, it is important to note that not all composers' works have such a close connection between the metro-rhythmic fabula and the pulsational progression of events. For this reason, before conductor can begin to analyse the beats, a careful study of the historical context, the trends in performance at the time of the opus' composition, and the peculiarities of the notation of the specific composer is necessary.

The research author's attention was drawn to two scores of the first editions of Mahler's Symphony No. 5 (1904 and 1905), which were found in Walter's archive. While comparing Mahler's handwritten performance markings in the two scores, it can be noted that not all of his instructions appear in the 1905 score. In bar 12 of Fig. 1 of the 1st movement of the symphony in question (Appendix 3), the composer handwrote the tempo and expression marking *fliessend*, which the editor took into account and transferred to the 1905 score (Appendix 4). Meanwhile, in bar 10 of Fig. 1 (Appendix 3), Mahler deleted the marking

Etwas drängend, yet the editor did not notice or deliberately ignored it, and the marking remained undeleted in the 1905 version (see Appendix 4). A similar situation occured in the last bars of the *Adagietto*. Mahler decided to move the marking *Sehr zurückhaltend* from bar 12 of Fig. 4 to bar 16 of Fig. 4 (see Appendix 3). However, the editor not only disregarded this, but added another *drängend* marking in bar 12 of Fig. 4 (Appendix 4). These errors remained in later versions of the opus.

The scores of Mahler's Symphony No.5 *Adagietto*, which belonged to Swarowsky and Leonard Bernstein (see Appendices 5 and 6), showed the result of the editor's carelessness in reproducing the tempo markings recorded by the author. All the errors in the 1905 score were also reproduced in later editions (cf. Appendices 4, 5, and 6). Tempo markings have a significant influence on the application of the beat analysis. In the specific case of the opus under discussion, the dilemma arose in the choice of methods of constructing the conducting schemes. Swarowsky, into whose hands fell at least one score of Mahler's Symphony No. 3, probably had a critically responsible attitude towards the treatment of Mahler's metre markings and designed the conducting schemes more in line with the metre markings indicated by the composer. This is also evident in Swarowsky's changing interpretation. For the reason of the direct identification of metre markings with the pulsation fabula, we do not see the symbols of the conducting schemes in Swarowsky's score, although we do find a detailed metrotectonic analysis. As we have already mentioned, the symbols of the schemes are usually marked at the point of change of the conducting scheme, and therefore if the conducting scheme remains stable throughout the opus or the episode being conducted, there is no practical need to mark the symbols.

In Bernstein's interpretation (Appendix 6), however, we find some symbols of conducting schemes or numerical indications. He also identified the beat by metronome markings, for example, 96 eighth notes per minute in bar 1 and 60 quarter notes per minute in bar 11. At the same time, this means that from bar 1, an eight-part conducting scheme is conducted with the beat equal to the duration of an eighth note, and from bar 11, a four-part conducting scheme is conducted with the beat equal to the duration of a quarter note. In bar 4 of Fig. 4, we also find a metronome mark of 72 eighth notes per minute. This indicates that the beat is equal to the length of an eighth note and that the eight-part conducting scheme is applied (as indicated by the conductor two bars before the metronome mark, in bar 2 of Fig. 4).

A comparative analysis of the versions of Mahler's Symphony No.5 *Adagietto* score and conductors' interpretations of them reveals the historical significance of the performance

perspective from the point of view of the application of conductor practical analysis in the future. It is by looking into possible editorial errors, the historical context, the prevailing trends in performance, and the peculiarities of notation that we can avoid inaccuracies or even fundamental errors in conductor analysis.

4. CASE STUDIES

The chapter presents individual cases of the researcher's application of a metro-rhythmic fabula analysis in order to illustrate the usefulness and universality of the proposed analytical methods.

4.1 Interpretation of the metro-rhythmic fabula of Mahler's Symphony No. 5

Practicality is important in the application of conductor's methods of analysis, yet it in no way obscures the fundamental aim of this analysis, which is to reveal the dramaturgical codes of the composition, the composer's essential thought, and thus to ensure the listener's aesthetic experience. The beat and metrotectonic analyses, determined by the historical context, must define natural pulsation units and natural phrases that do not contradict the dramaturgical logic of the composition. In a deeper sense, the application of these analyses is like the decoding and refining of the meanings of the composition. Only after the units of meaning have been refined and mentally comprehended can one take up the practical art of conducting and convey one's own interpretation to the ensemble through the expression of the hand movements.

The first edition of Symphony No. 5 was published by Peters Music Publishers in Leipzig in 1904. The second version, following Mahler's markings on the 1904 version (which we have discussed in more detail in the previous subchapter 3.3.), was published in 1905. The last minor corrections were made by Mahler in 1911, the last year of his life. However, these corrections did not appear until the 1964 edition by Erwin Ratz, when the score was published by Peters together with all Mahler's works. For these reasons, the 1964 Peters Music Publishers edition by E. Ratz was used for the analysis, while the first Peters Music Publishers scores of 1904 and 1905, with Mahler's original comments, were also at hand.

Quite often in the 1st movement of Mahler's Symphony No.5, a certain polyphrasing is noticed, where the phrase played by some instruments starts a bar later than others. In this

case, in the application of a metrotectonic analysis, it is advisable to choose the main thematic structure while not ignoring the importance of minor phrase motifs to the overall flow of the music. If we use metrotectonic dashes or dotted lines to mark all the minor structures, then we will not avoid excessive marking, which is unconstructive, impractical, and interferes with the conceptual interpretation of the musical process. Conductor must first and foremost use the expression of his hands to provide information about the main, axial flow of the music. Otherwise, there is a danger that the orchestra will not understand the core course of musical events, the fabula, and will lose the point of reference, which is essential for the synchronisation of the ensemble members.

To distinguish non-square metrotectonic segments, we adopt the numerical notation practised by Swarowsky. Usually conductor shows these types of formations by drawing the orchestra's attention to them a little more actively, as if to a crossroads in the road. This is usually the junction of more monumental metrotectonic episodes. Meanwhile, after conducting non-square formations and when conducting square structures, one returns to the usual intensity. The indication of such a change is particularly relevant to the members of the orchestra who are not playing at the time and who usually calculate the unplayed pauses in square terms. For this reason, the occurrence of a non-square structure may disturb the normal calculation and lead to incorrect entry of the non-playing orchestra member. The conductor's emphasis on the non-square structures and the direction of attention of the orchestra musicians to them creates a greater chance of avoiding inaccuracies.

Conductors in general differ in their approach to the identification of metrotectonic segments and phrases: some take harmonic shifts and changes in these shifts as a point of reference, others prefer the overall texture of the score, and still others prefer the phrase. In the researcher's opinion, all of them are partly right, however, the metrotectonic segment, as well as the whole conductor analysis, should be determined by the practicality of this or that grouping, by the answer to the question of whether this or that grouping helps conductor's and the ensemble's performance or just hinders it. This is why conductors' scores show quite a lot of corrections, redrawings, and erasures of former metrotectonic structures: as the conductor's experience grows, errors in his or her own analysis become apparent, which are corrected over time. It is advisable to leave certain areas unmarked and to choose the most appropriate phrasing after a practical check during rehearsals.

Adagietto benefits from a more detailed application of a beat analysis. At first sight, the 4/4 time signature is best suited to a quadruple conducting pattern. However, the rather slow tempo of this movement leads to various possible ways of subdividing the pattern. Thus,

when conducting eight notes to a bar, it is possible to subdivide each quarter note into eighth notes, or to subdivide the last two quarter notes of the bar into four movements instead. At the beginning of the movement, Swarowsky indicates a quarter tempo, which is equal to 40 quarter notes per minute (see Appendix 5). Meanwhile, Bernstein gives the speed of the eighth note (96 eighth notes per minute). This leads to the conclusion that Bernstein, although conducting at a slightly faster tempo than Swarowsky, was more inclined to conduct in composite conducting schemes, indicating finer metro-rhythmic formations. True, in Swarowsky's score, there are also markings of the pattern division in places (see Appendix 5: bars 8 and 9 of the score).

Mahler did not specify the exact tempo of the Symphony by a metronome marking, but he is known to have wanted the movement to be played in about seven minutes. In terms of performance tradition, the *Adagietto* movement became increasingly slower over time. It was recorded that in Amsterdam's famous Concertgebouw, some 60 years after the Symphony's first performance (1904), most conductors made a radical change to the tempo of the *Adagietto*, extending it from Mahler's preferred seven minutes to fourteen. This must have been influenced by Visconti's film *Morte a Venezia*, in which the director used a rather slow-tempo interpretation of the 4th movement of the Symphony, which made the *Adagietto* world-famous.

In applying the metrotectonic analysis to the 4th movement of the Symphony, it is interesting to look at the analyses carried out by Swarowsky and Bernstein, which are presented in Appendices 5 and 6. It can be seen that the two conductors treated the phrasing of the 4th movement quite differently. This is most noticeable in the last bars of the movement, where Swarowsky separates bars 95 and 96, and also bars 97 and 98. Bernstein, on the other hand, groups them differently, separating bar 94 from bar 95, bar 96 from bar 97, and bar 99 from bar 100. In this case, from the point of view of phrasing, Bernstein's grouping is more convincing. However, in most places it is possible to agree with Swarowsky's logic of grouping.

4.2. The Practice of Score Rewriting: the Case of Bronius Kutavičius

Often composers, who are not themselves practising performers, render the music they compose in notation in a very complicated way. If the content of the music is extremely multi-layered and cannot be conveyed by traditional notation, then unusual, individual notation by composers is justified, although it requires longer rehearsals.

In quite a few cases, music that sounds quite simple can be written down using complex notation. To convey symbols, composers use numerological codes to mark metres and bars, or sacrifice the practicality of the score and its clear reading in an attempt to convey a beautiful, symbolic graphic image in the score. In such cases, conductors should rewrite the score (along with the parts). Otherwise, the mastery of a complicated and complex notation in the interpretation of the metro-rhythmic fabula will take up a lot of precious rehearsal time, possibly spoil the good psychological microclimate of the ensemble, and, in the end, will not guarantee a successful and high-quality performance result.

Scores of this kind are difficult for musicians to comprehend precisely because of the complete mismatch between the fixed metro-rhythmic fabula and the actually sounding pulsation fabula. For this reason, in view of the potentially very complicated and complex metro-rhythmic fabula and its actual discrepancy with the pulsation fabula, it is recommended to bring the two together, i.e. to rewrite the metro-rhythmic fabula by organising the metro-rhythmic events in an easy to understand way. In the opinion of the author of the research, the communication of the composer's intention is of paramount importance. In this respect, conductor must respect the dramaturgical codes composed by the author and give them precise meaning. However, if, without violating the original intention, we can achieve the same sound by rewriting everything in a simpler way, this is a recommended practice. As a specific example, we provide a case study of Bronius Kutavičius' opera-poem written to Sigitas Geda's libretto *Strazdas – žalias paukštis* [Thrush, the Green Bird].

Kutavičius used to write down the music he composed in graphic scores. They are very beautiful and deserve their own attention as works of visual art. However, graphic notation is quite tricky for performers in terms of practicality. The need to regroup metrotectonic structures in Kutavičius's opera-poem *Thrush, the Green Bird* is one of the most important arguments for rewriting the score. From the very first bars of the entry of the first violins, we are confronted with several problematic questions: what value of the sound duration is identical to a conducting beat; how many smaller beat units does a beat contain; and what are the support points of the phrases. Kutavičius notes with a metronome marking that a beat is equivalent to the duration of an eighth note, and that the speed of the beat is 144 eighth notes per minute. However, the grouping of the stems suggests that the first beat is of the duration of five sixteenth notes and the second of six sixteenth notes. In performance practice, two or three-part beats are common, as performers find it difficult to synchronise the beats with conductor's movement if they are in larger composite structures. For this reason, it

has been chosen to conduct with two- and three-part beats, slightly rearranging the structures marked by Kutavičius.

Kutavičius' grouping of bars contradicts the natural pulsation logic and only disturbs orchestra musicians, while certain episodes of the opera-poem are not divided into bars by the composer at all. Everything would be simpler if these types of episodes were performed by only one performer, who would not need conducting. However, with a larger number of performers and the need for conducting, it is necessary to highlight the latent bars, i.e. to simply divide the episodes in question into bars, provided, of course, that they have a clear metro-rhythmic structure and do not represent free aleatoric music.

Rewriting the scores allows the metro-rhythmic progression of events, which is particularly difficult to interpret, to be understood by all in a much simpler way. First of all, the necessity of rewriting arises when the pulsation fabula, as composed by the composer, at the actual moment of performance does not correspond at all with the metro-rhythmic fabula fixed in the score. Conductor's interpretation of this type of a metro-rhythmic structure will only disturb the performers with his projection of the movements. Not only is it not enough for him to prepare the score for the performance (thus identifying his own movement progression with the pulsation fabula), but it is also necessary to rewrite the performers' parts. Only then will two radically different pieces of information to the performers about the same opus be avoided: conductor's projection of the movements will be identical to the pulsation fabula and not identical to the part of the metro-rhythmic fabula. In the face of the problem of this nature, the practice of rewriting scores and parts is recommended and welcome.

CONCLUSIONS

1. a) Rhythm, with its own system of accentuation and accents, is naturally related to metre, and this is the basis for the use of the composite concept of metro-rhythm. **Metro-rhythm is an organised rhythm** consisting of rhythmic structures organised in various ways.

   b) **The metro-rhythmic fabula** in the present research paper is understood as the the logic of the metro-rhythmic development of a musical work, the sequence of metro-rhythmic events that is used to organise the narrative of the musical dramaturgy of the performed work. The metro-rhythmic fabula is the "programme", the form, the sequence of arrangement of the metro-rhythmic elements of a musical work.
2. Music is created by organising sounds in time. Composers structure sound durations in one way or another, thus providing rhythm with a metrical structure, i.e. "metrising

rhythm". Metro-rhythm is therefore perceived as a universal parameter of musical material, applicable to all existing music.

3. The significance of the interpretation of the metro-rhythm and the pulsation determined by it is fundamental for collective music-making, and for the art of conducting it is an essential, organised musical parameter. Through the purposeful interpretation of the metro-rhythm, collective synchronicity is guaranteed. Synchronisation is considered to be the basis of collective music-making.
4. **The term 'conductor analysis'** is used to describe both the type of analysis used by conductors, in comparison with other methods of music analysis, and the whole analytical process of examining and performing scores. The analysis of the **metro-rhythmic fabula** consists essentially of two parts, i.e. beat and metrotectonic analyses.
5. One of the most important methods proposed for the analysis of the metro-rhythmic fabula is the **analysis of beats.** This analysis is carried out in the score using the proposed symbols for marking conducting schemes, which must be informative, visual, and must not obscure the information provided by the author of the musical work.
6. **The metrotectonic method of analysis** determines how we phrase the music performed. Whereas beat analysis is the analysis of finer textures, metrotectonic analysis involves the analysis of larger textures or larger phrases.
7. a) The freedom of conductor's interpretive decisions depends on the genre of the composition, the conductor's authority, and various semiotic and social factors of communication of the collective performance.

   b) Before conductor starts a beat analysis, **a holistic approach** is required: a thorough understanding of the historical context, the trends in performance at the time of the opus' composition, and the peculiarities of the notation of the composer in question.

   c) In the face of a complicated notational system, the rewriting of the scores allows the metro-rhythmic progression of events, which is particularly difficult to interpret, to be understood in an easier way. The need for rewriting arises when the pulsation fabula, composed by the composers, at the actual moment of performance does not coincide with the metro-rhythmic fabula fixed in the score. In such a case, the practice of rewriting the score and parts is recommended and welcome.
8. During the performance, ensemble member relies on three interpretive sources: the actual conducting; composer's markings as well as conductor's prior theoretical

interpretation (if any) in the score/parts; and the interpretation of the shadow ensemble. Conductor is also influenced by the performance tradition of the particular ensemble through the pulsation shown, which interprets the metro-rhythmic fabula. However, the interpretive will of performers is most often expressed through the leaders of the ensemble: the concertmaster's group or the shadow ensemble.

9. Conductor has no other way of revealing the semantic meanings of the musical work during the performance than through the interpretation of the syntax, the metro-rhythmic fabula: the semantic dramaturgy is revealed through the syntactic metro-rhythm. However, the analysis of the metro-rhythmic fabula is important not because of the metro-rhythm itself, but because of the need to reveal and realise the dramaturgical narrative of the composition. Professionalism in the art of conducting is linked to the choice of the correct interpretation of the metro-rhythmic structure, which would not violate the dramaturgy created by the composer and would realise it together with the musicians of the ensemble.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI / PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS

Publikacijos tiriamojo darbo tema /
Publications on the subjects of the artistic research project:

1. Šimkus, I. J. *Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos* (Conductor analysis: between realization and interpretation). Ars et Praxis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, IX, 2021, p. 55–69, ISSN 2351–4744.

2. Šimkus, I. J., Žiūraitytė, A. *Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas* (Interpretation of metro-rhythm as the foundation of collective music performance). Ars et Praxis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, VIII, 2020, p. 172–180, ISSN 2351–4744.

3. Šimkus, I. J. *Menas kaip transcendentalinis mokslas* (Art as a transcendental science). Muzikos barai. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, Nr. 9–12 (523-526), 2021, p. 54–59.

4. Šimkus, I. J. *Apie tolygų dirigavimą: pulsacija manualinėje dirigavimo technikoje ir jos įtaka atlikimu* (About equal conducting: pulsation in manual conducting technique and its influence on performing). Muzikos barai. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, Nr. 1–2 (503–509), 2020, p. 53–59.

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

1. Šimkus, I. J. *Dirigento analizė*. Atvira paskaita. Vilnius: LMTA Juliaus Juzeliūno erdvinio garso sfera, 2023 sausio 25 d. / Šimkus, I. J. *Conductor analysis*. Open Lecture. Vilnius: LMTA Juliaus Juzeliūno erdvinio garso sfera, January 25, 2023.

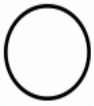
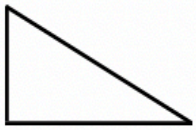
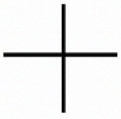
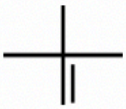
2. Šimkus, I. J. *Dirigento analizė: tarp realizacijos ir interpretacijos*. LMTA 45-oji mokslinė konferencija „Transnacionalizmas ir menas: kaimynystė, ribos ir paribiai“. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. rugsėjo 30 d. / Šimkus, I. J. *Conductor analysis: between realization and interpretation*, 45th annual LMTA conference “Transnationalism and art: neighborhood, limits and boundaries”. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, September 30, 2021.

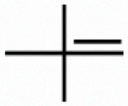
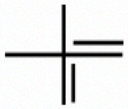
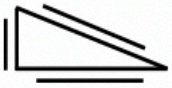
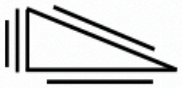
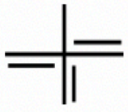
3. Šimkus, I. J. *Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas*. LMTA 44-oji mokslinė konferencija „100 – mokyklai, dramai, operai“. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020 m. spalio 22 d. / Šimkus, I. J. *Interpretation of metro-rhythm as the foundation of collective music performance*, 44th annual LMTA conference “100 – for the school, drama, opera”. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 22, 2020.

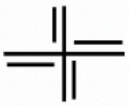
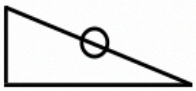
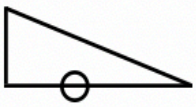
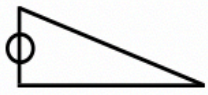
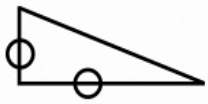
4. Šimkus, I. J. *Lietuvos liturginės muzikos atlikimo panorama ir perspektyva.* Tarptautinė muzikos konferencija „Religinė muzika: menas, mokslas, praktika“. Šiauliai: Vilniaus universiteto Šiaulių akademija, 2022 m. balandžio 22d. / Šimkus, I. J. *Prospect and perspective of Lithuanian liturgical music performance.* International conference “Religious music: art, research and practice”. Šiauliai: Vilnius University Šiauliai Academy, April 22, 2022.

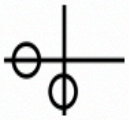
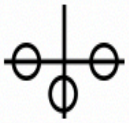
PRIEDAI

1 priedas. Universali dirigavimo schemų simbolių sistema

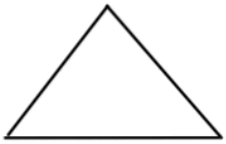
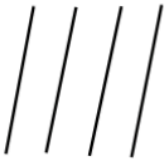
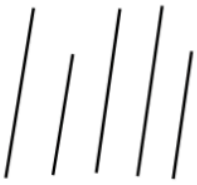
Universali dirigavimo schemų simbolių sistema			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių.
2.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudaryta iš trijų tvinksnelių.
3.	Dviejų tvinksnių dirigavimo schema		
4.	Trijų tvinksnių dirigavimo schema		
5.	Keturių tvinksnių dirigavimo schema		
6.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis dirigavimo schemos judesys.

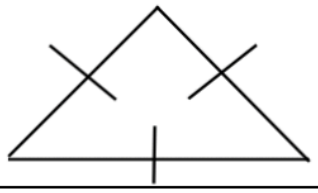
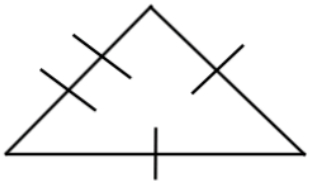
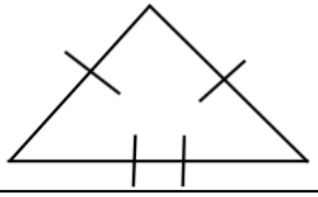
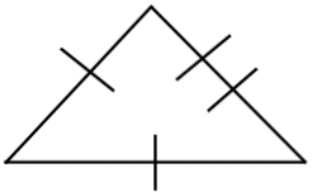
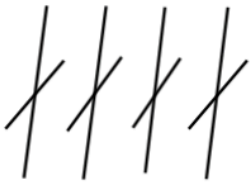
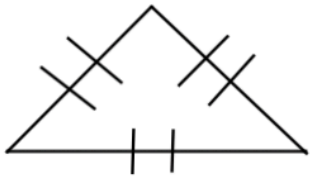
7.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas trečiasis dirigavimo schemos judesys.
8.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis ir trečiasis dirigavimo schemos judesys.
9.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi trys dirigavimo schemos judesiai.
10.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Pirmas dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, antras ir trečias – du.
11.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Antras dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir trečias – du.
12.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Trečias dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir antras – du.
13.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami pirmi trys dirigavimo schemos judesiai.

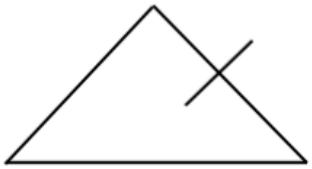
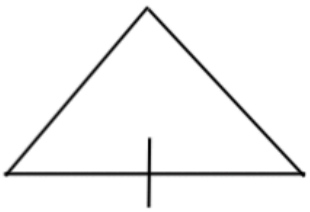
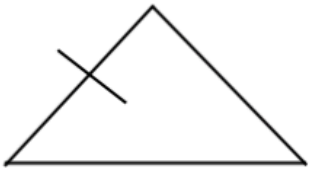
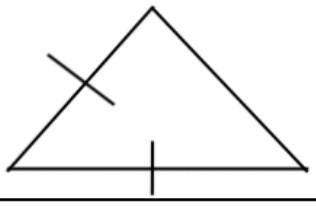
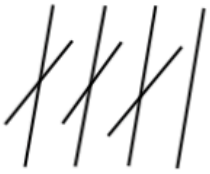
14.	Aštuonių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi dirigavimo schemos judesiai.
15.	Devynių tvinksnių dirigavimo schema		Visi dirigavimo schemos judesiai atliekami tris kartus.
16.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
17.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o antrasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
18.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o trečiasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
19.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
20.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Antrasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o pirmasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
21.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 8/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
22.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš dviejų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš trijų (pvz. diriguojant 9/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).

23.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis ir ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 10/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
24.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš trijų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 11/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).

2 priedas. H. Swarowsky dirigavimo schemų simbolių sistema

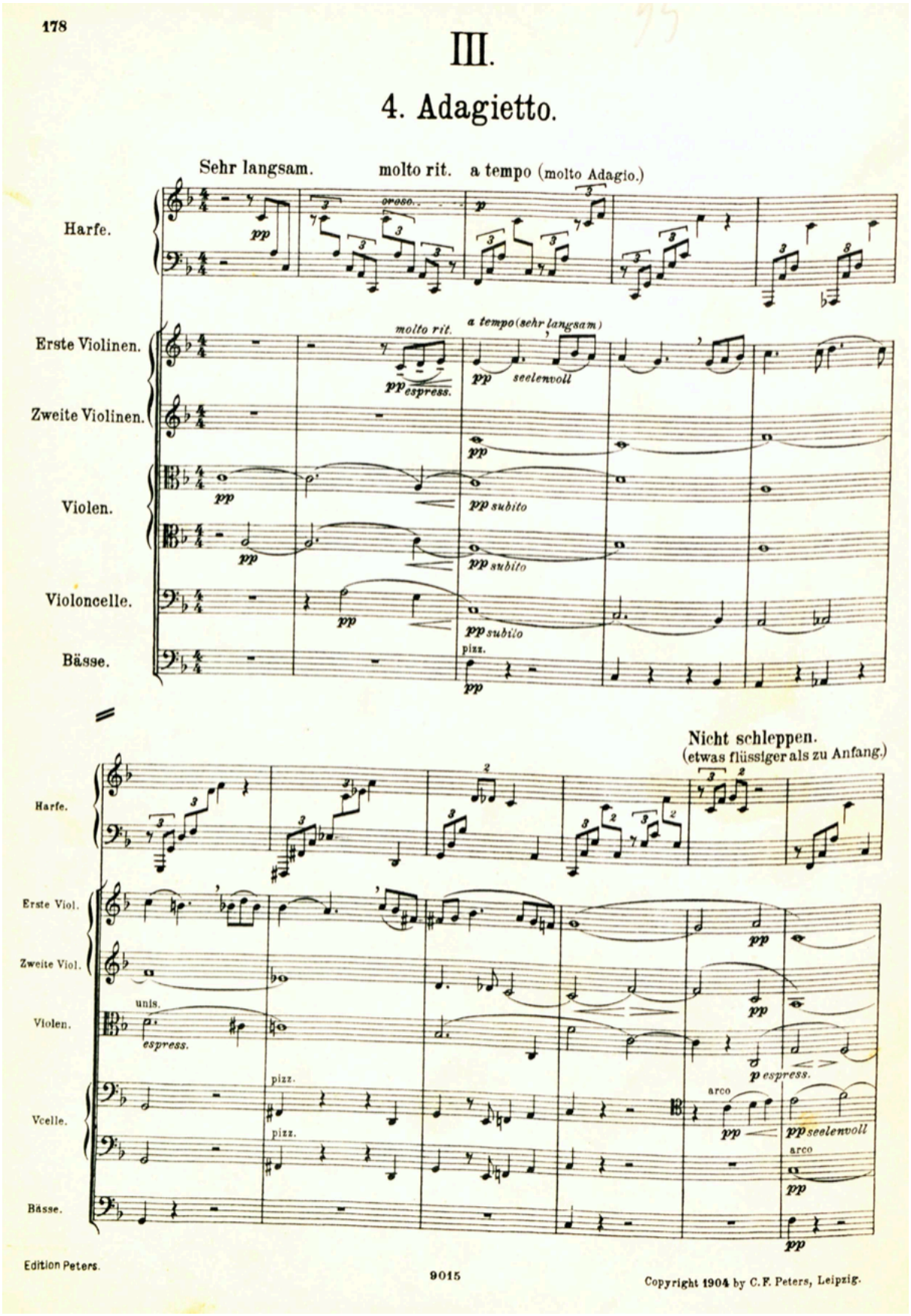
H. Swarowsky dirigavimo schemų simbolių sistema			
	Dirigavimo schemos pavadinimas	**Dirigavimo schemos simbolis**	**Paaiškinimai**
1.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių
2.	Vieno tvinksnio dirigavimo schema		Tvinksnis sudaryta iš trijų tvinksnelių
3.	Dviejų tvinksnių dirigavimo schema		
4.	Trijų tvinksnių dirigavimo schema		
5.	Keturių tvinksių dirigavimo schema		
6.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis dirigavimo schemos judesys.
7.	Penkių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas trečiasis dirigavimo schemos judesys.
8.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojamas pirmasis ir trečiasis dirigavimo schemos judesys.

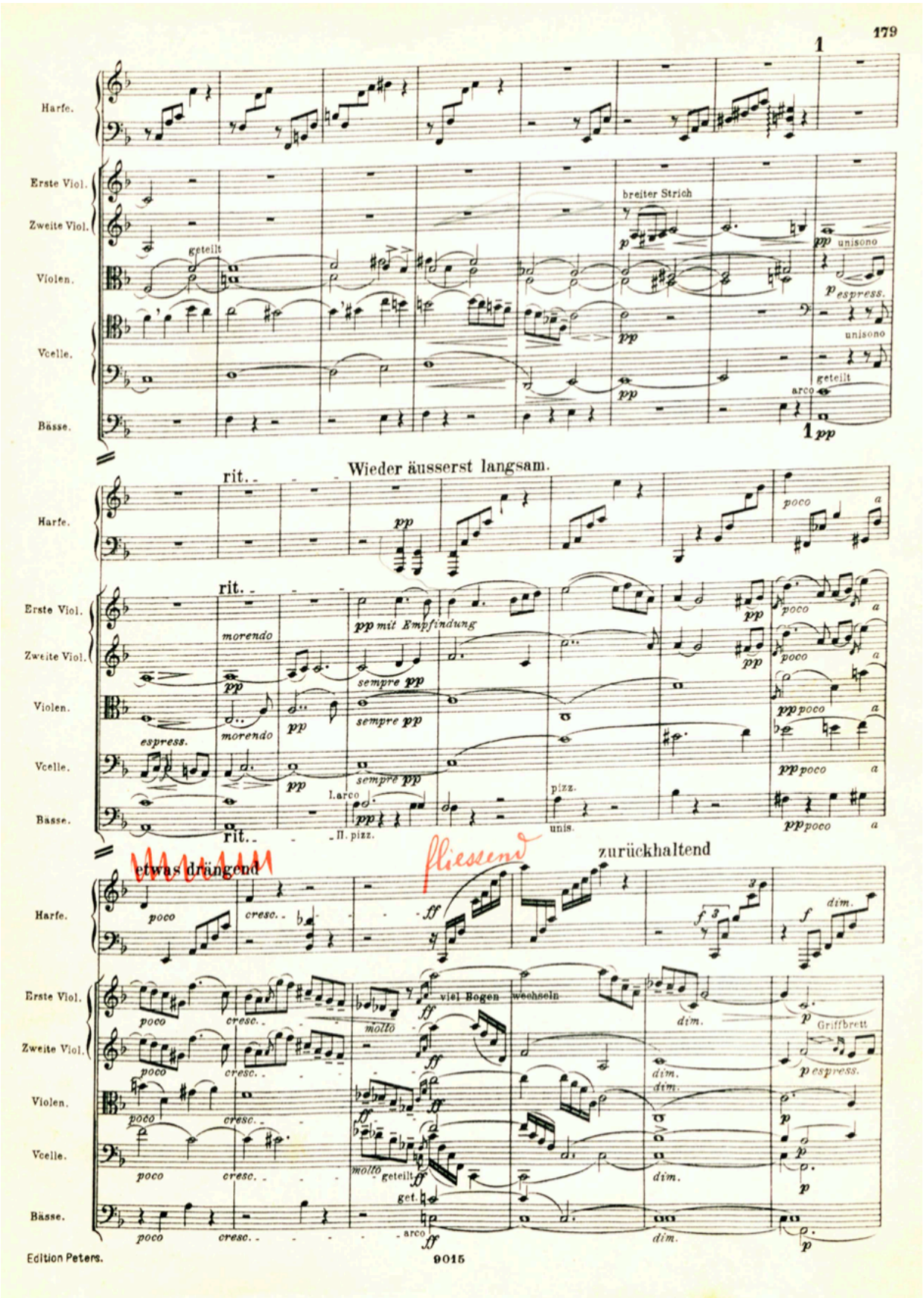
9.	Šešių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi trys dirigavimo schemos judesiai.
10.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Pirmas dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, antras ir trečias – du.
11.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Antras dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir trečias – du.
12.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Trečias dirigavimo schemos judesys atliekamas tris kartus, pirmas ir antras – du.
13.	Septynių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami pirmi trys dirigavimo schemos judesiai.
14.	Aštuonių tvinksnių dirigavimo schema		Dubliuojami visi dirigavimo schemos judesiai.
15.	Devynių tvinksnių dirigavimo schema		Visi dirigavimo schemos judesiai atliekami tris kartus.
16.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).

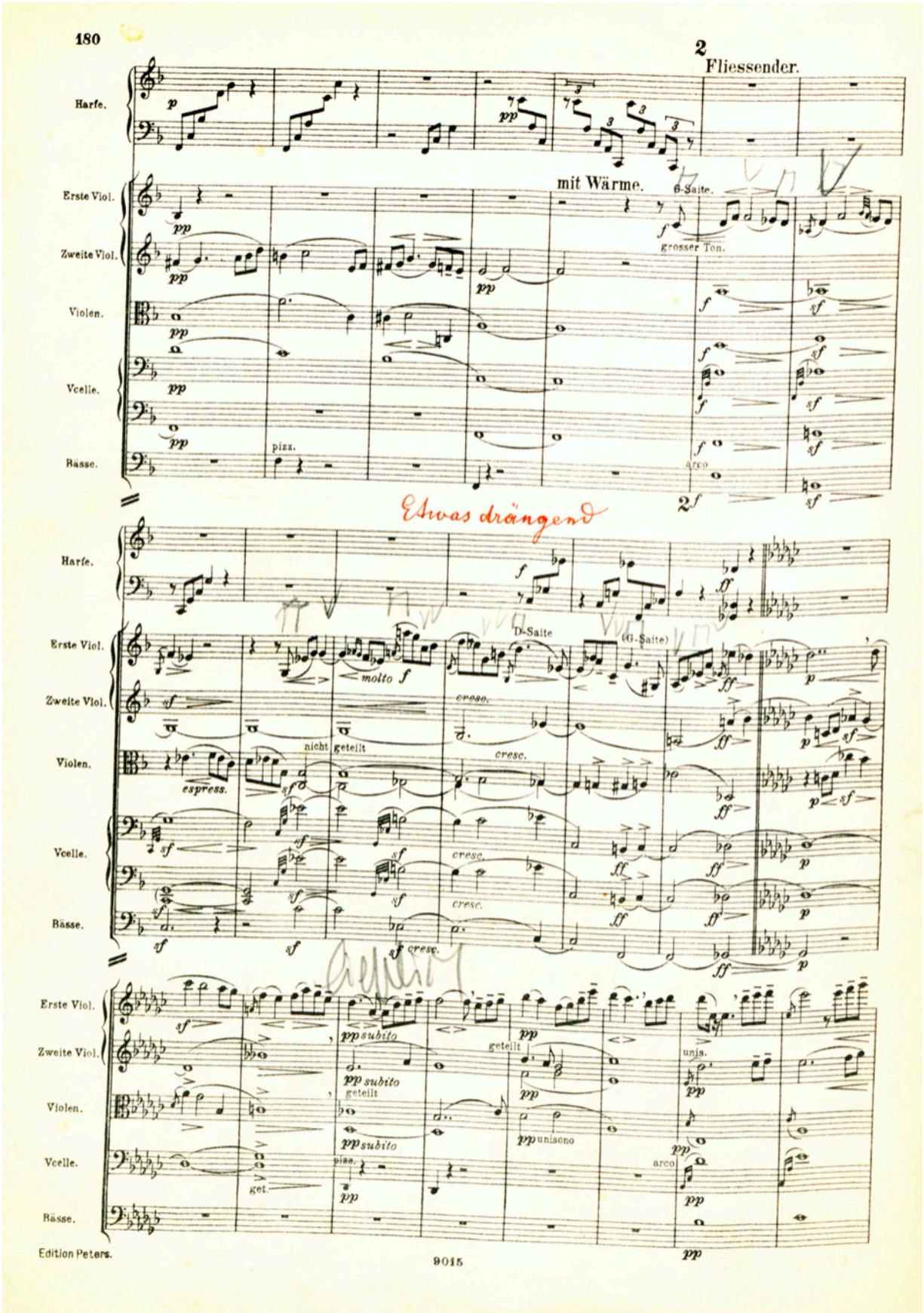
17.	Dviejų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o antrasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 5/8 metrinę struktūrą).
18.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o trečiasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
19.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o antrasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
20.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Antrasis ir trečiasis tvinksnis sudarytas iš dviejų tvinksnelių, o pirmasis – iš trijų (pvz. diriguojant 7/8 metrinę struktūrą).
21.	Trijų (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 8/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
22.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš dviejų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš trijų (pvz. diriguojant 9/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
23.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmasis ir antrasis tvinksnis sudarytas iš trijų tvinksnelių, o trečiasis ir ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 10/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).
24.	Keturių (skirtingos trukmės) tvinksnių dirigavimo schema		Pirmi trys tvinksniai sudaryti iš trijų tvinksnelių, o ketvirtasis – iš dviejų (pvz. diriguojant 11/8 metrinę struktūrą, savito grupavimo poreikio atveju).

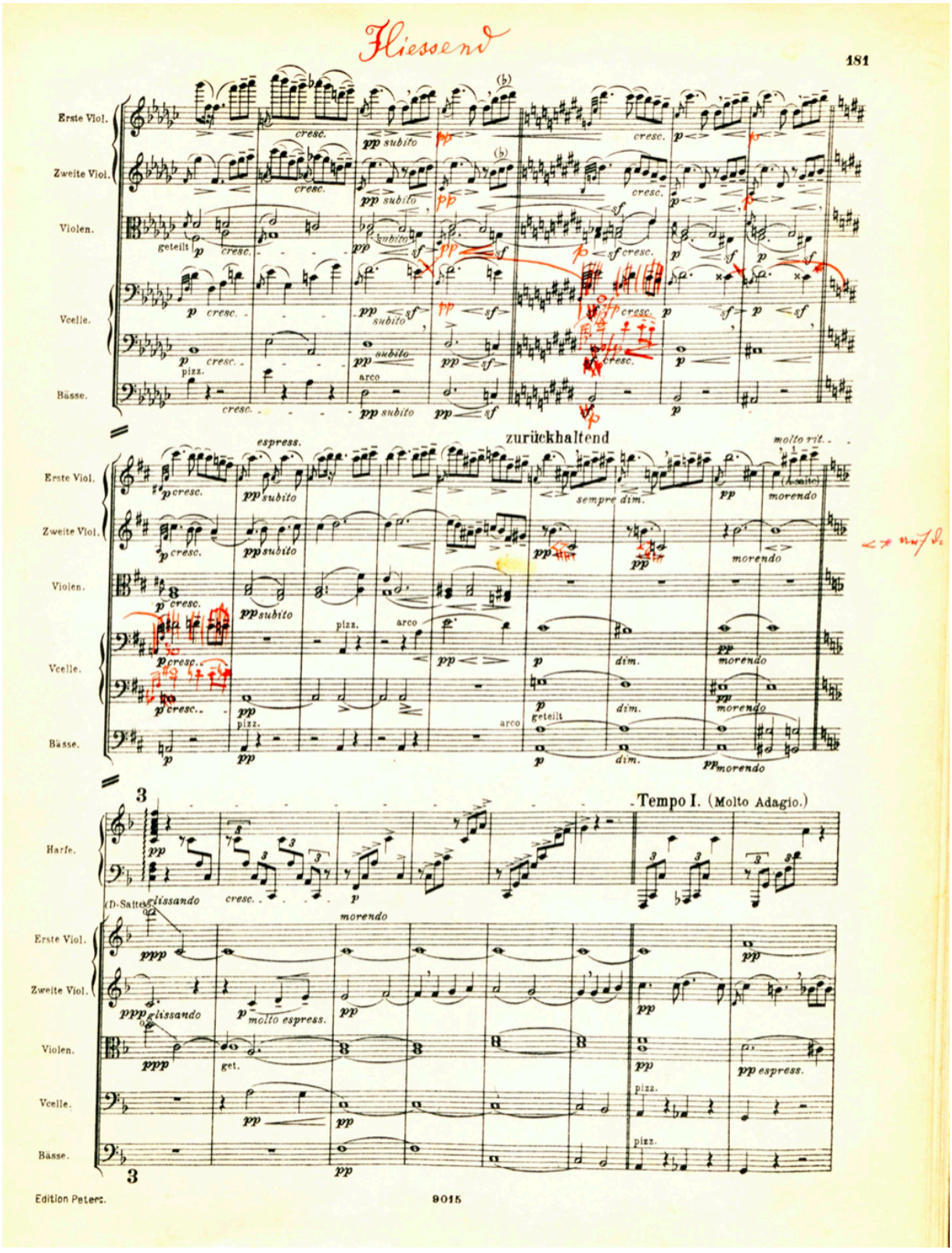
3 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su G. Mahlerio žymenimis (1904 m. red.)

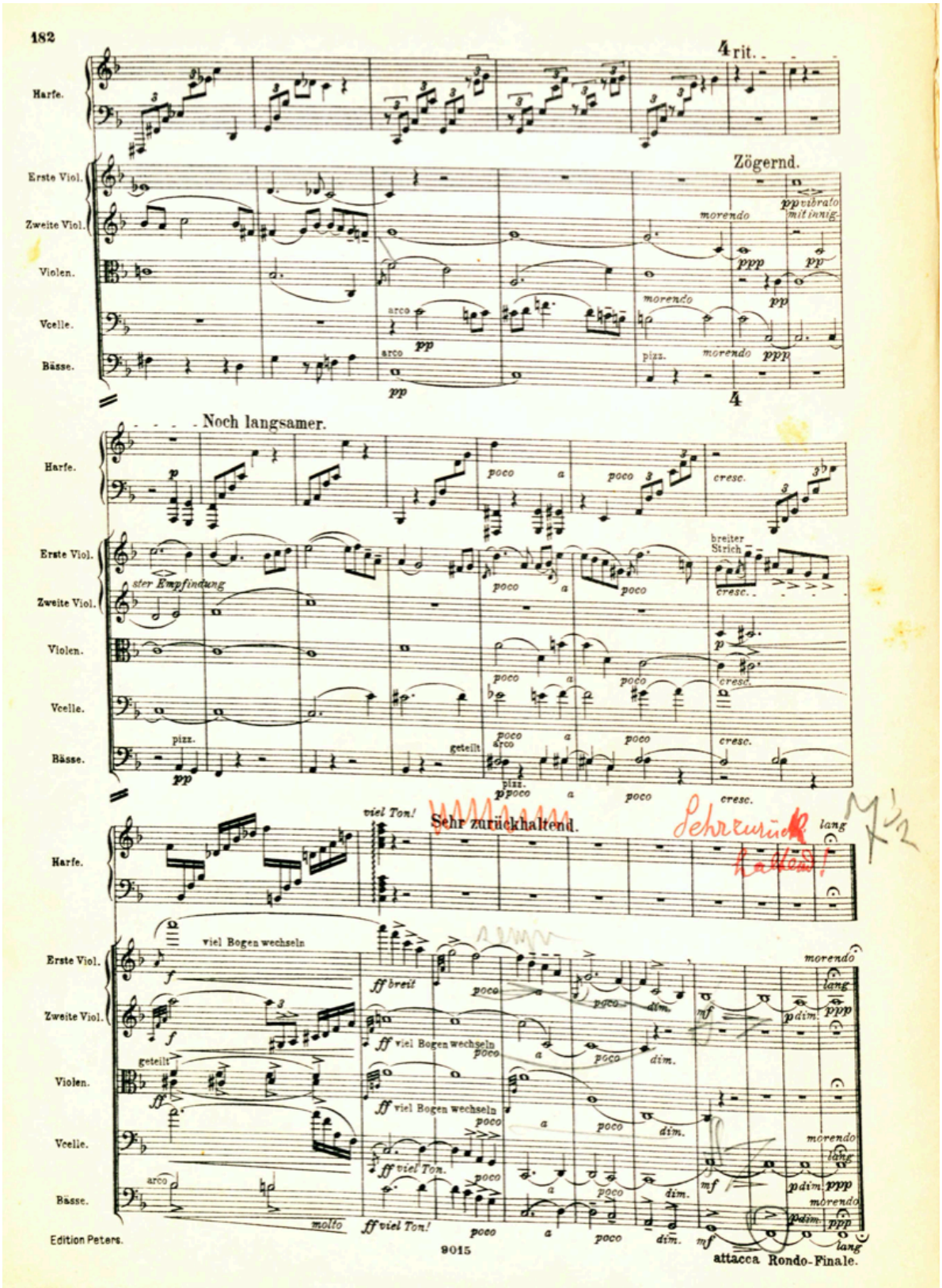
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1904. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38390)




179
1
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
geteilt
breiter Strich
unisono
espress.
arco
Wieder äusserst langsam.
rit.
poco
a
morendo
pp mit Empfindung
sempre pp
espress.
I. arco
II. pizz.
pizz.
unis.
etwas drängend
fliessend
zurückhaltend
cresc.
ff
molto
viel Bogen wechseln
dim.
Griffbrett
Edition Peters.
9015

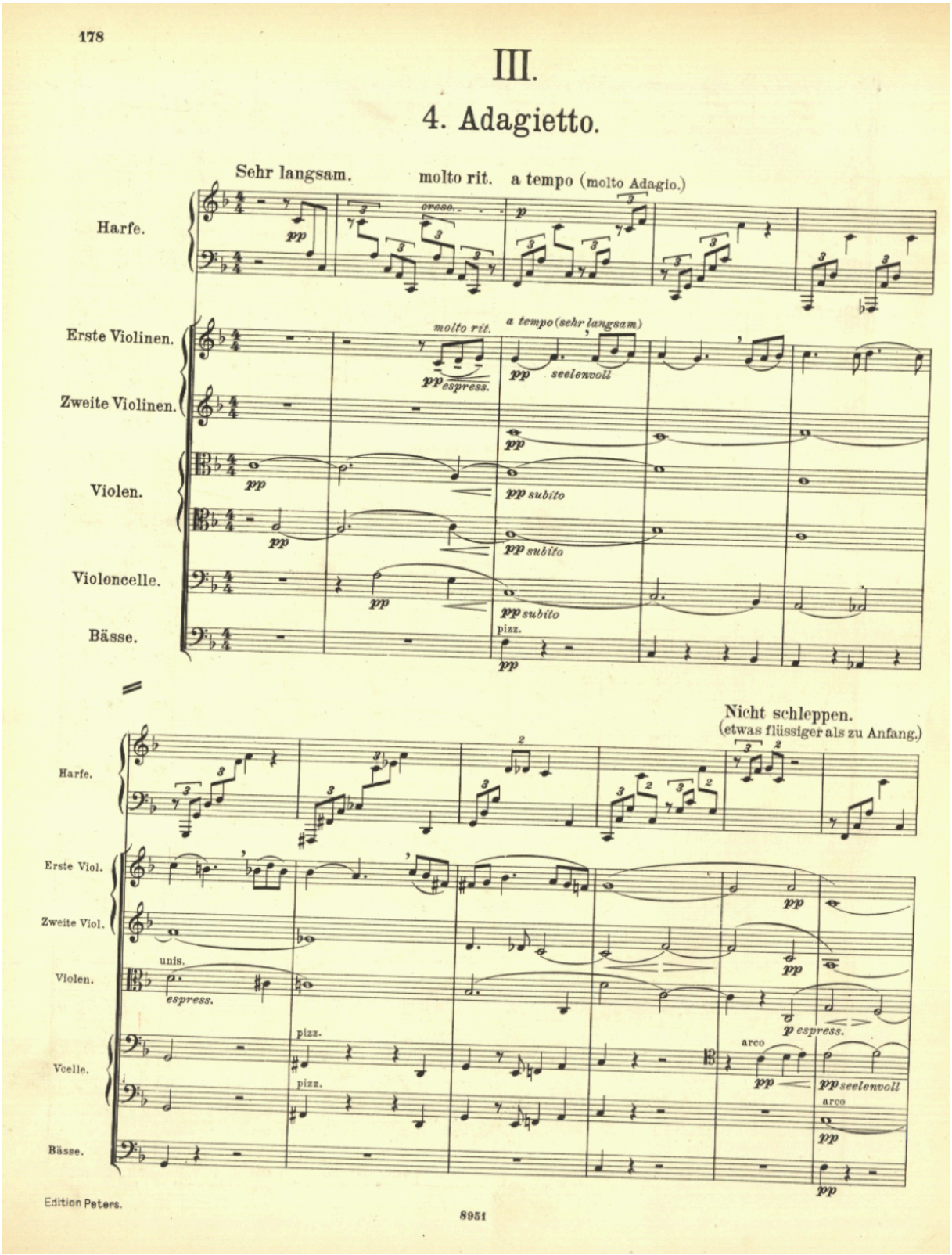

180
2
Fliessender.
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
mit Wärme.
6-Saite.
grosser Ton.
pizz.
arco
Etwas drängend
D-Saite
(G-Saite)
molto f
cresc.
nicht geteilt
espress.
geteilt
pp subito
unis.
pp unisono
get.
Edition Peters.
9015

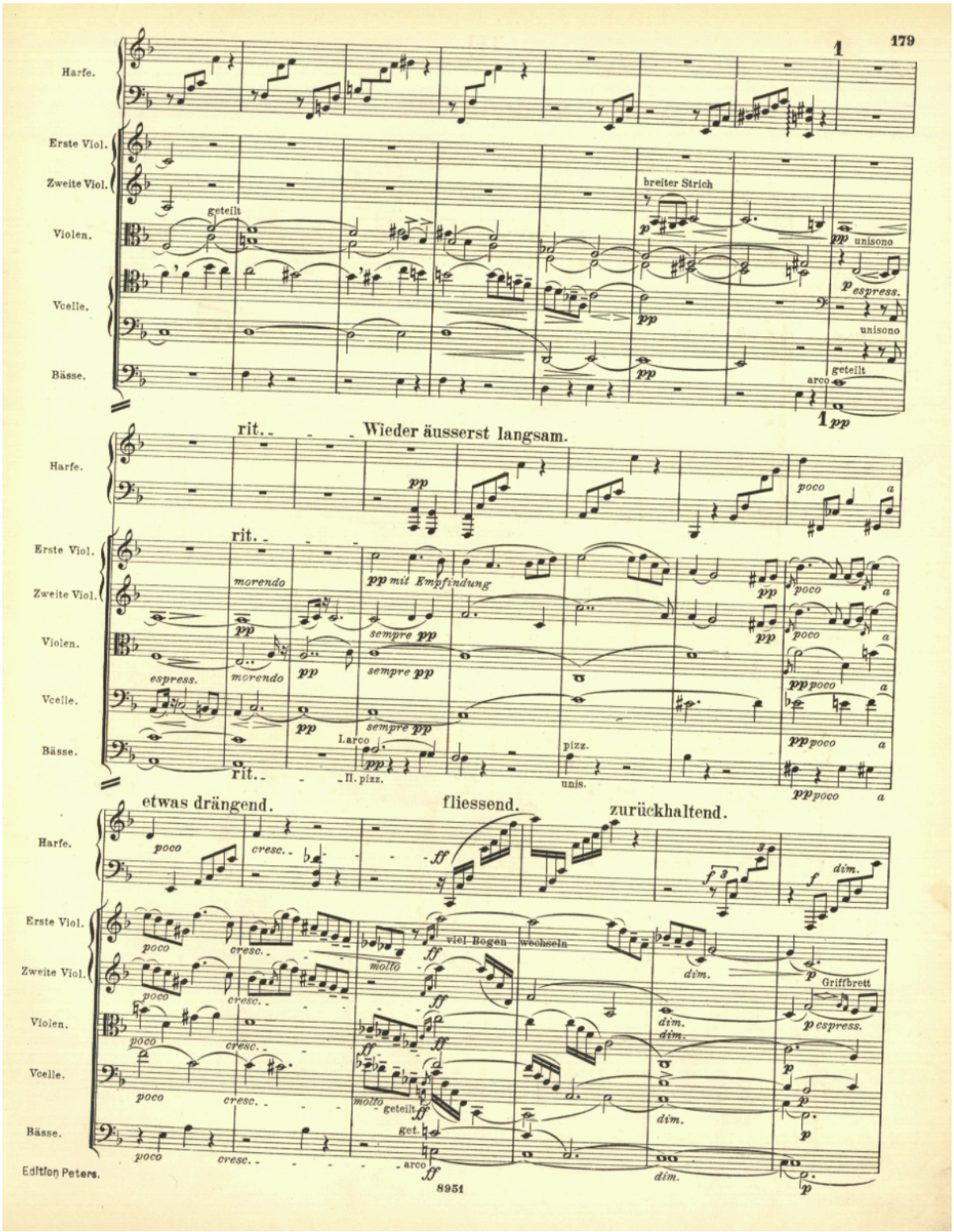

Fliessend
181
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
zurückhaltend
molto rit.
Harfe.
Tempo I. (Molto Adagio.)
Edition Peters.
9015

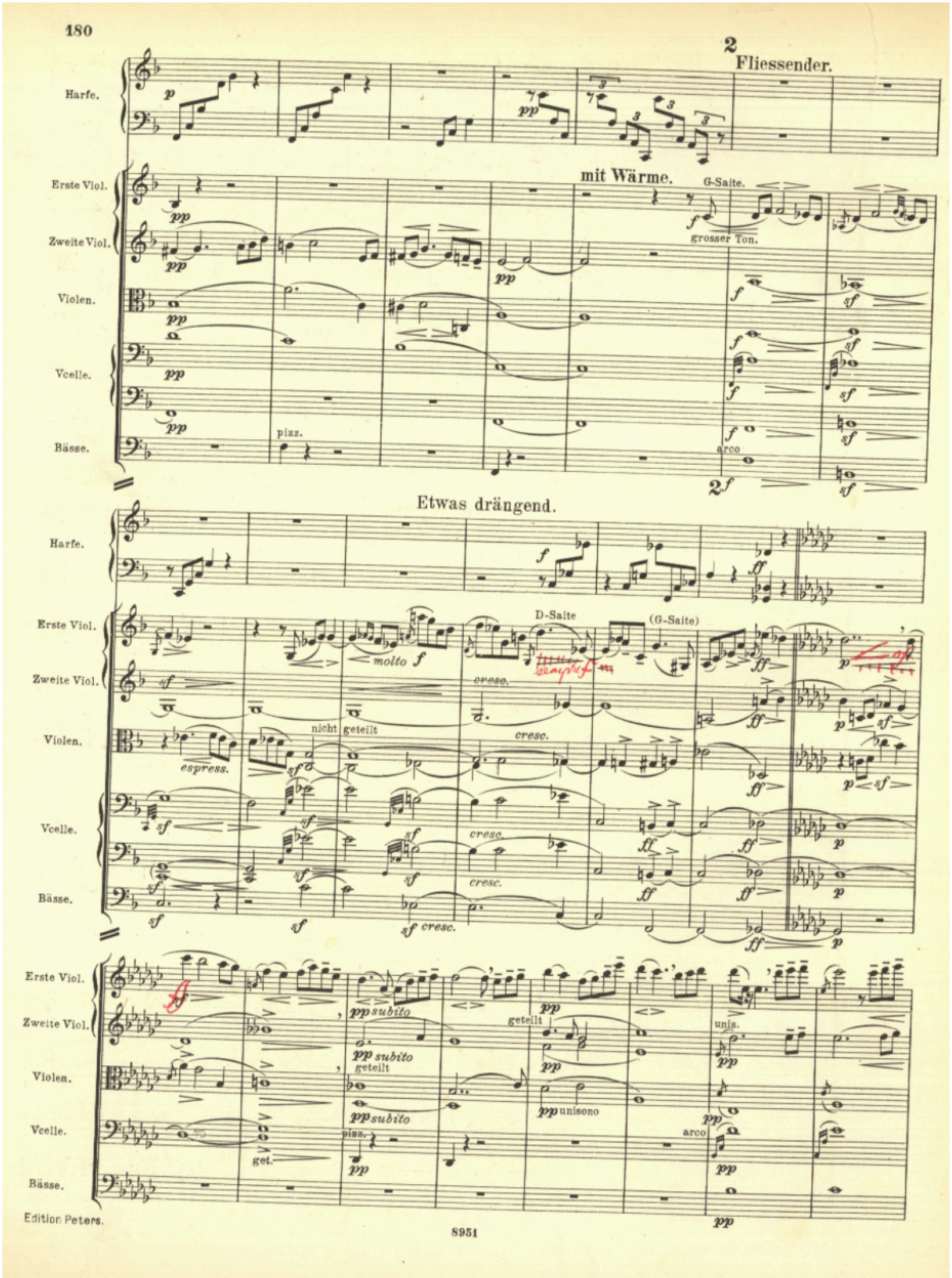

182
4 rit.
Zögernd.
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
morendo
ppp
pp
vibrato
mit innig. Empfindung
arco
pizz.
4
Noch langsamer.
poco
cresc.
breiter Strich
geteilt
Sehr zurückhaltend.
viel Ton!
Sehr zurückhalten!
lang
viel Bogen wechseln
ff breit
ff viel Bogen wechseln
ff viel Ton!
molto
dim.
mf
p dim.
attacca Rondo-Finale.
Edition Peters.
9015

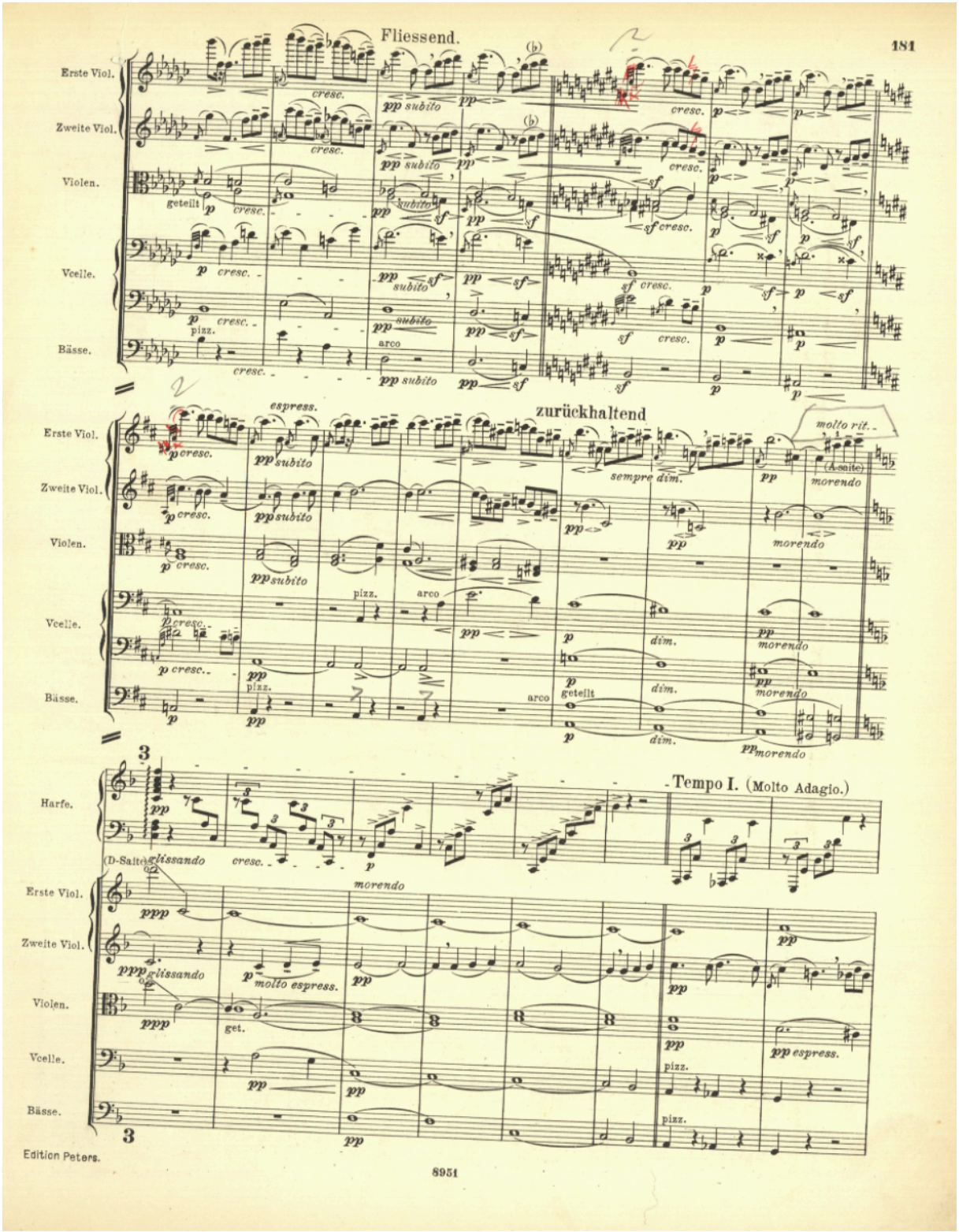
4 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su G. Mahlerio žymenimis (1905 m. red.)

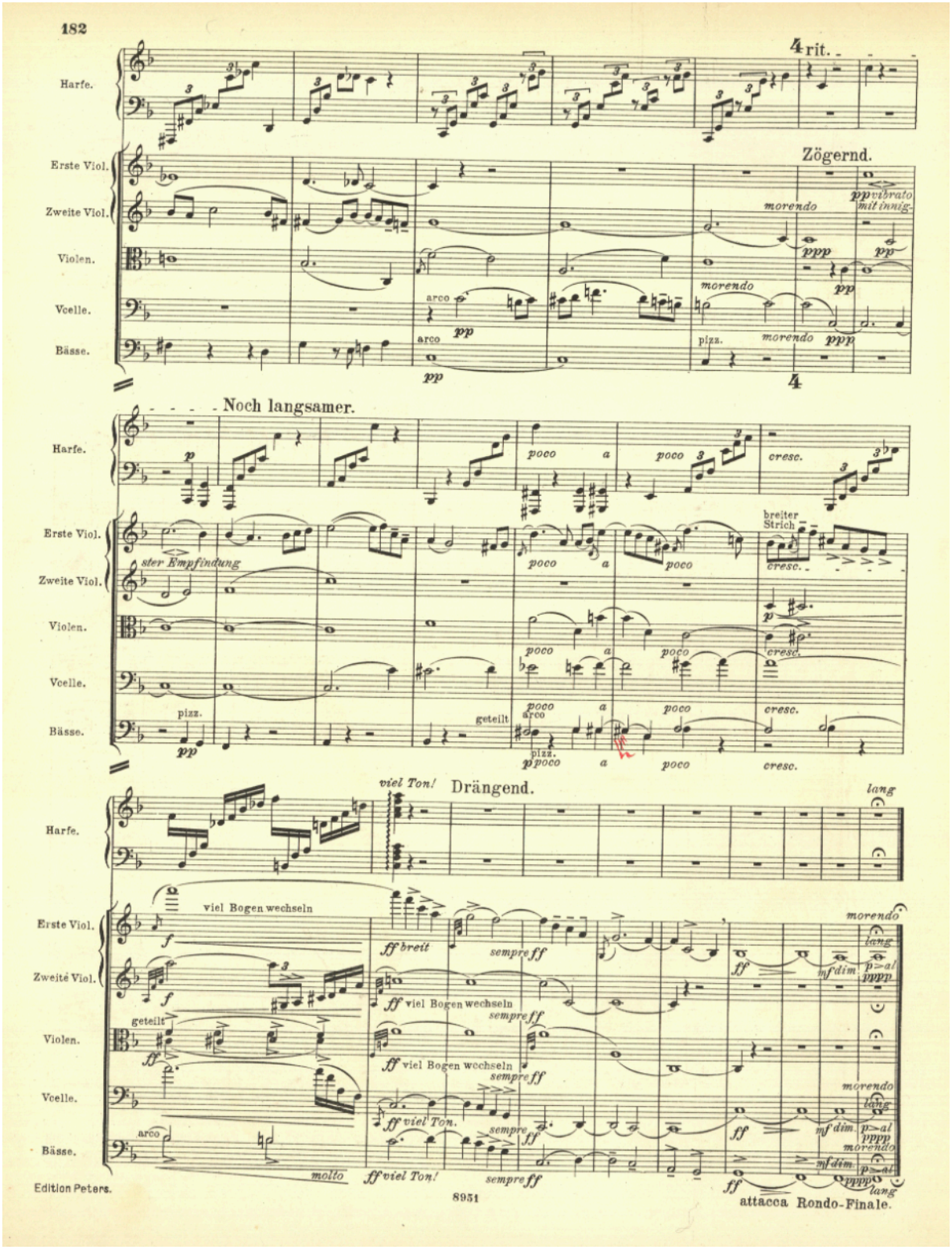
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Leipzig: C. F. Peters, 1905. G. Mahlerio žymenys (B. Walterio archyvas, nr. A 38389)




179
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
geteilt
breiter Strich
unisono
espress.
arco
rit.
Wieder äusserst langsam.
morendo
mit Empfindung
sempre pp
I. arco
II. pizz.
pizz.
unis.
poco
etwas drängend.
fliessend.
zurückhaltend.
cresc.
molto
viel Bogen wechseln
Griffbrett
dim.
Edition Peters.
8951

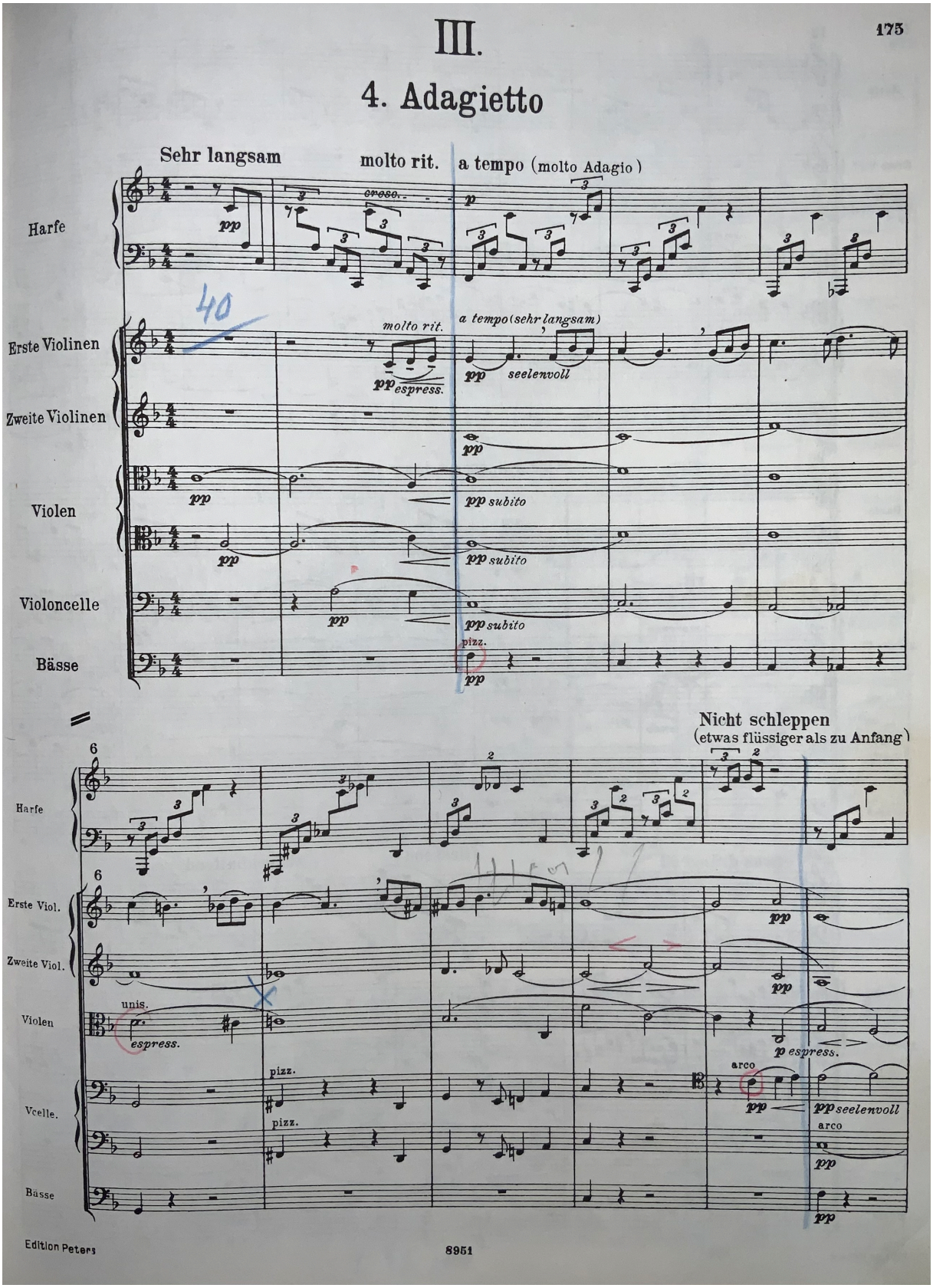

180
2
Fliessender.
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
mit Wärme.
G-Saite.
grosser Ton.
pizz.
arco
Etwas drängend.
D-Saite
(G-Saite)
molto
cresc.
nicht geteilt
espress.
pp subito
geteilt
unis.
pp unisono
get.
Edition Peters.
8951

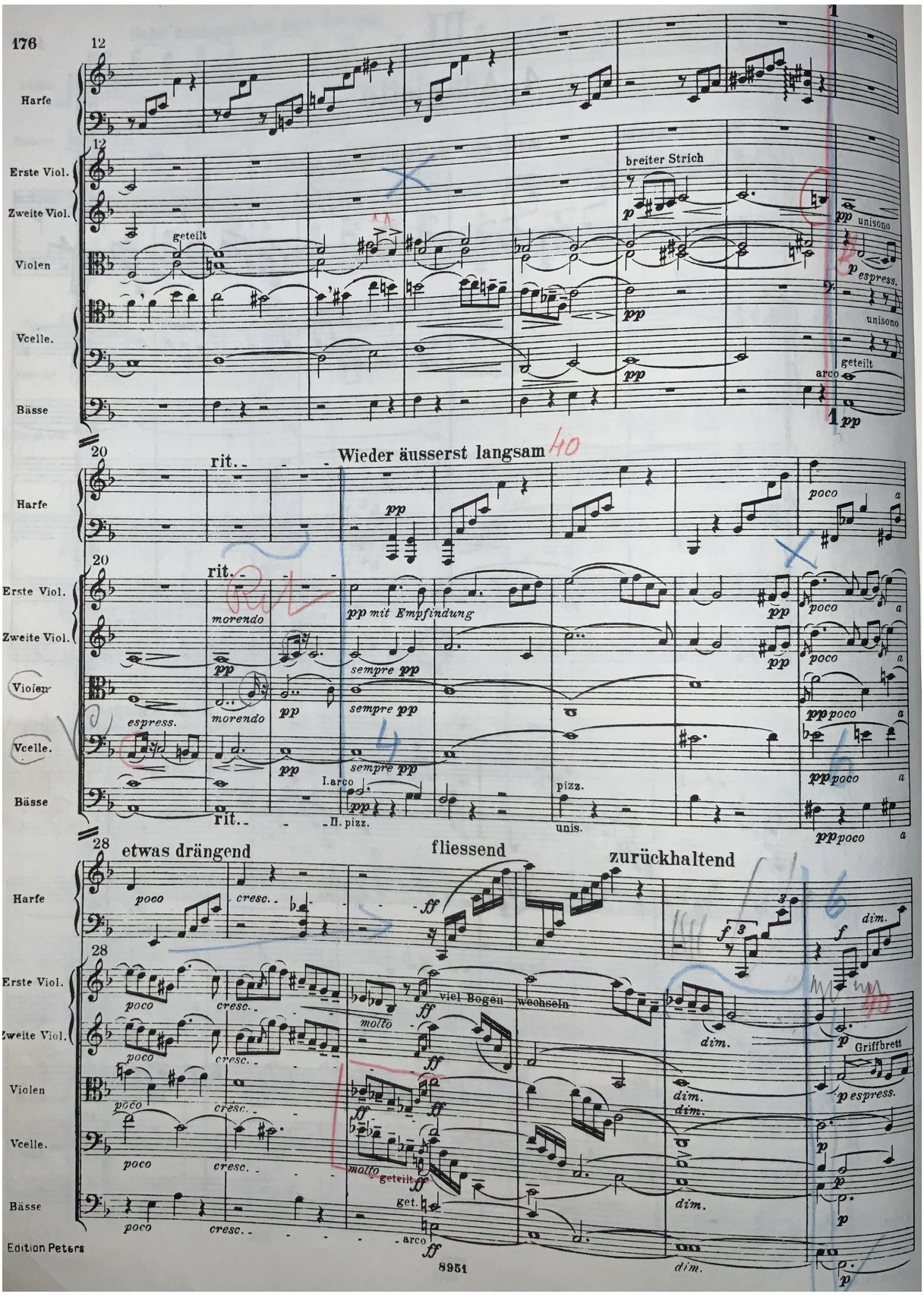

Fliessend.
181
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
zurückhaltend
molto rit.
Harfe.
Tempo I. (Molto Adagio.)
Edition Peters.
8951

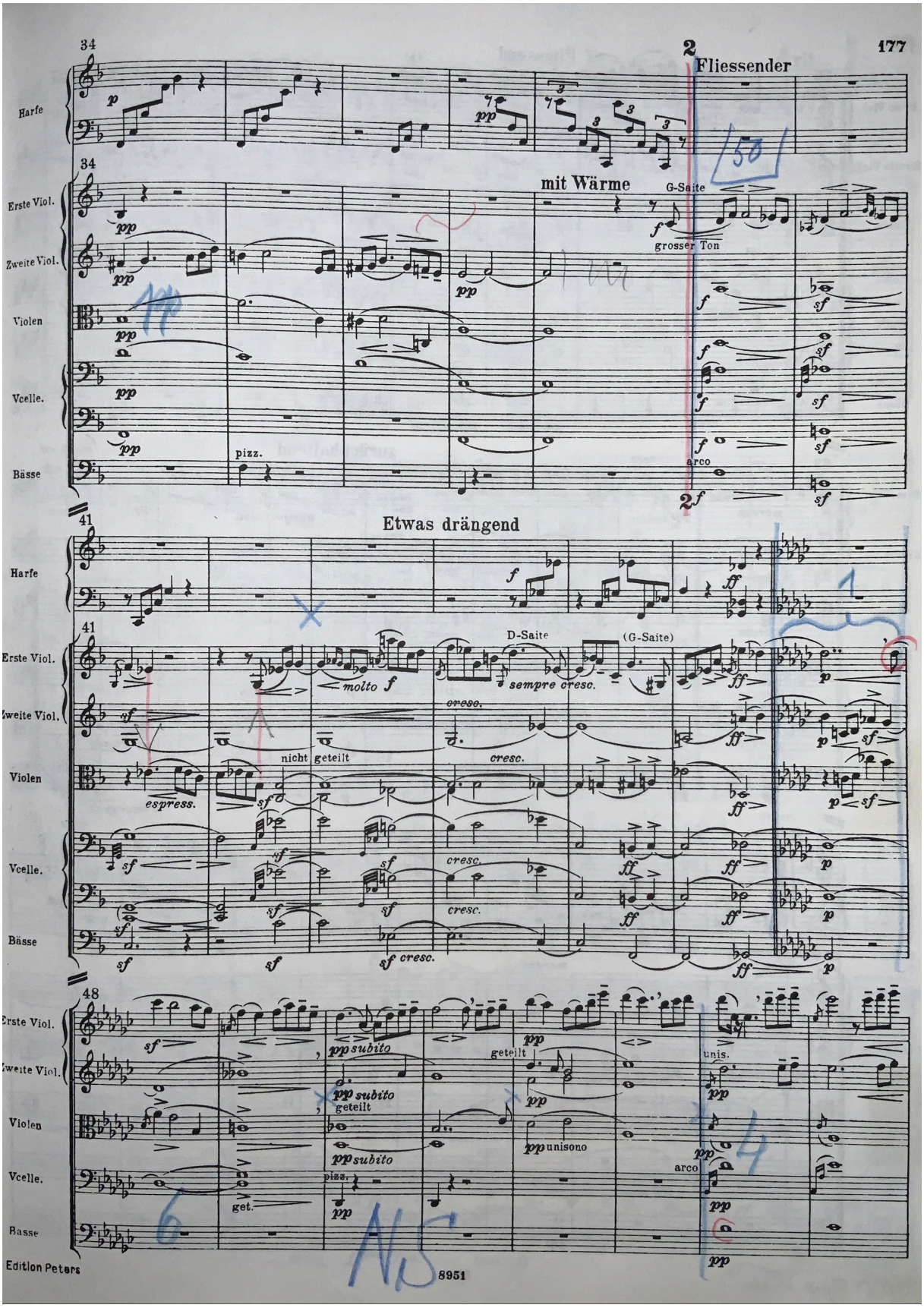

182
Harfe.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
4 rit.
Zögernd.
pp vibrato mit innig.
morendo
ppp
pp
arco
pizz.
Noch langsamer.
poco a poco
cresc.
breiter Strich
ster Empfindung
geteilt
viel Ton!
Drängend.
lang
viel Bogen wechseln
ff breit
sempre ff
ff viel Bogen wechseln
ff viel Ton.
mf dim.
molto
attacca Rondo-Finale.
Edition Peters.
8951

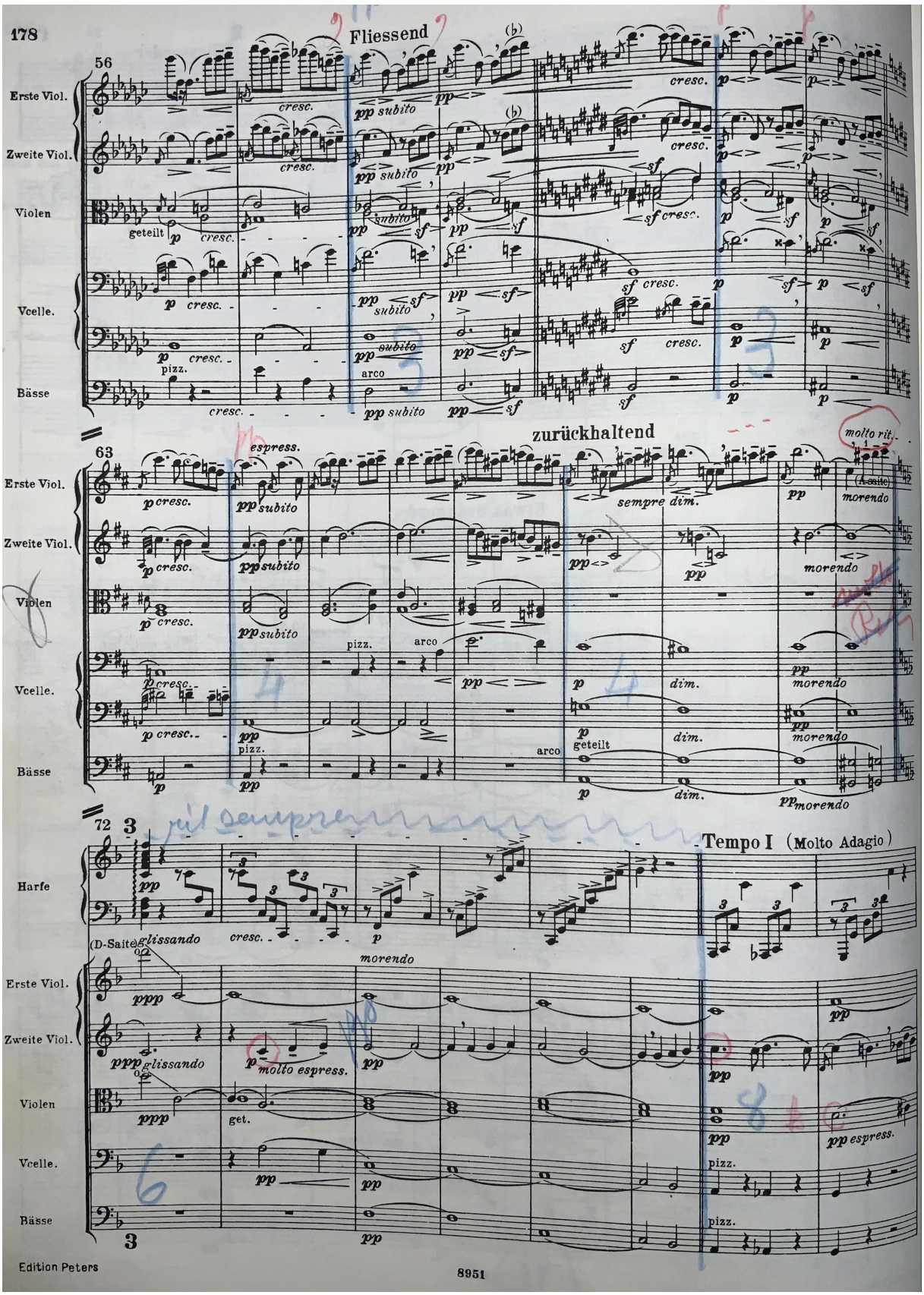
5 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su H. Swarowsky'o žymenimis

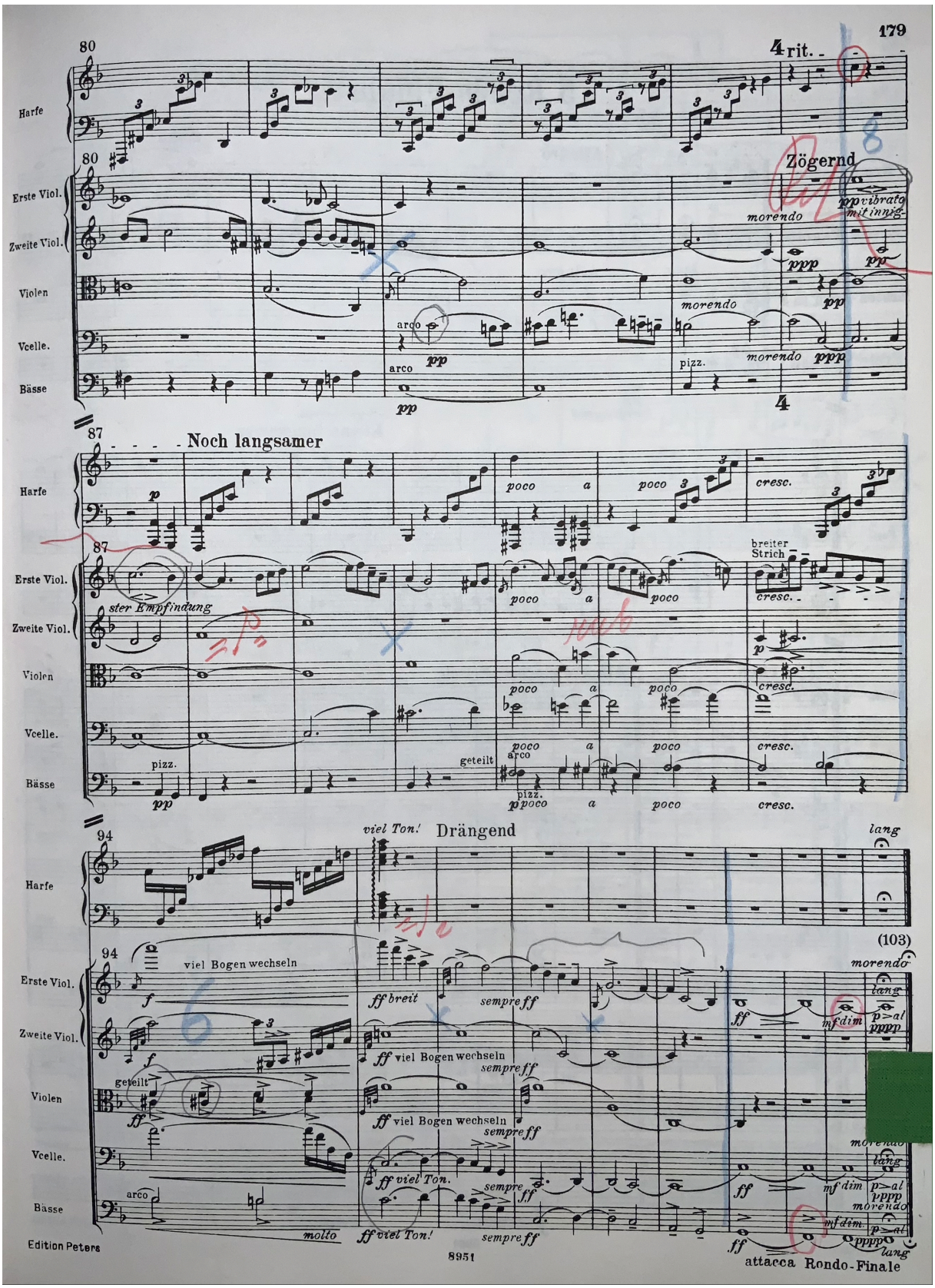
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Frankfurt: C. F. Peters. H. Swarowsky'o žymenys (H. Swarowsky archyvas, nr. 1216)




176
12
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
geteilt
breiter Strich
unisono
espress.
arco
20
rit.
Wieder äusserst langsam
morendo
pp mit Empfindung
sempre pp
I. arco
II. pizz.
pizz.
unis.
poco
28
etwas drängend
fliessend
zurückhaltend
cresc.
molto
viel Bogen wechseln
Griffbrett
dim.
Edition Peters
8951

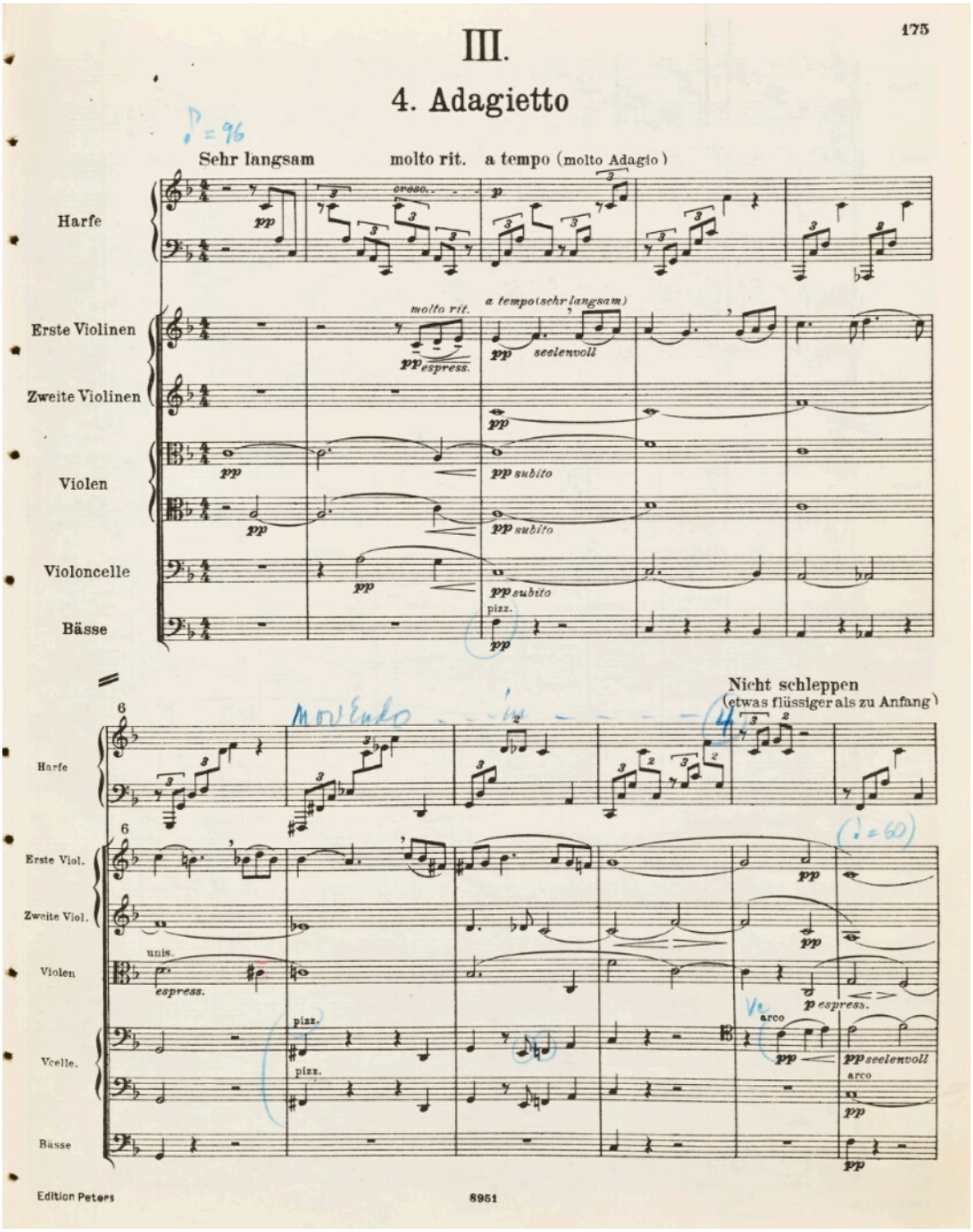

34
177
2
Fliessender
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
mit Wärme
G-Saite
grosser Ton
pizz.
arco
Etwas drängend
41
molto f
D-Saite
(G-Saite)
sempre cresc.
nicht geteilt
espress.
cresc.
48
pp subito
geteilt
unisono
unis.
get.
Edition Peters
8951

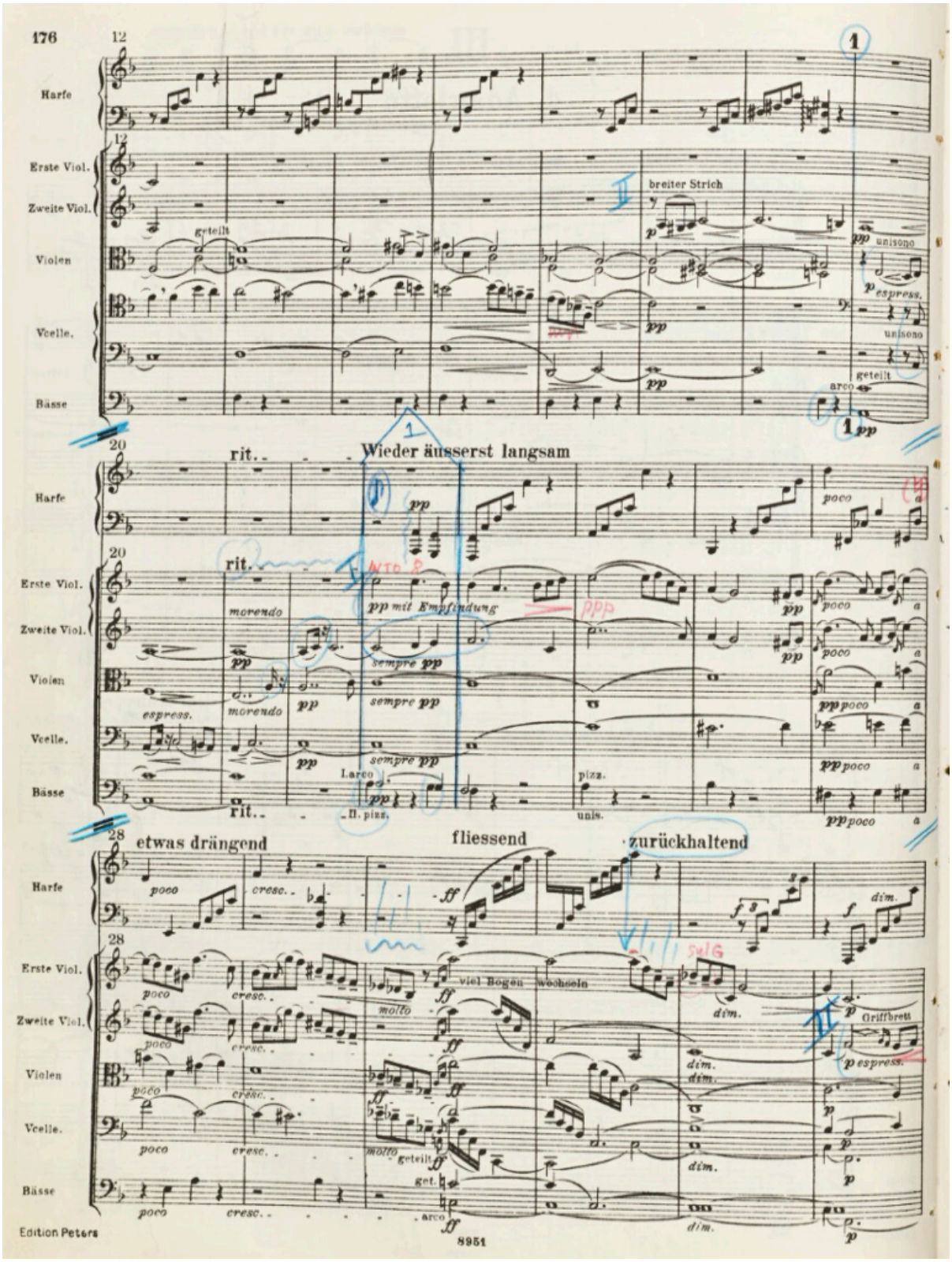

178
56
Fliessend
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
geteilt
pizz.
arco
63
zurückhaltend
molto rit.
sempre dim.
morendo
72
Tempo I (Molto Adagio)
Harfe
(D-Saite)
glissando
molto espress.
get.
Edition Peters
8951

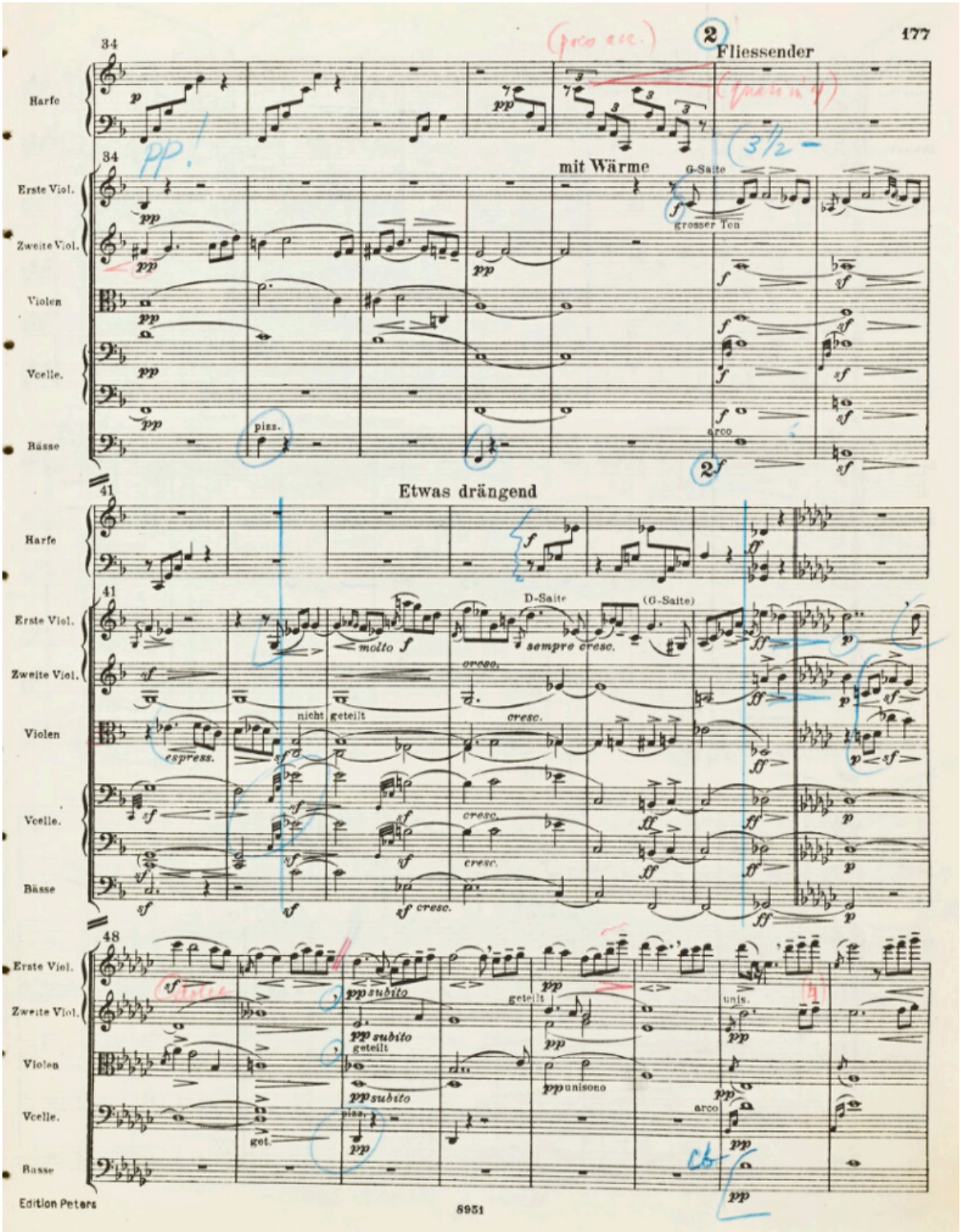

179
80
4 rit.
Harfe
Zögernd
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
morendo
pp vibrato mit innig
ppp
pp
arco
pizz.
87
Noch langsamer
poco a poco
cresc.
breiter Strich
ster Empfindung
geteilt
94
viel Ton!
Drängend
lang
(103)
viel Bogen wechseln
ff breit
sempre ff
ff viel Bogen wechseln
ff viel Ton.
molto
mf dim
p>al
pppp
attacca Rondo-Finale
Edition Peters
8951

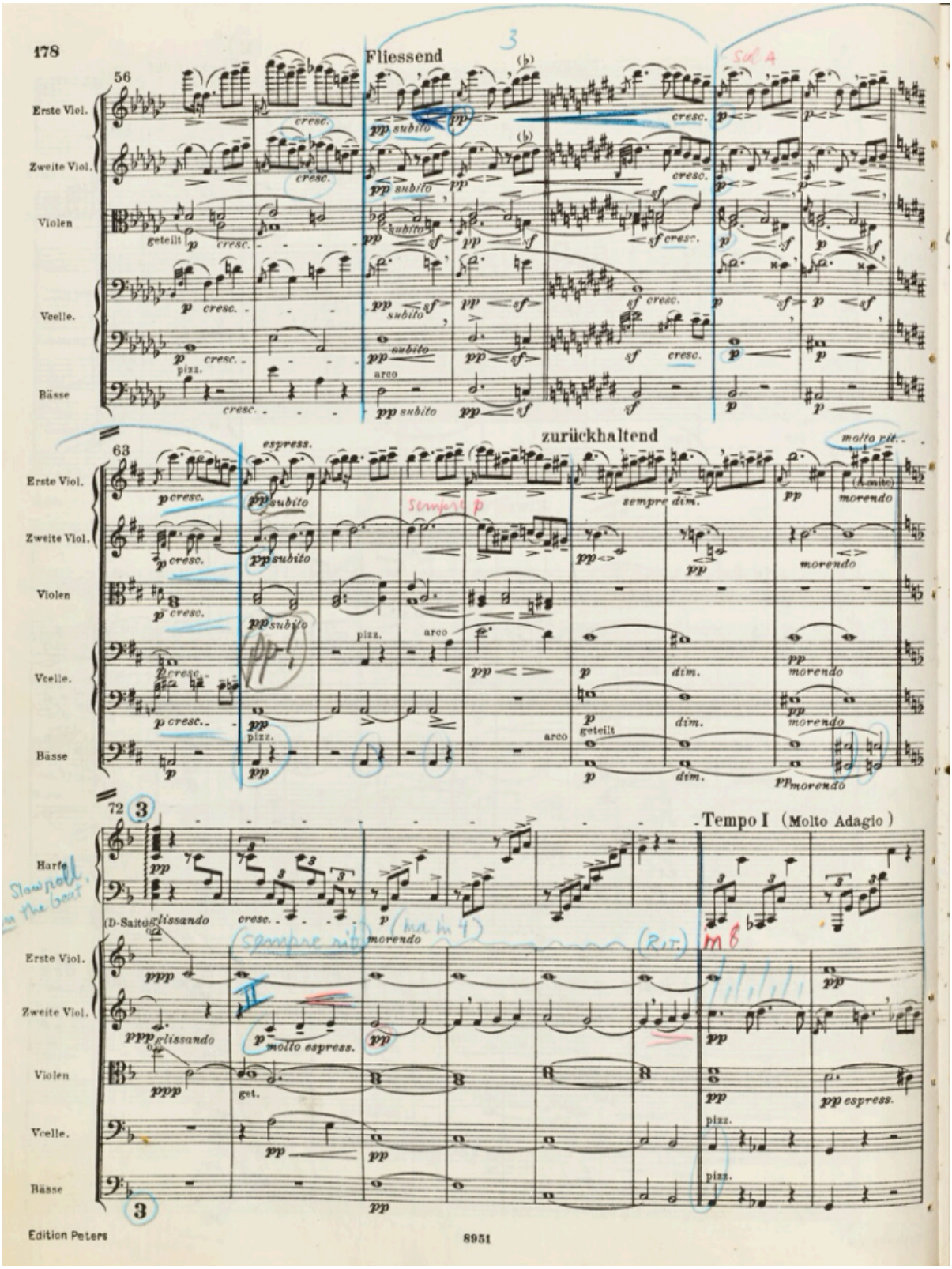
6 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su L. Bernsteino žymenimis

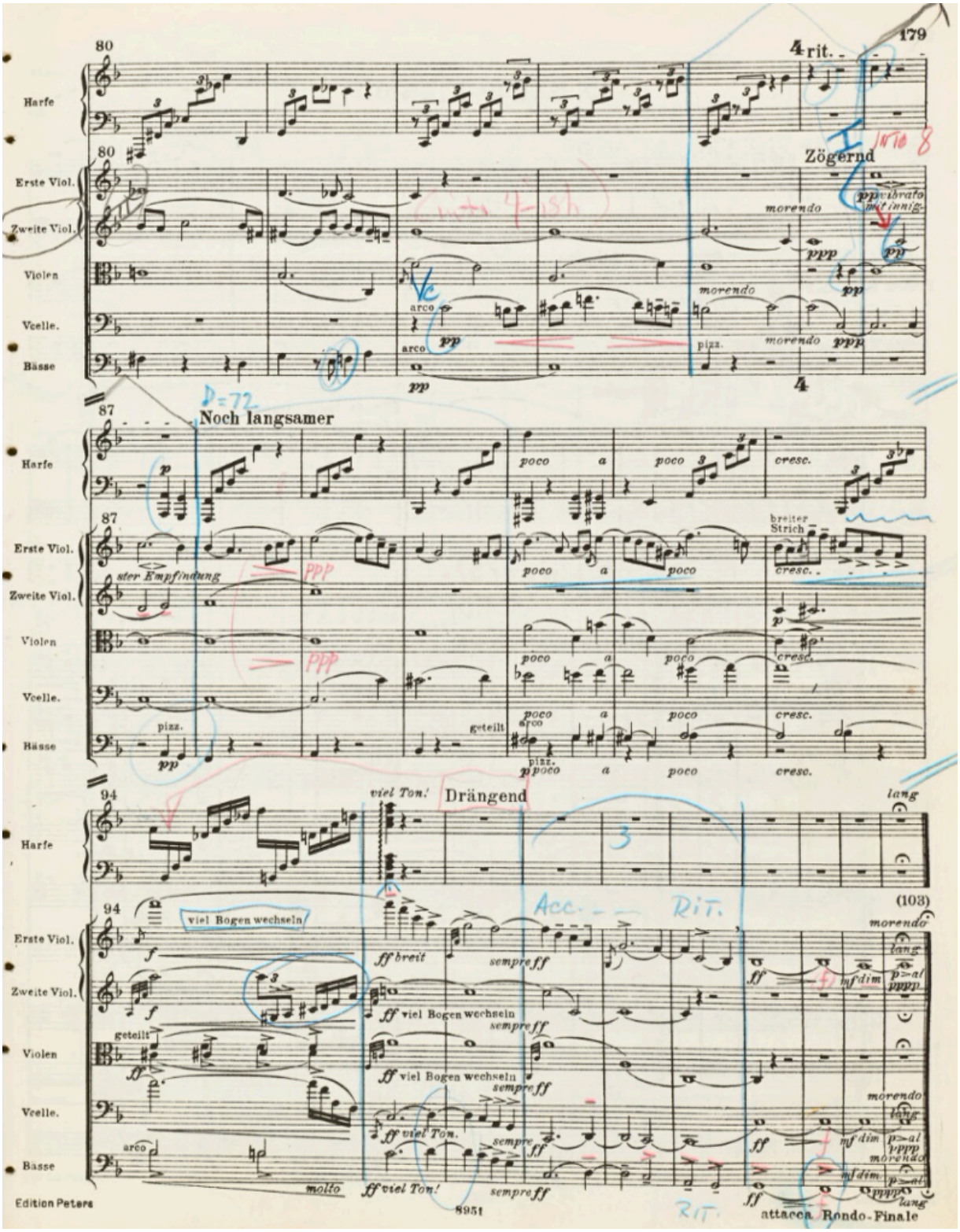
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Frankfurt: C. F. Peters. L. Bernsteino žymenys (New Yorko filharmonijos archyvas, nr. LB1075)




176
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
breiter Strich
geteilt
unisono
espress.
arco
rit.
Wieder äusserst langsam
morendo
pp mit Empfindung
sempre pp
Larco
pizz.
uns.
poco
etwas drängend
fliessend
zurückhaltend
cresc.
molto
viel Bogen wechseln
Griffbrett
dim.
Edition Peters
8951

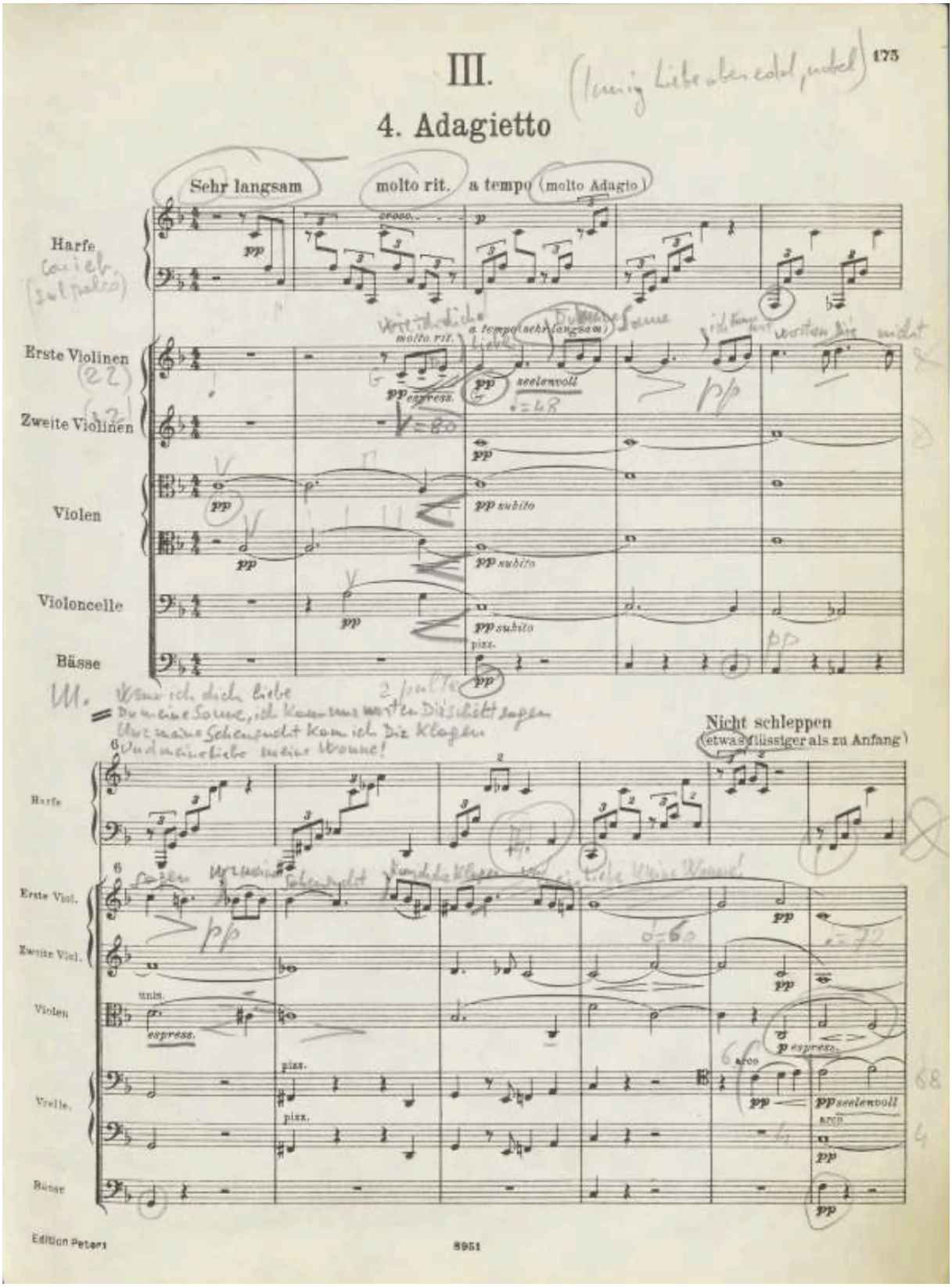

177
2 Fliessender
34
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
mit Wärme
G-Saite
grosser Ton
pizz.
arco
Etwas drängend
41
D-Saite
(G-Saite)
molto f
sempre cresc.
nicht geteilt
espress.
cresc.
48
pp subito
geteilt
unis.
pp unisono
Edition Peters
8951

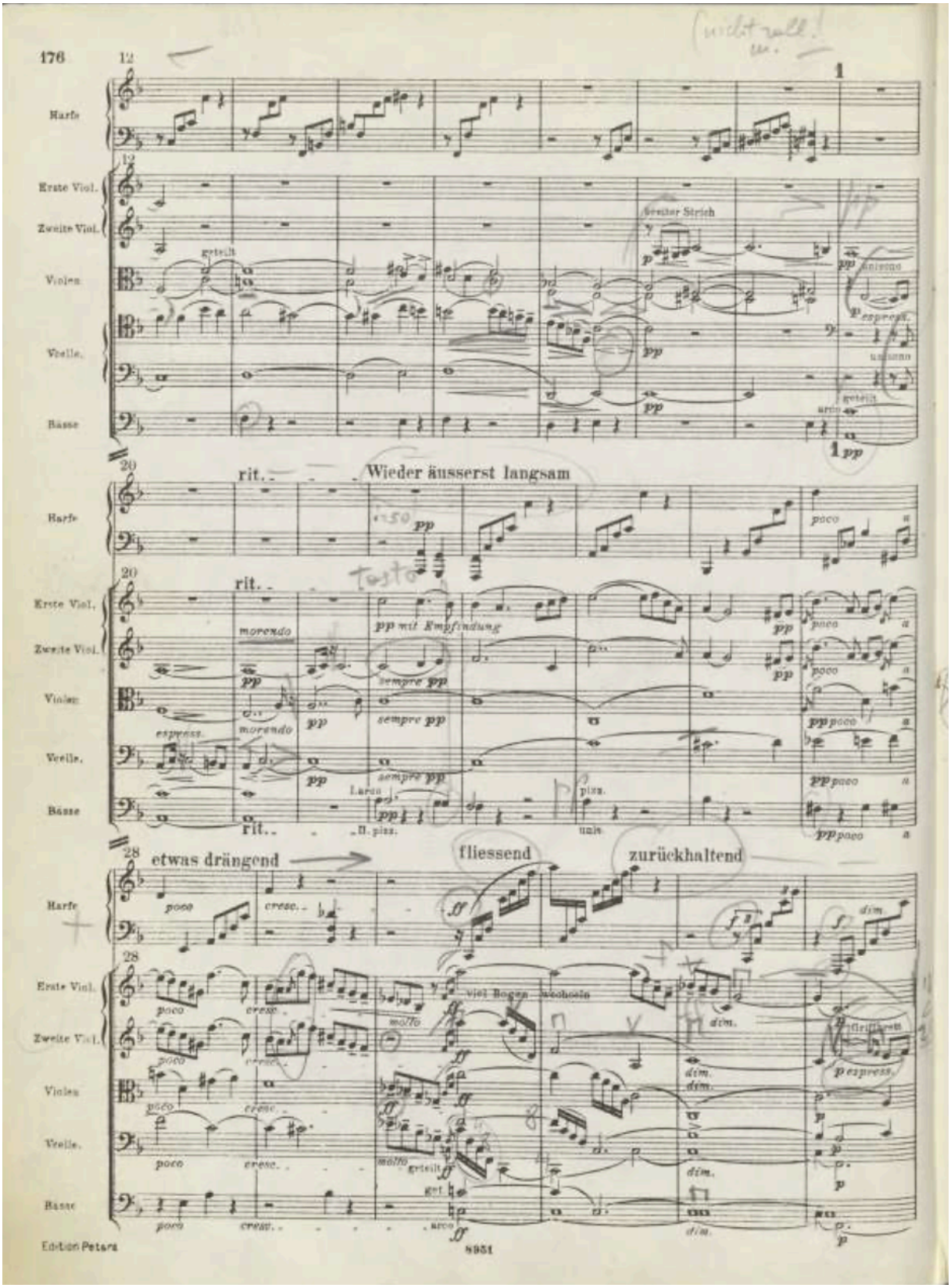

178
56
Fliessend
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
63
zurückhaltend
molto rit.
72
Tempo I (Molto Adagio)
Harfe
Edition Peters
8951

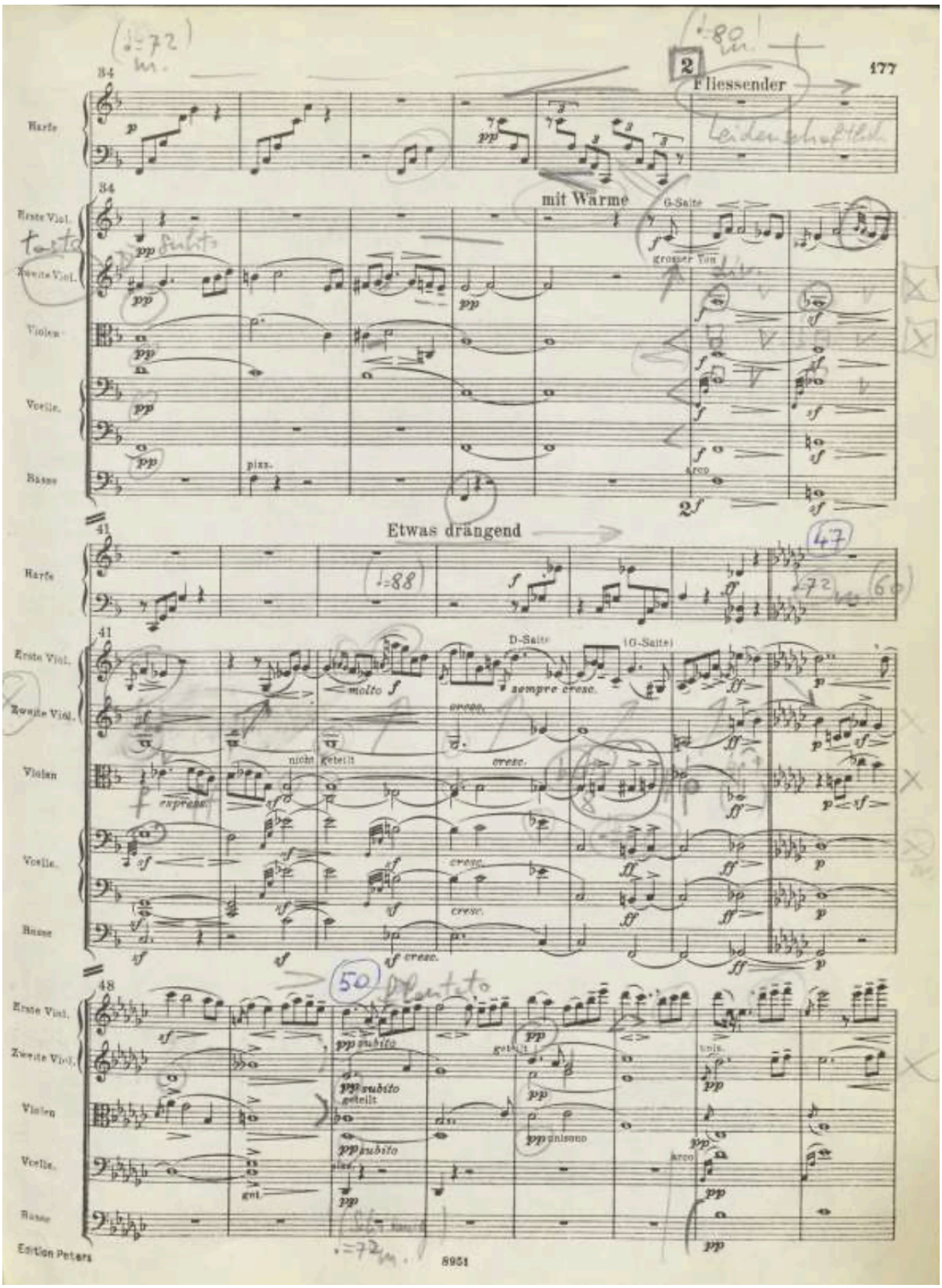

179
80
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
4 rit.
Zögernd
morendo
pp vibrato mit innig.
ppp
arco
pizz.
87
Noch langsamer
poco a poco
cresc.
breiter Strich
ster Empfindung
geteilt
94
viel Ton!
Drängend
lang
viel Bogen wechseln
ff breit
sempre ff
ff viel Bogen wechseln
ff viel Ton.
molto
(103)
mf dim
p>al pppp
Edition Peters
8951
attacca Rondo-Finale

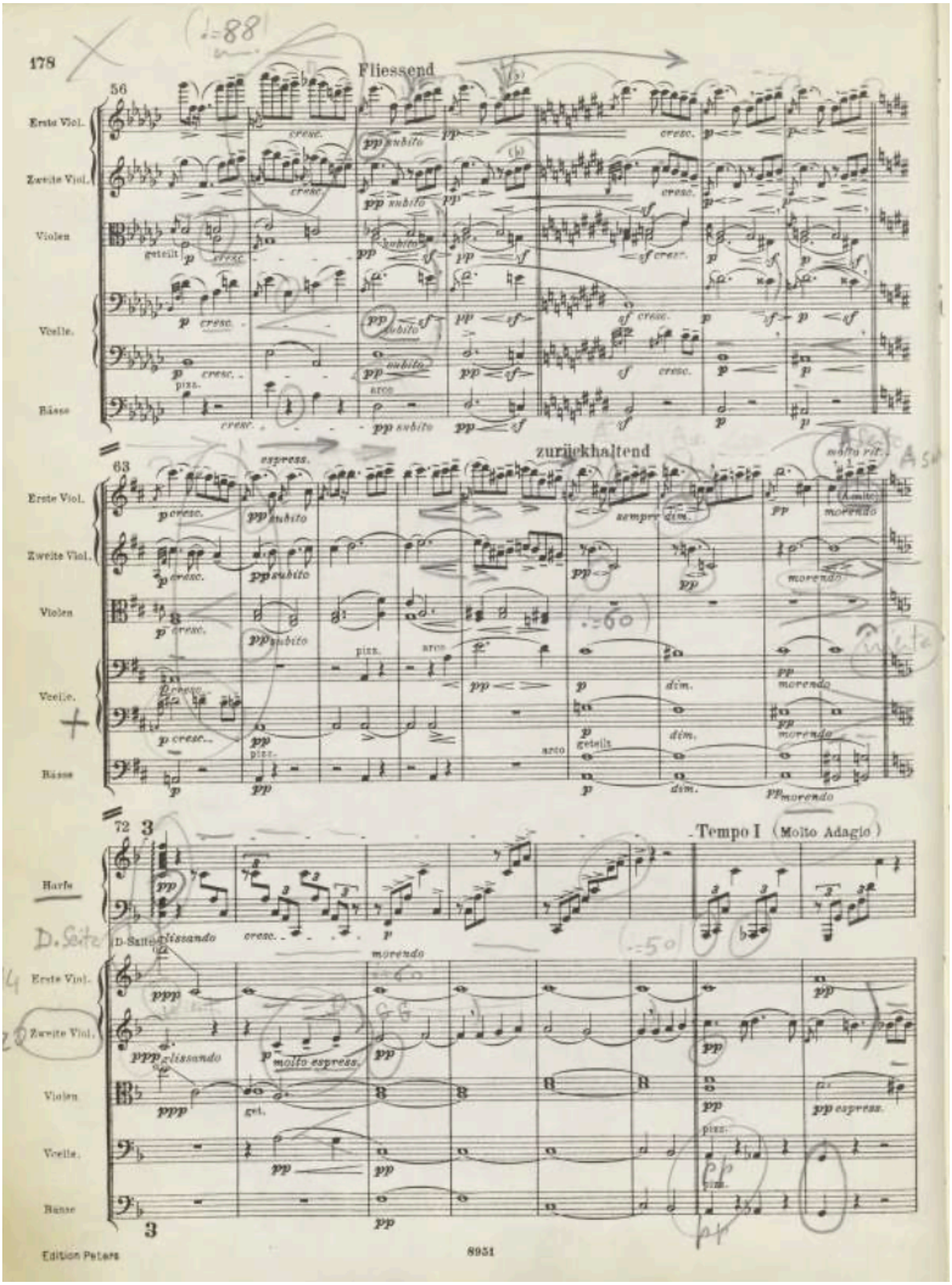
7 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su C. Abbado žymenimis

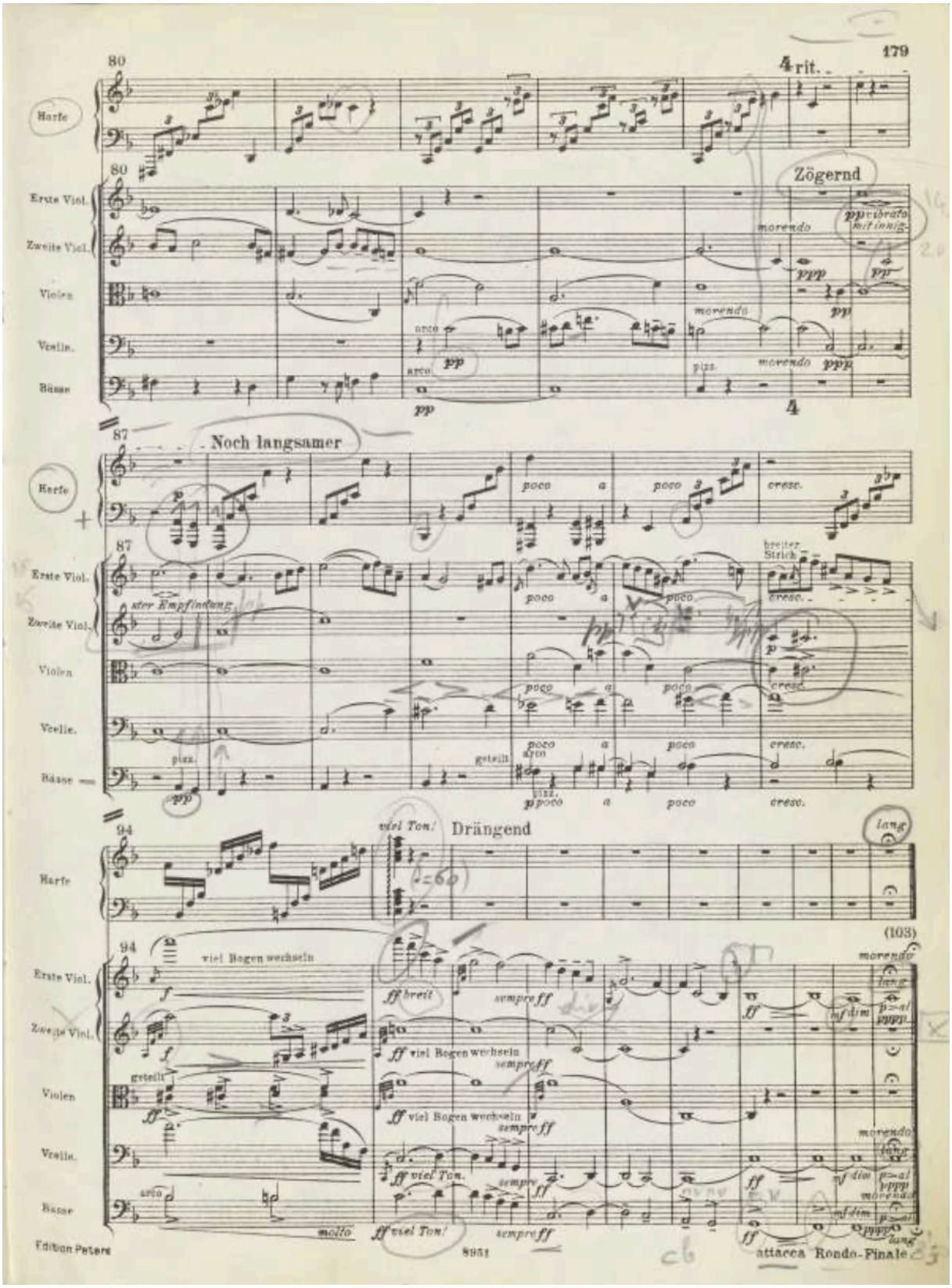
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Frankfurt: C. F. Peters, 1964. C. Abbado žymenys (Berlyno valstybinės bibliotekos archyvas, nr. 55 Nachl 110 B2-141)




176
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
geteilt
breiter Strich
unisono
espress.
arco
rit.
Wieder äusserst langsam
poco
morendo
pp mit Empfindung
sempre pp
Larco
II. pizz.
pizz.
unis.
etwas drängend
fliessend
zurückhaltend
cresc.
molto
viel Bogen wechseln
dim.
Griffbrett
Edition Peters
8951

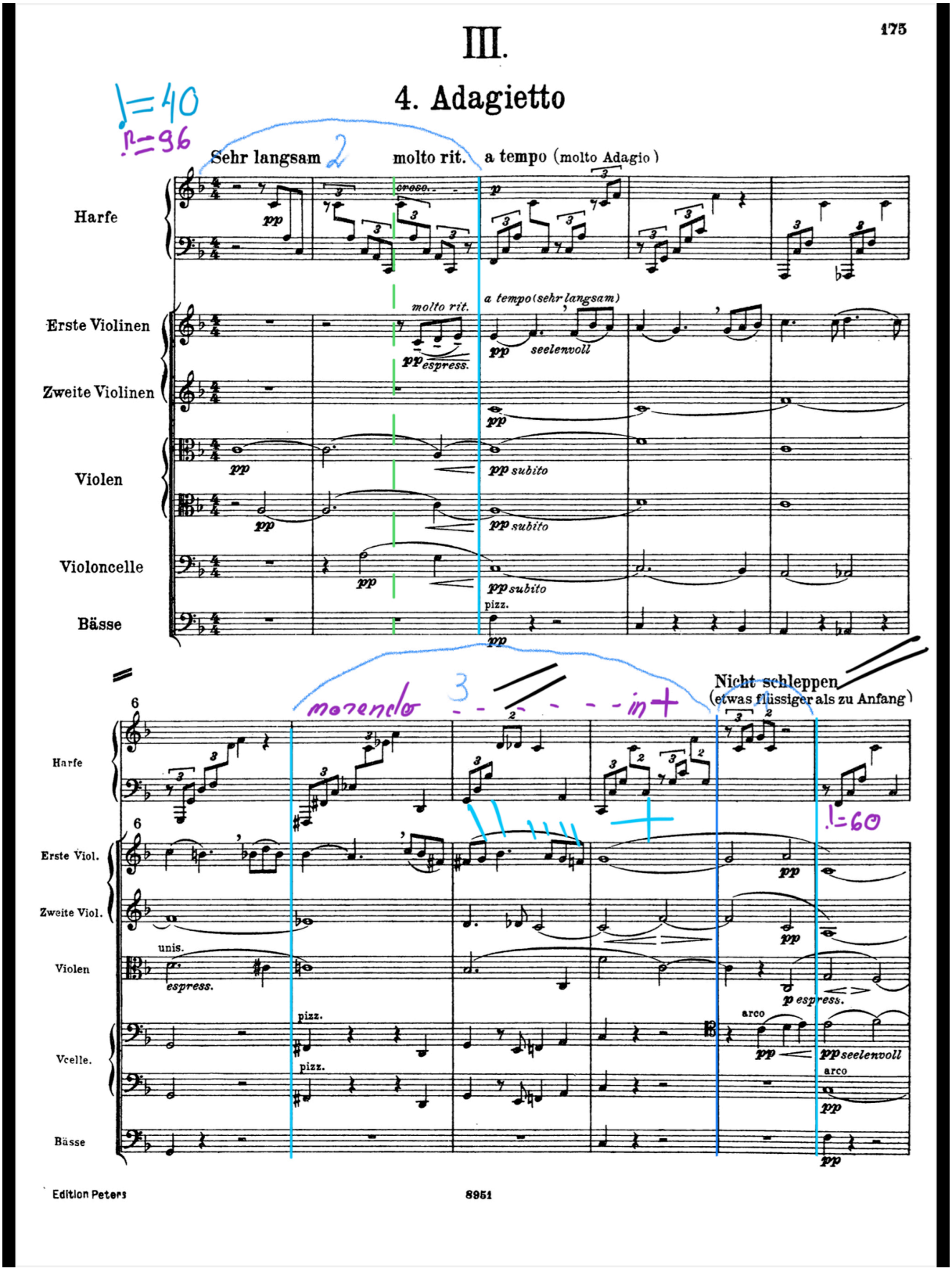

177
2
Fliessender
mit Wärme
G-Saite
grosser Ton
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Voelle.
Basse
pizz.
arco
Etwas drängend
D-Saite
(G-Saite)
molto
sempre cresc.
cresc.
nicht geteilt
express.
pp subito
geteilt
unisono
unis.
Edition Peters
8951

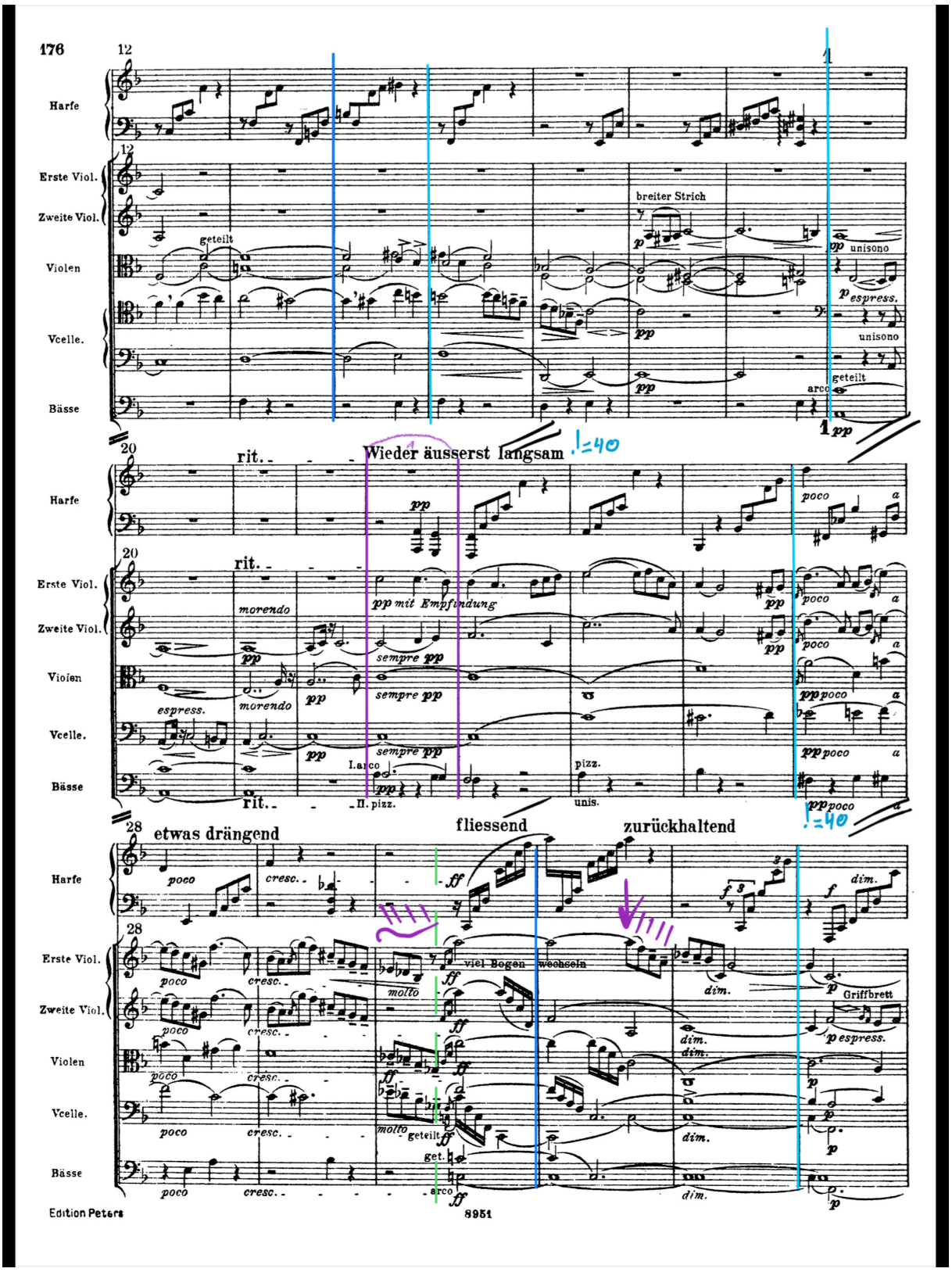

178
Fliessend
56
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
63
zurückhaltend
72
Tempo I (Molto Adagio)
Harfe
Edition Peters
8931

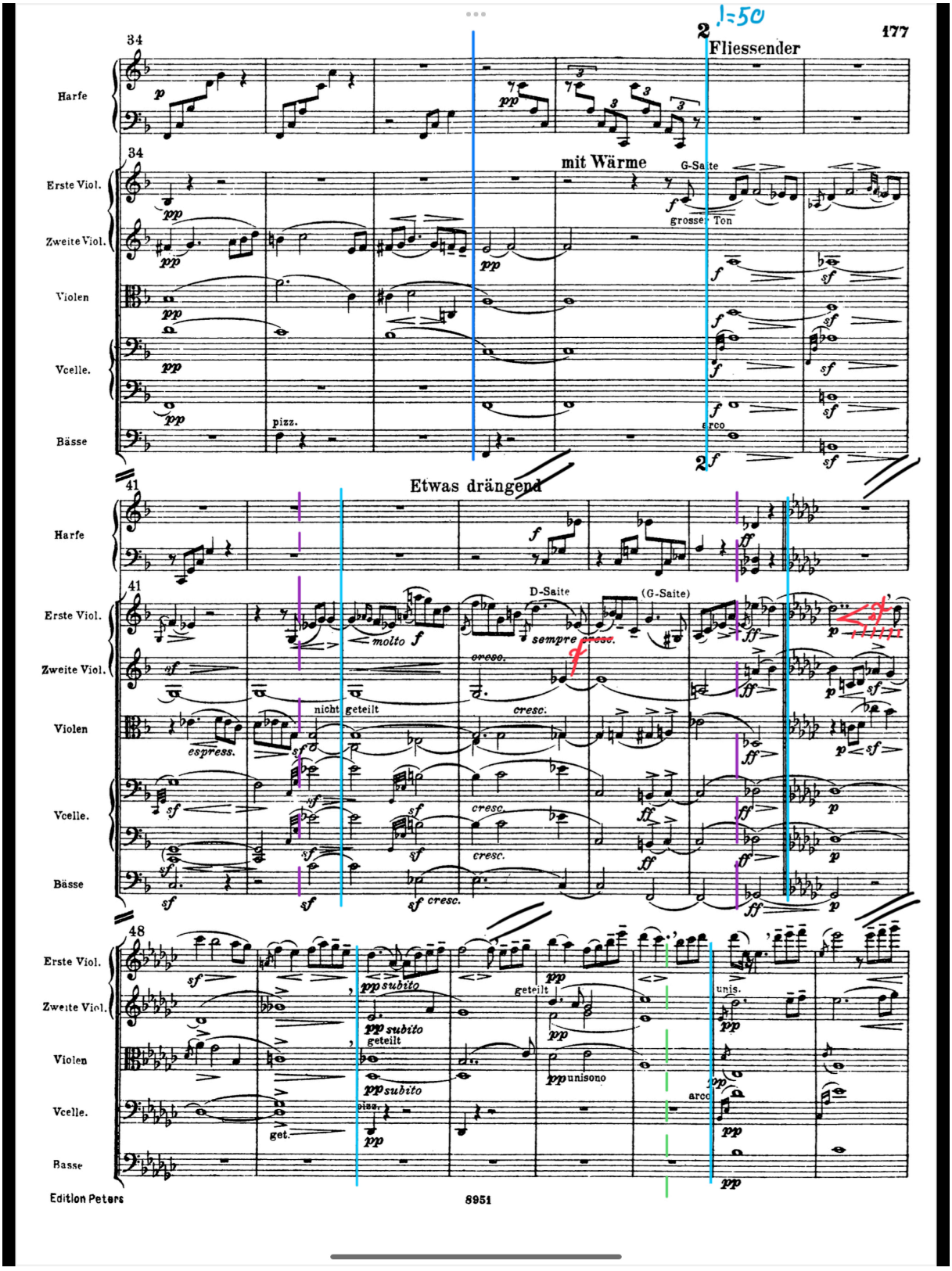

179
80
4 rit.
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Violle.
Bässe
Zögernd
morendo
arco
pizz.
87
Noch langsamer
poco
cresc.
breiter Strich
94
viel Ton!
Drängend
lang
(103)
viel Bogen wechseln
sempre ff
molto
Edition Peters
8951
attacca Rondo-Finale

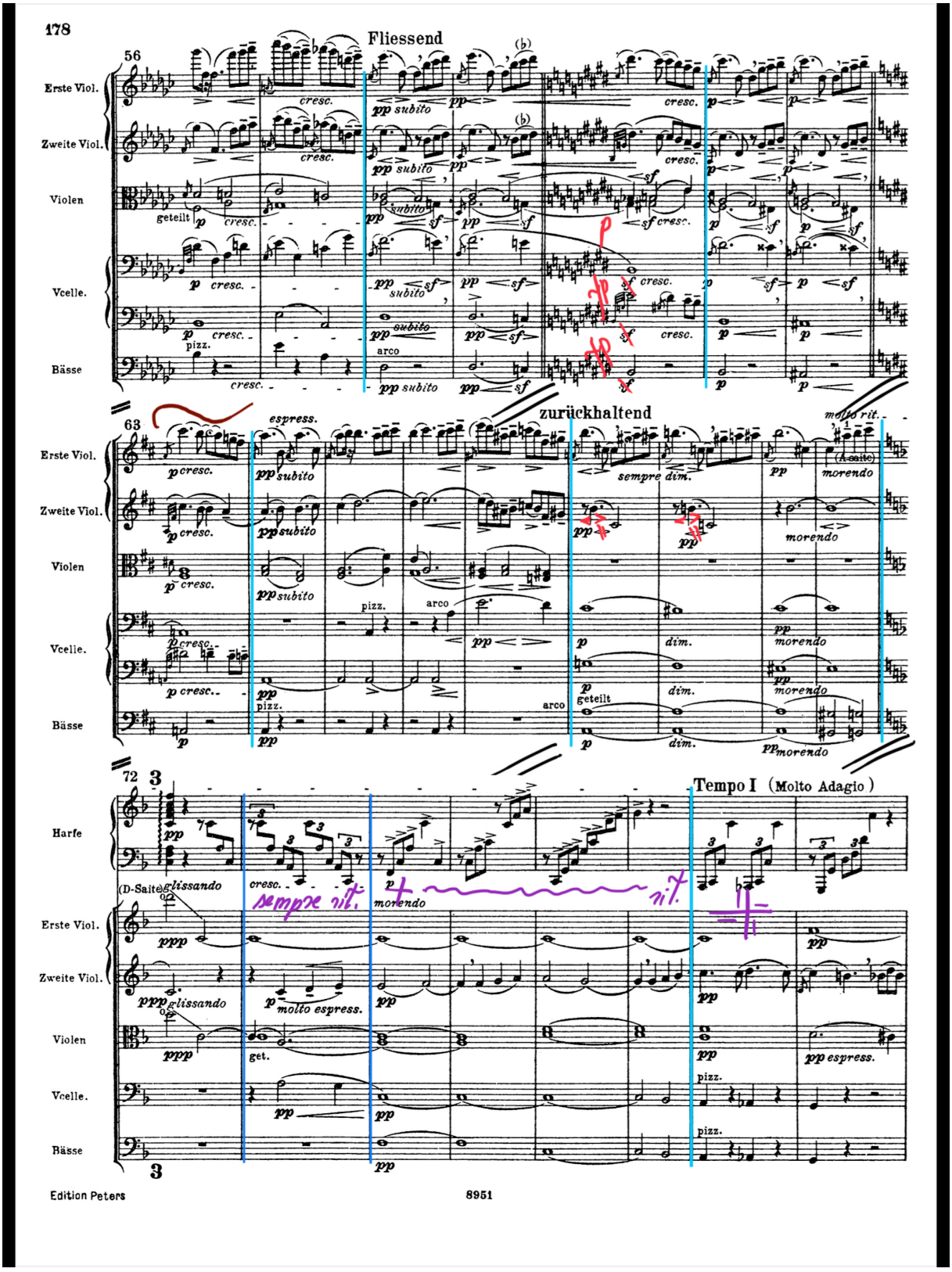
8 priedas. G. Mahlerio *Adagietto* su I. J. Šimkaus žymenimis

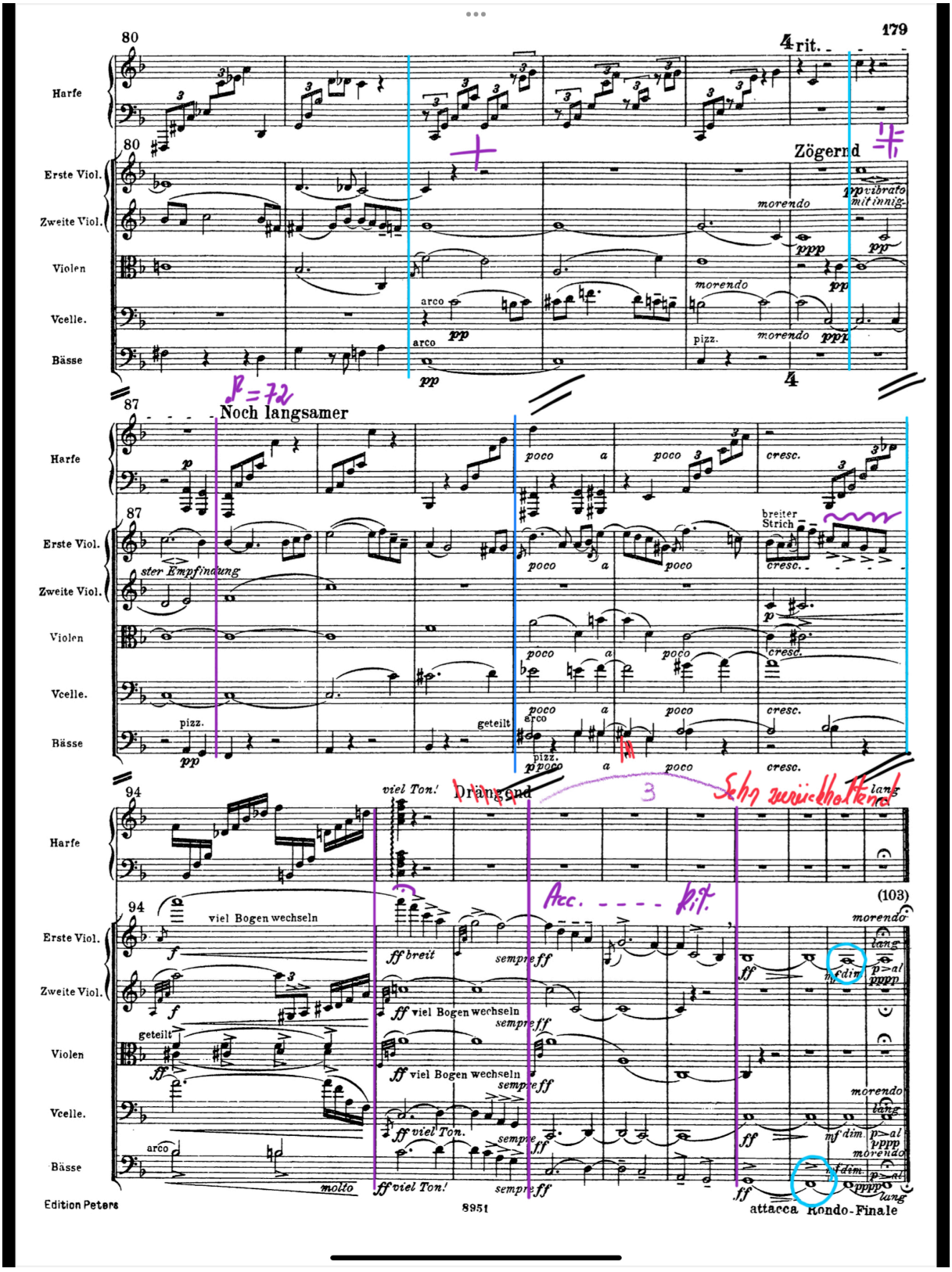
Mahler, G. *Symphonie No. 5.* Frankfurt: C. F. Peters, 1964. I. J. Šimkaus žymenys




176
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
geteilt
breiter Strich
unisono
espress.
arco
rit.
Wieder äusserst langsam
morendo
mit Empfindung
sempre pp
I. arco
II. pizz.
pizz.
unis.
poco
etwas drängend
fliessend
zurückhaltend
cresc.
molto
viel Bogen
wechseln
Griffbrett
dim.
geteilt
get.
Edition Peters
8951


177
Fliessender
mit Wärme
G-Saite
grosser Ton
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
pizz.
arco
Etwas drängend
D-Saite
(G-Saite)
molto
sempre cresc.
nicht geteilt
espress.
cresc.
subito
geteilt
unisono
unis.
Basse
Edition Peters
8951


178
Fliessend
56
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
zurückhaltend
63
espress.
molto rit.
morendo
sempre dim.
72
Tempo I (Molto Adagio)
Harfe
(D-Saite)
glissando
sempre rit.
molto espress.
pizz.
arco
geteilt
Edition Peters
8951


179
80
4 rit.
Harfe
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcelle.
Bässe
Zögernd
ppp vibrato mit innig.
morendo
arco
pizz.
87
Noch langsamer
poco
cresc.
breiter Strich
ster Empfindung
geteilt
94
Drängend
viel Ton!
Acc. - - - - rit.
Sehr zurückhaltend
(103)
viel Bogen wechseln
ff breit
sempre ff
molto
attacca Rondo-Finale
Edition Peters
8951

9 priedas. Menas kaip transcendentalinis mokslas

Egzistuoja įvairūs požiūriai apie dirigento funkcijas, vaidmenį, misiją. Siekiant plačiau suvokti siūlomų metroritminės fabulos analizės metodų naudą, derėtų vadovautis holistiniu požiūriu ir pristatyti tyrimo autoriaus estetinę pasaulėžiūrą. Dirigentai turėtų atlikti metroritminės fabulos analizę siekdami atskleisti kūrinio dramaturgines prasmes. Tai yra pirminė jų pareiga, nes tik tokiu būdu jie gali užtikrinti klausytojų estetinės patirties galimybę. Čia reikalinga stabtelėti ir plačiau paaiškinti estetinės patirties fenomeną.

Arturas Schopenhaueris, savo didžiausiame ir svarbiausiame veikale *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, 1819), estetinę patirtį mums siūlo kaip pagrindinę pažinimo formą. Autorius drąsiai teigia, kad po Imanuelio Kanto epistemologijoje nieko doro vokiečių filosofų nebuvo nuveikta. Atsispirdamas nuo I. Kanto filosofijos sukeltos mąstymo revoliucijos, A. Schopenhaueris detaliai bando išsiaiškinti kaip apkritai galimas ir kaip veikia žmogiškasis pažinimas. Savo ruožtu, teigiame, kad po A. Schopenhauerio, estetikos srityje, nebuvo ryškesnių pasiekimų bandant eiti dialektinio įrodinėjimo keliu, grindžiant interpretacijos sąvokos prasmę. Tai įrodo pasaulyje vis gausėjantis įvairių meninių tyrimų, nagrinėjančių interpretacijos fenomeną, skaičius, pastebimos dialektinės semantinės meno prasmės įrodinėjimo spragos, bei prikišamas moksliškumo stygius minėto žanro tyrimams. „Kiekvienas mokslas sudarytas iš bendrų, vadinasi, abstrakčių tiesų, dėsnių ir taisyklių sistemos, taikomos tam tikriems objektams. <...> Vienąkart įgytas bendras abstraktus žinojimas mums paklūsta lengviau nei empirinis atskirybių tyrinėjimas“ (Schopenhauer 2012: 85), mūsų atveju – skirtingų meno objektų tyrinėjimas (atlikėjo interpretacija taip pat laikytina meno objektu, bet plačiau tai aptarsime vėliau). Manome, kad dėl minėtų mokslo bendruomenės priekaištų atsakomybė dažnu atveju tenka ne meninio tyrimo žanro specifikai, o patiems meno tyrėjams, perdẽm nuvertinantiems filosofijos svarbą ir jos visuotinai pripažįstamus pasaulio aiškinimo metodus bei nuolat besikoncentruojantiems ties atskirybių tyrinėjimu, tokiu būdu apeinant bendrų ir abstrakčių jų veikimo principų aiškinimą. Ši pozicija galimai susilauks kritinio teiginio – individualumu pasižymintiems meno tyrimams netaikytinas mokslinio tikrumo reikalavimas. Tačiau, užbėgdami tam už akių, atsakome patiems A. Schopenhauerio žodžiais: „moksliškumo esmę sudaro ne tikrumas, o sisteminė pažinimo forma, grindžiama laipsnišku perėjimu nuo bendrybės prie atskirybės“ (Schopenhauer 2012: 111).

Grožis kaip kelias

> *Vėlai pamilau tave, groži, toks senovinis ir toks naujas, vėlai pamilau tave! Ir štai, tu buvai viduje, o aš lauke ir ten tavęs ieškojau ir sudarkytas broviausi į tas grožybes, kurias sukūrei. Tu buvai su manimi, o aš su tavimi nebuvau. Toli nuo tavęs mane laikė tai, ko jei nebūtų tavyje, [visai] nebūtų. Pakvietei, sušukai ir suskaldei mano kurtybę, suspindėjai, sublyksėjai ir nuvijai mano aklybę, paskleidei savo kvapą, aš įkvėpiau ir ilgiuosi tavęs, paragavau ir alkstu, ir trokštu, tu palietei mane ir aš užsidegiau tavo ramybės troškimu* (Augustinas 2019: 10.XXVII.38).

Šiuo nuostabiu tekstu Bažnyčios tėvas Augustinas iš Hipono kalba apie Kūrėjo grožį. Tačiau mums žinoma, kad minėtam autoriui nebuvo svetimas ir platonikų, kurių idėjų hierarchijoje grožis užima išskirtinę vietą, mokymas. Tai – vienintelė dvasiškumo forma, kurią žmogus gali pažinti savo jausmais ir kuri veda žmogų nepažinių teisingumo, gėrio idėjų link. Dauguma pasaulio religijų skelbia, kad Dievas, kuris kartu yra ir tobulas gėris, išmintis, tiesa, žmogui nepažinus. Žinoma, kad judėjai Jahvės nevaizduoja ir kad šis nevaizdavimas simbolizuoja visapusį Dievo tobulumą, kurį išvydus žmogui dėl savo menkumo veikiausiai tektų žūti. Pagal biblinį pasakojimą Esantysis (Jahvė) Mozei pasirodo degančio krūmo pavidalu, ir šis Dievo poelgis suprantamas kaip išskirtinio atvirumo Mozei aktas. Izraelio tautai Dievo pasirodymas sukeldavo mirties baimę, mat tikėta, kad žmogus, pamatęs Dievą, negali išlikti gyvas, todėl Mozė, išvydęs degantį krūmą, „užsidengė veidą, nes bijojo pažvelgti į Dievą“ (Šventasis Raštas 1998: Iš 3, 6).

Dievo nevaizdavimo tradiciją perėmė ir islamas. Krikščionybėje Dievas nusižemina iki žmogaus ir jam apsireiškia Kristaus pavidalu, tačiau tai nėra judėjų Dievo Tėvo veidas, tai Kristaus žmogiškosios prigimties veidas, todėl šv. Augustinas rašo, kad Kristus „pažvelgė į mus pro kūno tinklus, paviliojo ir uždegė, ir mes bėgame paskui jo kvapą“. Bet „kai pasirodys, būsime panašūs į jį, nes matysime jį tokį, koks jis yra: matysime tokį, koks yra, Viešpatie, bus [leista] mums, ko kol kas dar negalime“ (Augustinas 2019: 13.XV.18). Sunkus Kristaus dviejų prigimčių prieštaringumas buvo išspręstas 451 m. Kalcedono susirinkimui paskelbus kristologinę dogmą: Jėzus Kristus yra vienas asmuo – tikras Dievas, gimęs prieš visus amžius iš Tėvo, ir tikras žmogus, gimęs iš Mergelės Marijos (Trijonis 2002: 26).

Absoliutaus Dievo neprieinamumo žmogiškajam menkumui naratyvas regimas ir mitologijoje: visiems puikiai žinoma tragiška Semelės baigtis jai išvydus Jupiterį. Tačiau apvaizdai būdinga grožio savaime idėja žmogui yra pažini, ji gali reikštis per jo jausmus ir, tiesiogiai siedamasi su Absoliuto tobulumu, vesti Jo link, link nepažinios tiesos ir gėrio savaime. Todėl „visa yra gražu, nes tu tai tveri, bet štai tu, kuris sutvėrei visa ką, esi neapsakomai gražesnis“ (Augustinas 13.XX.28). Garsiame Thomo Manno apsakyme *Mirtis Venecijoje,* šią mintį ypač taikliai ir poetiškai perteikia Ašenbacho vizijoje pasirodantis Sokratas:

> Nes gi vien tik grožis, mano Fedrai, vien tik jis, vertas meilės ir sykiu yra regimas. Ir, įsidėmėk, mano Fedrai, jis yra ta vienintelė dvasiškumo forma, kurią mums leista pažinti jausmais ir kurios dėka mes nepalūžtame. Kas iš mūsų liktų, jeigu visa tai, kas yra dieviška, – ir išmintis, ir dorybė, ir tiesa – reikštųsi per mūsų jausmus? Argi ištvertume ir nesudegtume iš meilės, kaip kadaise akivaizdoje Dzeuso atsitiko Semelai? Taip, grožis jautrios širdies žmogui yra kelias į dvasią, bet tik kelias, tik priemonė, mažasis Fedrai... Ir kaip tik tas vylingas mergininkas išreiškė labai subtilią mintį: būtent, tas, kuris myli, yra dieviškesnis už tą, kuris yra mylimas, nes pirmąjame, o ne antrajame esąs Dievas, – gudriausią ir, gal būt, pašaipiausią mintį, kokia kada atėjo kam į galvą (Mann, 1976: 176)[79].

Kitaip tariant, dieviškesnis yra tas, kuris gebąs suvokti, patirti grožį, o ne pats esąs grožio objektas. Tas, kuris gebąs suvokti ne tik gamtos grožio objektus, tačiau ir žmogaus kuriamus meno objektus. A. Schopenhaueris šį gebėjimą sieja su genialumo sąvoka, kuri esanti estetinio patyrimo sąlyga: „Genialumas – privaloma estetinės intuicijos sąlyga, todėl pastaroji visada pasireiškia kaip reta išimtis“ (Mostauskis 2016: 51). Šioje vietoje verta stabtelėti, kad galėtume tikslingai, niekur nenukrypdami judėti užsibrėžto tikslo link, būtent dialektiškai pagrįsti meną kaip transcendentalinį mokslą. Norėdami tai padaryti, negalime sau leisti nė vienos dialektinio aiškinimo spragos, todėl pirmiausia sieksime išsiaiškinti tikslią Schopenhauerio estetinio patyrimo sąvokos reikšmę. Lieka viltis, kad įžvalgesnis skaitytojas mums atleis dėl pedantiško detalumo, kuris, autoriaus nuomone, yra reikalingas imantis šios sudėtingos užduoties.

Estetinės patirties fenomenas

Pasak A. Schopenhauerio, „didžiausias Kanto nuopelnas yra tas, kad reiškinį jis atskyrė nuo daikto savaime, įrodydamas, kad tarp daiktų ir mūsų pačių visada įsiterpia intelektas, ir dėl to daiktų negalima pažinti tokių, kokie jie gali būti patys savaime“ (Schopenhauer 2012: 560). Kalbant I. Kanto terminais, „laikas, erdvė ir priežastingumas galioja ne daiktui savaime, o tik jo reiškiniui, kurio forma jie yra“ (Schopenhauer 2012: 66). A. Schopenhauerio kalba tai reiškia, „kad objektyvusis pasaulis, pasaulis kaip vaizdinys, yra ne vienintelė, o tik viena, tarsi išvirkštinė pusė pasaulio, kuris turi ir visai kitą pusę, kuri yra jo vidinė esmė, jo branduolys, daiktas savaime“ (Schopenhauer 2012: 67). Kadangi intelektas

[79] *Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen kön- nen. Oder was würde aus uns, wenn das Göttliche sonst, wenn Vernunft und Tugend und Wahrheit uns sinnlich erscheinen wollten? Würden wir nicht vergehen und verbrennen vor Liebe, wie Semele einstmals vor Zeus? So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste,–nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros... Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: Dies, daß der Liebende göttlicher sei, als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei nicht aber im andern,–diesen zärtlichsten, spöttischsten Gedanken vielleicht, der jemals gedacht ward (Mann 1912: 38).*

viską patiria per laiko, erdvės ir priežastingumo pažinimo formas, darytina prielaida, kad daiktą savaime būtų galima suvokti tik tuomet, jei šį veiksmą būtų įmanoma atlikti betarpiškai, tam tikra prasme, išėjus už laiko ir erdvės suvokimo ribų, subjektui praradus savąjį individualumą ir susitapatinus su stebimuoju objektu patiriant platoniškąją idėją, kuriai nebegalioja laiko, erdvės ir priežastingumo intelektinės formos. I. Kantas tvirtina, kad žmogiškajam patyrimui tai neįmanoma, kadangi visas pasaulis mums yra reiškinys, fenomenų pasaulis suvokiamas laike ir erdvėje bei grindžiamas priežastiniais ryšiais.

Tačiau A. Schopenhaueris, prieštaraudamas I. Kantui, iškelia estetinę patirtį kaip tikrojo, transcendentalaus pažinimo galimybę, kaip galimybę patirti daiktą savaime[80]. Stasys Mostauskis aiškina, kad „estetinės patirties metu vyksta ne tik atvėrimo ar stebėjimo, bet ir šalinimo bei atribojimo veiksmai <...> idėja yra tai, nuo ko individas buvo atskirtas valios kaip vaizdinio pavidalais ir pačiu savo individualumu. Todėl estetinė žiūra ne tiek siekia pažinti, kiek šalina pertvaras ir skirtybes iki to taško, kuriame intuityviai pažįstantis subjektas ir jo pastangų objektas nustoja skirtis tarpusavyje“ (Mostauskis 2016: 50). Kitaip tariant, subjektas praranda savo individualumą ir susilieja su stebimuoju objektu, taip nurimdamas ir ištirpdamas „gilioje jam duoto objekto, nebesisiejančio su kokiu nors kitu objektu, kontempliacijoje“ (Schopenhauer 1995: 253) patiria idėją, kuri „apima objektą ir subjektą, nes jiedu yra jos vienintelė forma“ (Schopenhauer, 1995: 255). A. Schopenhauerio filosofija grindžia meną, kaip galimą pasaulio pažinimo būdą, tam tikra prasme, meną kaip *transcendentalinį mokslą*, nes jo objektas yra ne fenomenų pasaulis, o idėja pati savaime.

Atmintis kaip estetinio patyrimo sąlyga

Žmogus turi atmintį. Atmintis kaupia įvairiausius atsiminimus, kurie į ją patenka per jusles. Regėjimo būdu fiksuojame vaizdus, klausos – garsus, atmintyje sandėliuojame įvairiausias lytėjimų, skonių, kvapų patirtis, „visa tai priglaudžia milžiniška atminties slėptuvė ir nežinia kokie slėpiningi bei nenusakomi jos užutekiai, kad, kai reikia, atgaivintų tai ir perdirbtų: visi tie dalykai prasiskverbia į ją kiekvienas pro savo duris ir nusėda joje. Tačiau įžengia ne jie patys, bet juslėmis patirtõs tikrovės vaizdiniai, pasiruošę ten tarnauti prisimenančiam juos protui“ (Augustinas 2013: 274). Norint prisiminimus prikeliame skyriumi, norint juos jungiame su kitais prisiminimais. Daiktai, meno objektai tampa

[80] Estetinė patirtis yra „transcendentalinės pagavos rūšis, pasireiškianti kaip išimtis, t. y. ne abstrakčiai, bet intuityviai. Kitaip tariant, estetinė pagava prieinama individui, bet tik retais, išimtiniais atvejais; taip pat ji priešpriešinama abstrakčiam moksliniam pažinimo būdui ir nusakoma kaip intuityvi pagava (Schopenhauer 1995: 258). Šios pagavos objektas yra „platoniškoji idėja, kuri įsiterpia tarp daikto savaime ir pavienio daikto kaip vienintelis betarpiškas valios objektyvumas“ (Mostauskis 2016: 50).

prasmingi tik tuomet, kai juos atpažįstame, kaip ir tam tikrus dalykus prisimename tik tada, kai jie mums pasirodo. Todėl galima teigti, kad atmintis yra suvokimo sąlyga (dėl to ir estetinio patyrimo sąlyga).

> *Žmonės eina žavėtis kalnų viršūnėmis, milžiniškomis jūros bangomis, plačiai tekančiomis upėmis, [žemę] juosiančiu vandenynu ir ratu besisukančiomis žvaigždėmis, palikdami save pačius nuošaly, ir nesistebi, kad aš, kalbėdamas apie visa tai, nematau to akimis, o aš ir negalėčiau apie tai kalbėti, jei kalnų, bangų, upių ir žvaigždynų, kuriuos mačiau, bei vandenyno, pasakojimu apie kurį patikėjau, neregėčiau viduje, savo atmintyje, išsidėsčiusių plačiai erdvėje taip, tarsi regėčiau juos už savęs* (Augustinas 2019: 10.VIII.15).

Taigi, neturėdami atminties, apskritai negalėtume kalbėti. Kalba sudaryta iš sąvokų, o sąvokos gali būti sudarytos tik per atmintį. Asociacijos būdu įvairovėje įžvelgiame tapatumus ir, juos įvardydami, kuriame bendrąsias sąvokas – tokiu būdu veikia visas mokslas. Kaip galima suvokti jūros gelmes ar kalnų viršūnes, jei gyvenime tai nei matyta, nei girdėta, kitaip tariant, atmintyje net nesukurti šių objektų vaizdiniai, kuriais galėtume patikėti. Ir čia drįsime ne visai sutikti su Schopenhaueriu, kuris teigia, kad estetinės žiūros metu „abstrakčiam mąstymui, proto sąvokoms nebeleidžiame užvaldyti mūsų sąmonės; kai atsisakę viso šito visa savo dvasios jėga atsiduodame stebėjimui, visiškai jame ištirpdami ir visą mūsų sąmonę užpildome ramia prieš mus esančio gamtos objekto kontempliacija“ (Schopenhauer 1995: 253). Galima sutikti, kad estetinėje žiūroje tikrai nedalyvauja abstraktus mąstymas, nes objektas susilieja su patiriančiuoju – subjektu. Tačiau negalime iš estetinės kontempliacijos eliminuoti sąvokų ar bent jų *sudėtinės esencijos* – jomis vadinamų vaizdinių, patirčių, idėjų. Kaip galima „kontempliuoti gamtos objektą“, jei apskritai neturime nuovokos, kas vadintina gamta, jei savyje neturime gamtos vaizdinių, dėl kurių analogijos ką nors joje atpažįstame. Taip, estetinės žiūros metu sąvokos nėra abstrakčiai mąstomos, tačiau tam tikra prasme estetinėje patirtyje dalyvauja sąvokomis vadinami vaizdiniai. Ir tvirčiausias to įrodymas yra tai, kad po gamtos ar meno objekto kontempliacijos vėl atsidūrus priežastiniais ryšiais grindžiamame vaizdinių pasaulyje dažnu atveju konkretesne ar bendresne sąvoka galime įvardinti tai, ką patyrėme. Ar bent apibendrintai pasakyti, kad tai buvo gera, o *gėris* savaime yra sąvoka.

Tenka pripažinti, kad minėtos Schopenhauerio dėstymo vietos išties komplikuotos. Taip atsitinka dėl paties autoriaus kritikuojamo perdėm didelio filosofų polinkio epistemologines koncepcijas vesti į aiškias, apibendrintas sistemas. A. Schopenhaueris tokias pedantiškumo apraiškas kritiškai vadina mąstymo impotencija. Jo filosofijoje, apibrėžus proto ir intelekto ribas, pastarajam priskyrus vaizdinių, o protui – sąvokų sritis, buvo apeiti sudėtingesnio aiškinimo reikalaujantys žmogiškojo pažinimo niuansai. Didžiausios

Schopenhauerio siūlomo mąstymo spragos ryškėja ten, kur protas susipina su intelektu ir jų santykio aiškinimas tampa ypač sudėtingas. Būtent taip įvyksta estetinės patirties metu. Atmintis yra tiek intelekto, tiek proto savybė, tam tikra prasme ji apima juos abu. Juk ne tik intelektiniai vaizdiniai patenka į atmintį, bet ir proto sąvokos. Kadangi atmintis dalyvauja ne tik fenomenų pasaulio pažinime, bet ir estetiniame patyrime (kaip transcendentalios pasaulio pusės patyrime), visiškai negalime iš estetinės kontempliacijos eliminuoti proto veikimo. Galimas klausimas, kokiu laipsniu protas joje dalyvauja, tačiau visiškas jo dalyvavimo neigimas būtų radikalus ir net žalingas bandant suprasti žmogiškojo suvokimo veikimo būdus. Būtent dėl šios priežasties ir galimi Schopenhauerio estetinės patirties sampratos prieštaravimai. Pašalinus šią mąstymo klaidą, Schopenhauerio dėstymas tampa puikiai suprantamas ir pasitarnauja vertinant meną kaip galimą pasaulio pažinimo būdą, tam tikra prasme meną kaip transcendentalųjį mokslą, nes jo objektas yra ne fenomenų pasaulis, o idėja pati savaime.

Iš viso to, kas čia pasakyta, galima hipotezė, kad atmintis, kurioje visa kas sudedama, yra būtina estetinio patyrimo sąlyga. Ir nors galima mėginti įsivaizduoti, kad kūdikis pirmąją gyvenimo akimirką taip pat turi galimybę patirti estetinę kontempliaciją, tačiau toks požiūris būtų gana naivus. Nebent tartume ir sutiktume, kad ateidamas į gyvenimą žmogus atsineša ir tam tikras prigimtines sąvokas, ko įrodinėti šis kuklus tyrimas neapsiima.

Tai vaizdingai perteikia prancūzų mąstytojas Marcelis Proustas savo monumentaliame veikale *Prarasto laiko beieškant.* Anot M. Prousto, patirdami objektą dažnai prikeliame mumyse glūdinčius prisiminimus, „metame tiltą tarp savęs ir dabarties akimirkos“, todėl tik savo atminties, asmeninių išgyvenimų dėka galime pilnai suvokti meno objektą, t. y. pasiduoti estetinei pagavai. Asmeninių patirčių dėka subjektui kyla asociacijos, kurios sužadina konkrečius prisiminimus, pasitelkę juos patenkame į *prarastą laiką*[81]. M. Proustas praeitį suvokia kaip atrastą laiką, kai dabarties objektai vertinami kultūrinės

[81] „Taip, jeigu dėl užmaršties koks prisiminimas negali užmegzti ryšio, permesti tilto tarp savęs ir dabarties akimirkos, jeigu jis liko savo vietoj, savo laike, liko atsiribojęs ir atsiskyręs klonio įduboje ar viršūnės smaigalyje, dėl to staiga imame kvėpuoti nauju oru, būtent todėl, kad tai yra oras, kuriuo kadaise kvėpavome, grynas oras, kuriuo poetai veltui stengėsi pripildyti Rojų ir kuris negalėtų suteikti šio gilaus atsinaujinimo pojūčio, jeigu nebūtume juo anksčiau kvėpavę, nes tikrasis rojus yra prarastas rojus“ (Proust 1997: 140).
„*Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus“ (Proust 1927: 220–221).*

patirties determinuoto žvilgsnio. *Prarastas laikas* iš tiesų yra *atrastas laikas*, kitaip tariant, estetinės pagavos būdu jis patiriamas dabar[82].

Proustas praeitį suvokia kaip atrastą laiką, kai dabarties objektai vertinami kultūrinės patirties determinuoto žvilgsnio. *Prarastas laikas* iš tiesų yra *atrastas laikas*, kitaip tariant, estetinės pagavos būdu jis patiriamas dabar. Šią mintį prieš daugelį šimtmečių iki Prousto labai taikliai perteikė šv. Augustinas: „Kai žmonės pasakoja apie praeitį kaip apie kažką tikra, jie iškelia iš atminties ne pačius dalykus, kurie jau praėjo, o žodžius, sukurtus pagal tų dalykų vaizdus, kurie, palietę jausmus, įspaudė sieloje tarsi savo pėdsakus. Sakysime, mano vaikystė yra praeityje, kurios jau nebėra, tačiau kai ją atgaivinu ir apie ją pasakoju, matau dabartyje jos vaizdinį, nes ji ligi šiol gyva mano atmintyje“ (Augustinas 2019: 339–340).

Žmogaus atmintis yra lyg milžiniška saugykla. Ten yra visa, ką atmename: tai, ką patyrėme, arba tai, kuo įtikėjome. Naudodamiesi tokia gausybe atminties klodų, išvedame vis naujus ir naujus vaizdinius, panašius į tuos, kuriuos patyrėme, arba į tuos, kuriais patikėjome remdamiesi tuo, ką patyrėm, ir patys susiejame juos su praeities dalykais ir iš jų nuaudžiame būsimus veiksmus, įvykius bei viltis, ir visus šiuos dalykus vėlgi apmąstome tarsi dabar esančius (Augustinas 2019: 275). Ir taip vyksta su įvairiausiais objektais, kurie gali „analogijos stebuklu išplėšti mus iš dabarties“ (Proust 1997: 141). Jie kelia asociacijas su mumyse glūdinčiomis patirtimis. Paveikti grožio objektų užmezgam tiltą tarp jų ir mumyse glūdinčių patirčių. Praeičiai susitapatinus su dabartimi, patenkame į kitą laiko dimensiją, tam tikra prasme, tampame nepavaldūs laikui. Niekas kitas šio pojūčio neaprašo taip taikliai kaip M. Proustas, visą savo gyvenimą paskyręs minėtos patirties perteikimui:

> iš tikrųjų, būtybė, kuri tuomet mėgavosi manyje šiuo įspūdžiu, mėgavosi tuo, ką jis turėjo bendra praeityje ir dabartyje, kas buvo viršlaikiška, būtybė, pasirodanti tik tuomet, kai tapatumo tarp dabarties ir praeities dėka galėjo atsidurti vienintelėje aplinkoje, kurioje galėjo gyventi, džiaugtis pasaulio esme ir daiktais, tai yra už laiko ribų. Šitai paaiškino, kodėl mano nerimas dėl mirties aprimo tą akimirką, kai nesąmoningai atpažinau pyragaičio skonį, nes kaip tik šią akimirką būtybė, kokia buvau, buvo viršlaikiška, taigi jai visai nerūpėjo ateities permainos. Ši būtybė visada ateidavo pas mane ir pasirodydavo tik už veiksmo, už betarpiško malonumo ribų, kas sykį, kai analogijos stebuklas išplėšdavo mane iš dabarties (Proust 1997: 141)[83] [84].

---

[82] Šią mintį šimtmečiais prieš M. Proustą labai taikliai perteikė ir šv. Aurelijus Augustinas: „Kai žmonės pasakoja apie praeitį kaip apie kažką tikrą, jie iškelia iš atminties ne pačius dalykus, kurie jau praėjo, o žodžius, sukurtus pagal tų dalykų vaizdus, kurie, palietę jausmus, įspaudė sieloje tarsi savo pėdsakus. Sakysime, mano vaikystė yra praeityje, kurios jau nebėra, tačiau kai ją atgaivinu ir apie ją pasakoju, matau dabartyje jos vaizdinį, nes ji ligi šiol gyva mano atmintyje“ (Augustinas 2019: 339–340).

[83] *au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extratemporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. <...>*

Tai vyksta patiriant ne tik nuostabius gamtos reiškinius, tačiau ir meno objektus. Menininkai „tiksliau artikuliuoja tai, apie ką pati gamta mikčioja, atskleidžia tai, ko ji pati nesugebėjo taip aiškiai parodyti (Mostauskis 2016: 56). Tam tikra prasme, meno objektas savyje koncentruoja *grožio emisiją*, taip tikslingai provokuodamas subjekto estetinę patirtį. Juk apsilankydami koncerte, parodoje, teatro spektaklyje, regime, girdime, jaučiame grožio objektą. Jis kelia asociacijas su mumyse glūdinčiomis patirtimis. Paveikti meno kūrinio, atmintyje užmezgame tiltą tarp jo ir mūsų atsiminimų. Tokiu būdu patiriame *estetinę patirtį*, kurios metu tampame *viršlaikiški*. Taip, meno pagalba, per grožį patiriame idėjas pačias savaime. Todėl muzikos interpretatoriui labai svarbu suvokti kultūrinę subjekto, patiriančiojo klausytojo, terpę. Nes ne tik nuo meno objekto, tačiau ir nuo jo santykio su tuo, kas egzistuoja subjekto atmintyje, priklauso estetinės patirties galimybė, kitaip tariant – kūrinio *dramaturgijos išgyvenimas.*

Interpretatorius kaip pontifikas

Estetinio patyrimo galimybė komplikuojasi atlikimo menų atveju. Vizualiųjų menų atžvilgiu viskas vyksta paprasčiau. Žiūrovo ir meno objekto niekas neskiria, jis yra tiesiogiai jo interpretuojamas. Tarp meno objekto ir klausytojo/žiūrovo įsiterpia atlikėjas – pirminis interpretuojantysis. Jis gali padėti, kaip pontifikas, tiesti tiltus, arba gali trikdyti jų statybą. Pastaruoju atveju estetinė patirtis tampa negalima, o atlikėjas, nevykdydamas savosios misijos, panašėja į netikusį tarną. Dar daugiau, „individuali klausytojo ar atlikėjo patirtis leidžia ne tik perkelti savo patirtį į muzikos kūrinį, ne tik gyvenimiškoji patirtis, bet ir patirtis bei žinios apie muzikos kūrinio stilių, žanrą, formą įgalina komunikuoti su pačia muzikos ekspresija, kuri nors ir nebūtinai, bet dažnai susijusi su emocija, ar emocine išraiška per patiriamą muzikos kūrinį. Tokią komunikaciją galima įvardinti Lawrence'o Kramerio terminu – hermeneutiniais langais – „sukibimo vietos, per kurias interpretatorius ir interpretuojamas dalykas įkvepia vienas kitam gyvybę" (Kramer 2007: 147).

Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent (Proust 1927: 222).

[84] Tikslumo dėlei reikalinga maža pastaba. Galėtume teigti, kad Proustas, kalbėdamas apie tam tikrą *viršlaikiškumą,* ignoruoja *viršerdviškumą*, kuris taip pat gali būti estetinio patyrimo sąlyga. Tikėtina, kad taip atsitinka dėl kelių priežasčių. Viena vertus, Proustas, kalbėdamas apie „vienintelę aplinką", kurioje atsiduriame estetinės patirties metu, vartoja poetinį įvaizdį neturėdamas galvoje konkrečios erdvinės struktūros, kita vertus, taip atsitinka dėl prancūzų kalbos struktūrai būdingo vietininkų vartojimo, kurio autorius savo turtinga kalbos raiška negali išvengti.

Teigiama, kad „interpretatorius (atlikėjas ar klausytojas) remiasi savo patirtimi, siedamas ją su atliekamu ar girdimu kūriniu, o pats kūrinys pasiūlo, sužadina reikiamos patirties prisiminimą bei emocijas“ (Antanavičiūtė-Kubickienė 2019: 21). Kitaip tariant, atlikėjas, norėdamas sužadinti estetinę patirtį, pirmiausia pats ją patiria. Taip atlikimo metu gali įvykti ne viena, o dvi estetinės patirtys: tarp meno objekto ir pirminio interpretatoriaus-atlikėjo ir tarp atlikėjo siūlomos interpretacijos (kuri savo ruožtu tampa meno objektu) ir antrinio interpretatoriaus-klausytojo-žiūrovo. Belieka pridurti, kad gali įvykti tik viena iš šių patirčių, arba neįvykti nei viena. Taip pat, – priminti, kad estetinio patyrimo sąlyga yra ne tik meno objekto pobūdis ar atlikėjo skonis, tačiau ir subjekte besireiškiąs aukštesnio ar žemesnio laipsnio genialumas. Dėl to pilno ar tobulo estetinio patyrimo galimybė – gana reta.

Interpretuojant kompoziciją svarbu nesuardyti kompozitoriaus sukomponuotų muzikos prasminių kodų, kurie, mūsų kultūrinės patirties dėka, kelia tam tikras asociacijas ir sąlygoja prasmių atsiradimą. Genialūs kompozitoriai prasmių kodus muzikiniuose kūriniuose konstruoja suvokdami laiko kategorijos sąlygotumus, kuriuose veikiant ir kurių principus pažįstant sužadinamos klausytojų patirčių sąlygojamos prasmės[85]. Muzikiniai elementai besireiškiantys laike – tai garso trukmės, šių trukmių segmentai ir jų santykiai laike. Dirigentui siekiančiam nesugriauti kompozitoriaus sukomponuotų dramaturginių prasmių kodų, labai svarbu nesutrikdyti numatyto kūrinio reiškimosi laike, muzikinės eigos, kitaip tariant, metroritminės kūrinio tėkmės.

„Fiksuota partitūroje ekspresija kinta priklausomai nuo atlikėjo, jo personalijos, laikmečio, kultūrinio konteksto, net atlikimo madų. Konkretaus muzikos kūrinio išraiškingumas – tam tikra atlikimo tradicija, egzistuoja, tačiau yra itin susieta ir priklausoma nuo konkretaus atlikėjo, atlikimo konteksto, kuris kinta, todėl kinta ir interpretacija bei ekspresyvumas“ (ibid: 28-29). Sutinkant su autorės mintimis reikalinga pridurti: nesvarbu kokios atlikimo tradicijos veiktas, kokioje kultūrinėje terpėje begyvenęs ir kokias konkrečias

[85] Kūrėjai-interpretatoriai, siekdami sužadinti klausytojų/žiūrovų kultūrinės patirties determinuojamas prasmes, šiam tikslui, dažnai pasitelkia menų sintezės metodą. Tokiu būdu, per skirtingas jusles ar asociacijas, atgyja net kelios patirtys, kurios susiliejus laikui patiriamos vienu metu, viršlaikiškai. Kaip pavyzdį pateikiame genialaus italų režisierius Piero Paolo Pasolinio 1964 m. režisuotą kino juostą Il Vangelo secondo Matteo (Evangelija pagal Matą). Filmo garso takelyje skamba, režisieriaus tikslingai naudojamas, tiems patiems bibliniams įvykiams atpasakoti sukurtas, Johanno Sebastiano Bacho muzikinis opusas – Matthäus-Passion (Pasiją pagal Matą). Išskirtinis efektas pasiekiamas tą filmo akimirką, kai, apaštalui Petrui tris kartus išsigynus Kristaus, pradeda skambėti garsioji Petro rauda Erbarme dich, mein Gott (Pasigailėk manęs, mano Dieve) iš J. S. Bacho Pasijos pagal Matą. Režisierius tuo metu sąmoningai nenaudoja žodinio arijos teksto ir palieka tik instrumentinę įžangą (Pasolini, 1964: 1:53min.). Bent kartą girdėjęs minėtą opusą žiūrovas, regėdamas šiuos P. P. Pasolinio kadrus su filmo takelio muzika, ima ją asocijuoti su kadaise patirtu J. S. Bacho kūriniu ir veikiausiai girdėtu Evangeliniu pasakojimu. Taip jam vienu metu prieš akis iškyla skirtingos apaštalo Petro paveikslo perspektyvos – Evangelijos, P. P. Pasolinio vizualizacijos ir J. S. Bacho muzikos naratyvai – visi skirtingi savo požiūrio kampu. Pavartojus vaizdingesnį palyginimą – žiūrovas tuo metu tarsi susilieja su kontempliuojamu meno objektu ir patiria pasakojimo tiesą, tarsi nutviekstą ypač ryškia gyvenimo tikrovės šviesa.

atlikimo patirtis beturėjęs, interpretatorius yra laisvas turėti savitą ekspresyviąją raišką tol, kol nepažeidžia kūrėjo sukomponuotų, fundamentalių prasminių kodų. Kitu atveju, jis atlieka jau nebe autorinį konkretaus kompozitoriaus kūrinį, o atlikimo metu savą interpretaciją moduliuoja į naują kompoziciją, apie kurią būtina pareikšti.

Anot Mostauskio, „per meninę kūrybą ar jos rezultatų kontempliavimą visada pasiekiamas tas pats tikslas, tos pačios nekintančios idėjos“ (Mostauskis 2016: 56). Kitaip tariant, yra daug skirtingų meno objektų, skirtingų kelių tikslo link, tačiau „visi jie veda į Romą“, nes „tik laiko ir erdvės dėka tai, kas savo esme ir sąvoka yra viena ir vienoda, reiškiasi kaip skirtybė, kaip įvairovė, šalia vienas kito ir vienas po kito“ (Schopenhauer 2012: 172), o pačios idėjos yra nepavaldžios laikui ir erdvei, o tik per juos reiškiasi. Todėl atlikėjo atsakomybė, interpretacijos metu tiesiant tiltus viršlaikiškų idėjų pažinimo link, yra esminė. Tuo metu jis tampa pontifiku, o jo interpretacija – tiesioginiu estetinio patyrimo determinantu. Ir tai patvirtina pats šiandienos Pontifikas, popiežius Pranciškus: „gli artisti ci fanno capire cosa è la bellezza, e senza il bello il Vangelo non si può capire“ [menininkai leidžia mums suprasti kas yra grožis, o be grožio Evangelija negali būti suprasta] (Francesco 2020:1). Mokslas tyrinėja trapų reiškinių pasaulį, o menas kalba apie esmę, idėją pačią savaime. Šiuo požiūriu jis yra transcendentalinis mokslas, kuris gali atskleisti dalykus esančius už įprasto patyrimo ribos.

10 priedas. Doktorantūros studijų metu įgyvendinti kūrybinės dalies projektai

1. Koncertas ***Amerikietiška svajonė: nuo Geršvino iki Bernsteino***. Atlieka: Lietuvos simfoninis pučiamųjų orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos didžioji salė, 2020 m. sausio 17 d.
    - A. Copland (C. Grundman aranž.) ***A Copland Portrait***
    - L. Bernstein (W. Beeler aranž.) uvertiūra iš operetės ***Candide***
    - L. Bernstein (C. Grundman aranž.) siuita iš operetės ***Candide***
    - G. Gershwin (N. Iwai aranž.) ***Rhapsody in Blue***

2. Koncertas ***Mitai ir legendos simfoninėje muzikoje***. Atlieka: Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilnius: Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2020 m. rugsėjo 11 d.
    - F. Liszt smfoninė poema ***Prometheus***
    - C. Debussy ***Prélude à l`après-midi d`un faune***
    - M. Ravel ***Daphnis et Chloé*** (2 siuita)

3. Koncertas ir LRT tiesioginė transliacija ***The fruit of faith***. Atlieka: Vilniaus miesto savivaldybės Šv. Kristoforo kamerinis orkestras ir Vilniaus miesto savivaldybės choras „Jauna muzika“, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilnius: Šv. Kotrynos bažnyčia, 2021 m. birželio 14 d.
    - A. Pärt ***Da pacem, Domine***
    - A. Pärt ***Prayer*** (premjera Lietuvoje)
    - A. Pärt ***Salve Regina***
    - P. Vasks ***Da pacem, Domine***
    - P. Vasks ***The Fruit of Silence***

4. Koncertas ir Euroradio transliacija ***Sieben Worte*** (S. Gubaidulinos 90-mečiui). Atlieka: Klaipėdos kamerinis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Solo: G. Kaminskaitė (violončelė), A. Dukštaitė (akordeonas), K. Asanavičiūtė (altas). Klaipėda: Klaipėdos koncertų salė, 2021 spalio 11 d.
    - S. Gubaidulina ***Sieben Worte***
    - P. Vasks **Koncertas altui ir styginių orkestrui** (premjera Lietuvoje)

5. Koncertas ***Petruška***. Atlieka: Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilnius: Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2022 m. kovo 27 d.
    - I. Stravinsky ***Petruška*** (simfoninė siuita)
    - I. Stravinsky ***Ugnies paukštė*** (simfoninė siuita)

6. Koncertas ***XXI a. laiškai klasikams***. Atlieka: Lietuvos kamerinis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Solo: Paulius Anderssonas (fortepijonas). Vilnius: Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2023 m. vasario 26 d.
    - W. A. Mozart **Koncertas fortepijonui ir orkestrui Nr. 20 d-moll** (KV 466)
    - W. A. Mozart **Simfonija Nr. 41 C-dur (*Jupiterio*, KV 551)**

7. Koncertas ***Mano motina jūra (Ma mère la mer)***. Atlieka: Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, diriguoja Imantas Jonas Šimkus. Vilnius: Lietuvos nacionalinė filharmonija, 2023 m. kovo 26 d.
    - E. Humperdinck uvertiūra iš operos ***Jonukas ir Grytutė***
    - M. Ravel orkestrinė siuita ***Ma mère l'Oye***
    - C. Debussy ***La mer*** (trys simfoniniai eskizai)