



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA

Gintarė Kaminskaitė-Rudic

**NEKONVENCIONALŪS GROJIMO
VIOLONČELE BŪDAI: MULTISTILISTIKOS
ĮTAKA PRIEMONIŲ PLĖTRAI XXI A.**

Meno doktorantūros projektas

Muzika (C 001)

Vilnius, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovai: prof. habil. dr. Tomasz Strahl; prof. Rimantas Armonas

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. dr. Audronė Žiūraitytė

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Petras Radzevičius (LMTA, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Nariai

prof. Jonas Tankevičius (LMTA, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

prof. Lucio Franco Amanti (tarptautiniu lygiu pripažintas menininkas, Vokietija)

doc. dr. Laima Budzinauskienė (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF STRING INSTRUMENTS

Gintarė Kaminskaitė-Rudic

**UNCONVENTIONAL CELLO PLAYING TECHNIQUES:
THE INFLUENCE OF MULTI-STYLISTIC MUSIC ON THE
EXPANSION OF EXPRESSIVE MEANS IN THE 21ST CENTURY**

Artistic Research Project

Music (C 001)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2019–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2025 m. sausio 14 dieną.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2025 m. sausio 16 dieną.

Vilnius, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Prof. Dr. (Hp). Tomasz Strahl; Prof. Rimantas Armonas

Research supervisor: Prof. Dr. Audronė Žiūraitytė

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Petras Radzevičius (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Members:

Prof. Jonas Tankevičius (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Lucio Franco Amanti (Internationally recognized artist, Germany)

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

Prof. Dr. (Hp) Gražina Daunoravičienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003)

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

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 14 January 2025.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 16 January 2025.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA	6
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS	7
ĮVADAS	7
1. Nekonvencionalių grojimo būdų raida XX a. – XXI a. pradžioje	12
1.1. Išplėstinių technikų sampratos refleksijos	12
1.2. XX a. – XXI a. nekonvencionalių grojimo būdų amplitudė ir kaitos kryptys.....	18
1.2.1. Garsų / triukšmų perskyra	22
1.2.2. Posūkis link multistilizmo	28
2. Atlikimo technikos atsinaujinimo veiksniai XX a. pabaigos – XXI a. pradžios multistilistiniame kontekste	35
2.1. Interpretacijos problemos muzikos stilių sąveikos aspektu	35
2.1.1. Teorinės hibridiškumo sąvokos vartojimo prielaidos	36
2.1.2. Kultūrų hibridizacija: eurocentrizmas ir kultūrinė apropiacija	38
2.1.3. Muzikos stilių hibridizacija	39
2.1.4. Nuo aukštosios kultūros prie eklektikos	43
2.2. Neakademinės muzikos stilių įtaka violončelės atlikimo technikai	45
2.2.1. Džiazo stiliaus įkvėpti grojimo būdai	46
2.2.2. Pop, roko ir <i>folk</i> muzikos inspiracijos	52
2.2.3. Pasaulio muzikos įtaka	57
2.2.4 <i>Nuevo tango</i> garsiniai efektai	59
3. XX a. pabaigos – XXI a. pradžios grojimo violončele technikų ypatumai ir jų įvaldymo klausimai.....	66
3.1. <i>Pizzicato</i> garsyno plėtimas	68
3.1.2. Nekonvencionalių <i>pizzicato</i> ypatumai: išplėstinių ir multistilistinių technikų sąveika	70
3.1.3. Flamenko inspiracijos	79
3.1.4. Džiazo kontrabosininkų technikų adaptacijos	82
3.1.5. Kitos garso išgavimo technikos	83
3.2. Grojimo akordais plėtra.....	84
3.2.1. Spyruokliuojančių akordų technika (pagal Egglestoną)	85
3.2.2. Rikošeto panaudojimo galimybės (pagal Witter-Johnson)	88
3.2.3. Atšokančio stryko technika (pagal Cappadocią)	91
3.3. Ritminiai iššūkiai	94
3.3.1. <i>Clave</i> formulės	95
3.3.2. Grūvo pojūtis ir rifas	98
3.4. Perkusinių efektų atsiradimas	101
3.4.1. <i>Chopping</i> (kirčio) technika	102
3.4.2. <i>Tapping</i> (beldimo) technika	106
3.4.3. <i>Ghosted notes</i> (nuslopintų <i>pizzicato</i>) funkcija ir atlikimas	109
IŠVADOS	116
LITERATŪROS SĄRAŠAS	119
INTERNETINIAI ŠALTINIAI	126
SUMMARY / SANTRAUKA	128
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	144
PRIEDAI	145

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

1. Claude Debussy – Sonata violončelei ir fortepijonui (1915).
2. Vytautas Germanavičius – *12 Haiku* violončelei ir fortepijonui (2010).
3. Lucio Franco Amanti – *Jazz Sonata* violončelei ir fortepijonui (2012).
4. Matthias Bartolomey – *Theresa's Groove* violončelei solo (2018).
5. Eugene Friesen – *Dances of Rasputin* violončelei solo (2016).
6. Gerardo di Giusto – *La Cambiada* styginių ansamblui ir fortepijonui (2000).
7. Eugene Friesen – *Maracaibo* styginių kvartetui (1994).

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

IVADAS

Šio tyrimo idėja kilo iš praktinio poreikio ir individualių meninių patirčių susidūrus su nepažįstamais grojimo būdais XXI a. kūrinių partitūrose. Patekus į situaciją, kuomet natose nurodyta grojimo technika orkestro nariams nežinoma (ir todėl nesugrojama), išvelgiau prielaidą, kad to priežastimi, tikėtina, gali būti tam tikru repertuaru instrumento pažinimą ribojantis akademinis išsilavinimas. Tokie pastebėjimai kyla ir stebint šių dienų atlikėjų „superžvaigždžių“ (tokių kaip smuikininkas Aleksėjus Igudesmanas ar violončelininkas Giovanni Sollima) karjerą, jų kūryboje akivaizdžiai matomos neakademinės muzikos, kitų stilių inspiracijos.

Prie patirčių, kuomet partitūrose teko šifruoti „inkliuzus“ iš neakademinės muzikos, prisidėjo ir asmeninis smalsumas, suinteresuotumas tyrinėti pasaulyje pripažintų violončelininkų kūrybą. Gilintis į šią temą skatino ir vieno garsiausių violončelininkų Yo-Yo Ma *crossover* stiliaus albumai bei jo suburtas, įvairių šalių muzikus vienijantis *The Silk Road Ensemble*, taip pat Berklio muzikos koledžo *World Strings* orkestras ir koledžo alumnų veikla. Susidomėjimą besiformuojančia tema kėlė ir dideli violončelės muzikos festivaliai Europoje (tokie kaip *Cello Akademie Rutesheim* ar *Cello Biennale Amsterdam*), kurie atspindi platų naudojamų stilių spektrą ir violončelės atlikėjų įvairovę. Sukaupta informacija sudarė prielaidas pamatyti gana ryškią tendenciją – violončelė XXI a. stilistiniu universalumu sparčiai vejasi smuiką ir kontrabosą, kurie yra gana populiarūs instrumentai grojant *folk*, *džiaz*o ir kitų stilių muziką.

Tyrimo procese įgyta patirtis vis labiau įtikino, kad violončelė XXI amžiuje praturtėjo naujomis multistilistinėmis raiškos priemonėmis, kurios daugiausia atrandamos siekiant adaptuoti instrumentą stereotipiniam kitų muzikos stilių skambesiui (roko, pop, *folk* ir kt.). Tačiau kol kas šie eksperimentai dažniausia lieka empiriniame lygmenyje, nėra išsamiau analizuojami tiek užsienyje, tiek Lietuvoje. Tuo tarpu atlikimo praktikoje jaučiamas vis didesnis tokių tyrinėjimų poreikis. Tokių patirčių visuma suformavo poreikį diferencijuoti XX a. – XXI a. pradžios nekonvencionalius grojimo violončele būdus, atskleidžiant su jais susijusius interpretacijos iššūkius ir lėmė tyrimo **aktualumą**.

Siekiant identifikuoti naujausias multistilistines violončelės raiškos priemones teko jungti ir tarpusavyje derinti įvairius reiškinius, idėjas, medžiagą bei šaltinius, kurie atstovauja skirtingoms kultūrinėms, stilistinėms erdvėms. Empirinių ir teorinių įžvalgų sintezė charakterizuoja meninio tyrimo žanrą pateikiant dėstymą papildančias iliustracijas bei muzikinius pavyzdžius, dalijantis asmenine patirtimi.

Vientisą pasakojimą jungianti gija yra atsinaujinimo dėsningumas. Natūralu, kad kiekvienas amžius atneša savitą estetiką, vertybes, stilistiką, technines naujoves. Instrumentai turi prisitaikyti prie vis naujų garsinių idealų, kitu atveju jiems kyla grėsmė tiesiog išnykti. Aptariamasis violončelės raidos etapas atveria naujas raiškos galimybes – muzikos kismas inspiruoja grojimo būdų atsinaujinimą ir / ar instrumento modifikacijas. Šis tyrimas koncentruojasi į skirtingus muzikinius kontekstus, juos gretinant per itin „kūnišką“ – violončelės grojimo technikos – prizmę.

Esminis pokytis, plečiant violončelės raiškos priemonių amplitudę, XXI amžiuje yra santykio su instrumentu kismas, o nebe XX amžiui labiau būdinga naujų sonorinių priemonių paieška, keičiant skirtingus parametrus (garso išgavimo vieta, stiprumas, būdas, preparacijos ir pan.). Atsinaujinimo šaltiniu tampa atsitraukimas nuo akademinės tradicijos ir skirtingų muzikinių kultūrų inkorporavimas. Kinta violončelės įvaizdis, siejant instrumentą ne tik su klasikinės akademinės muzikos (*art music*) tradicija, bet ir atrandant galimybes jį adaptuoti įvairiems muzikos stiliams.

Tematikos naujumas – ir iššūkis vienu metu. Tyrimas grindžiamas mažiau nei dešimties metų senumo šaltiniais (knygos, natos, garso ir vaizdo įrašai), iš dalies – asmenine ir kitų atlikėjų praktine patirtimi. Taigi, meninio tyrimo kontekste analizuojami grojimo būdai dar neturi nusistovėjusios tradicijos ir notacijos. Todėl itin svarbiu šaltiniu tampa vaizdo ir garso įrašai, suteikiantys galimybę grafiškai užrašytus muzikos kūrinius atkoduoti. Be šių dviejų šaltinių lyginamosios sintezės būtų itin sunku analizuoti ir bandyti groti autorių užrašytus kūrinius, kurie yra pagrįsti naujai atrandamomis grojimo technikomis. Didelę reikšmę vykdant šį meninį projektą turėjo ir nuotolinio mokymosi platformos, kurios dabartinių violončelės novatorių (daugiausiai iš JAV) atradimus daro pažinimui tiesiogiai prieinamus.

Pagrindinis **tyrimo objektas** – nekonvencionalių grojimo violončele būdų amplitudė, aprėpianti naujausias XX a. pabaigos – XXI a. pradžios priemones. Jų kaitos tendencijos atveria erdvę platesnei refleksijai, susijusiai su socialiniais aspektais. Keletas potemių, su kuriomis susiduriama nagrinėjant violončelės meno naujoves XXI amžiuje tai – muzikos stilių ir kultūrų hibridizacija, kintantis klausytojų skonis, atlikėjų kūrybinė raiška bei jos svarba pasitenkinimui savo profesija.

Temos pasirinkimas, turint klasikinį akademinį pasirengimą, lemia asmeninės patirties įtraukimą į eksperimentinę meninio tyrimo eigą, ieškant atsakymų į daugelį klausimų – koku būdu, per kiek laiko, lengvai ar sunkiai, pasitelkiant asmeninį konsultavimą ar be jo galima įvaldyti analizuojamus nekonvencionalius grojimo violončele būdus. Tikimasi, kad tokia patirtis ir jos istorinis-teorinis diskursas padės kitiems atlikėjams, ieškantiems violončelės raiškos galimybių plėtros, atrasti greičiausiai kelių ir mokymosi strategijas.

Šio darbo **tikslas** – ištyrus naujausias nekonvencionalias XX a. pabaigos – XXI a. pradžios raiškos priemones išryškinti jų įvaldymo iššūkius, kylančius profesionaliam, klasikinės akademinės muzikos (*art music*) violončelininkui. Siekiant šio tikslo sprendžiami **uždaviniai**:

- tirti ir kvestionuoti nekonvencionalių grojimo būdų apibrėžimus;
- nagrinėti atlikimo technikos atsinaujinimo veiksniai XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje;
- išskirti violončelės garsinės raiškos priemones, būdingas konkrečioms neakademinės muzikos stiliams;
- lyginti violončelės išplėstines technikas su XX–XXI a. pradžios multistilistinėmis raiškos priemonėmis;
- identifikuoti iššūkius, kylančius klasikinį akademinį išsilavinimą turinčiam violončelininkui, siekiant repertuarą pildyti kitų stilių muzika ir pasidalinti rekomendacijomis, siekiant šiuos iššūkius įveikti.

Tyrime pasitelkiami įvairūs **tyrimo metodai**: **analitinis** (naujų muzikos reiškinių analizei naudojama mokslinė literatūra; įvairiais rakursais dekonstruojamos partitūros, garso ir vaizdo šaltiniai), **lyginamasis** (nurodomi naudojamos terminologijos skirtumai, partitūrų ir garso įrašų (ne)atitikimai, analizuojami įvairių kompozitorių bei atlikėjų individualių stilių ir technikų skirtumai, XX–XXI a. raiškos bei grafinių muzikos užrašymo būdų panašumai ir skirtumai), **empirinis** (violončelės inovacijų pritaikymas praktikoje, iššūkiai įvaldant multistilistines raiškos priemones). Tarp analizės, lyginimo ir empirinio patyrimo susidaro hermeneutinis ratas: atskirų grojimo būdų tyrimas veda į tendencijų visumos aprėpimą, o tendencijų visumos supratimas leidžia geriau įvaldyti naujausius grojimo būdus.

Literatūra. Tiriamasis darbas prasidėjo nuo identifikavimo, kurie nekonvencionalūs grojimo būdai jau yra ištirti ir kokios violončelės raiškos priemonės dar nepateko į tyrėjų akiratį. Reikšmingu atspirties tašku tapo meniniai tyrimai, nagrinėjantys violončelės išplėstines technikas. Tarp svarbiausių pozicijų – Ellen Fallowfield disertacija *Cello Map: a Handbook of Cello Technique for Performers and Composers* (2009) ir Valerie Welbanks disertacija *Foundations of Modern Cello Technique: Creating the Basis for a Pedagogical Method* (2016). Taip pat svarbus buvo altininko Knoxo tyrimas *Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018), kuriame aprašomos jo paties vystomos grojimo technikos. Įkvėpimo šaltiniu buvo ir violončelininko Sergio Andrés Castrillóno Arcilos kūryba bei jo disertacija *New Timbral Directions in the Contemporary Cello Repertoire: Analysis of Works by Colombian Composers from 2000 to 2015* (2019).

Šis darbas plėtojamas naujovių, dar nepatekusių į tyrimų lauką, kryptimi. Didelę įtaką tyrimui darė violončelininkų Mike'o Blocko, Eugene'o Frieseno, Stephano Brauno, Rushado Egglestono, Giovannio Sollimos, Natalie Haas, Jacobo Szekely'io kūryba. Vienu svarbiausių šaltinių, kuriuo remiamasi, buvo Mike'o Blocko sudarytas etiudų rinkinys *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style and Technique* (2017). Čia reprezentuojamos naujausios violončelės multistilistinės raiškos priemonės, prie kurių atsiradimo prisidėjo trylika ryškiausių dabarties violončelės novatorių. Siekiant įvaldyti multistilistines technikas taip pat teko prisijungti prie nuolatinio mokymosi platformos *www.ArtistWorks.com* ir iš Mike'o Blocko jų mokytis virtualiu būdu. Praktinius įgūdžius lavinti padėjo ir nuotoliniai Berklio muzikos koledžo profesoriaus Eugene'o Frieseno organizuoti kursai *World Rhythms for Classical Musicians*, skirti lavinti improvizaciją ir ritminę techniką, pagrįstą įvairių pasaulio šalių tradiciniais ritmais.

Tarp lietuvių autorių idėjiškai buvo svarbūs šie meno daktarų darbai – Motiejaus Bazaro „Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime“ (2017) ir Vyčio Nivinsko „Džiazo kontraboso transformacijos XX–XXI a. muzikos inovacijų ir eksperimentavimo kontekstuose“ (2022). Juose plėtojama universalaus atlikėjo sąvoka, t. y. muziko, kuris pasirengęs interpretuoti įvairių stilių, ne tik akademinę muziką.

Darbo struktūrą diktuoja tematika. **Pirmame skyriuje** „Nekonvencionalių grojimo būdų raida XX a. – XXI a. pradžioje“ siekiama apibrėžti kontekstą, kuriame vykdomas tyrimas ir atskleisti nekonvencionalių grojimo būdų kismo dinamiką nuo XX a. antrosios pusės iki šių dienų. Aptariamos violončelės sonorinės galimybės, vadinamos XX a. antroje pusėje išpopuliarėjusia išplėstinių technikų sąvoka. Šio tiriamojo darbo kontekste lyginamas skirtingų tyrėjų požiūris, atsakant į klausimą kokie garso išgavimo būdai laikytini išplėstinėmis technikomis. Atskleidžiama, kad vienijančio apibrėžimo nėra, aptariami probleminiai sąvokos percepcijos aspektai. Siekiant juos išspręsti pateikiama individuali sąvokos interpretacija, reikalinga identifikuojant objektus tolesniam sonorinių raiškos galimybių tyrimui. Kadangi išplėstinių technikų sąvokos talpa atėjus XXI amžiui istoriškai tampa tarsi maksimaliai pripildyta, XXI a. atsiradusias naujoves siūlau įvardinti kaip „multistilistines technikas“, pabrėžiant jų inspiracijos šaltinį ir su juo susijusias estetines stilistines bei technines konotacijas. Aptariant XXI a. pokyčius išvelgiama, kad vis didesnę įtaką naujų violončelės technikų plėtrai daro įvairių muzikos stilių integracija. Jos įtakoje atlikėjai ieško būdų kaip pritaikyti instrumentą naujam skambesiui, daugiausia kurdami naujus garso išgavimo metodus.

Antrasis skyrius „Atlikimo technikos atsinaujinimo veiksniai XX a. pabaigos – XXI a. pradžios multistilistiniame kontekste“ koncentruojasi į socialinį aspektą siekiant atsakyti į klausimą, kodėl šiuolaikiniam akademinės muzikos atlikėjui turėtų būti svarbus domėjimasis kitų muzikos stilių raiškos evoliucija. Susitelkiama ties hibridiškumo sąvoka: atskirai aptariami

kultūrų hibridizacijos ir muzikos stilių hibridiškumo fenomenai. Paliečiamas Vakarų klasikinei akademinės muzikai būdingas eurocentriškumas ir jo įtakoje atsirandančių sąvokų neigiamos konotacijos (pvz. sąvokų *crossover* ar *pasaulio muzika* neapibrėžtumas, dviprasmiškumas). Antrasis skyrius persmelktas idėjos apie šiuolaikinio, ypač ateities atlikėjo būtinybę įvaldyti skirtingų muzikos stilių inspiruotas technikas.

Trečiame skyriuje „XX a. pabaigos – XXI a. pradžios grojimo violončele technikų kismas ir jų įvaldymo iššūkiai“ aprašomi naujausi garso išgavimo violončele būdai, kylantys ne iš akademinės muzikos tradicijos. Ieškoma multistilizmo inspiruotų naujų grojimo būdų sąsajų su išplėstinėmis technikomis. Pastebimas pasitaikantis įdomus fenomenas, kai analogiškas garso išgavimo būdas skirtinguose kontekstuose gali įgyti skirtingą prasmę (ir pavadinimą). Pavyzdžiui, nekonvencionalus garso išgavimo instrumentu būdas XX a. akademinėje modernioje muzikoje gali veikti kaip sonorikos praplėtimas, o XXI a. multistilistiniame kontekste – kaip perkusinė priemonė. Iš to kyla ir notacijos problema. XXI a. multistilistinių kūrinių partitūrų tyrimas atskleidžia, kad dažniausia, kaip atlikti vieną ar kitą elementą, būtini paaiškinimai, apibūdinimai žodžiais. Apžvelgiami pavyzdžiai praturtinami asmenine patirtimi, siekiant atskleisti naujų grojimo būdų įvaldymo strategijų efektyvumą ir iššūkius, su kuriais tenka susidurti.

Tyrimas papildytas **priedais**, kuriuose pateikiama violončelės technikų kategorizacija pagal Sergio Andres Castrillóną Arcilą (Castrillón Arcila 2019; 1 priedas), Naujojo virtuozizmo manifesto (Hope, Devenish 2023; 2 priedas) vertimas ir Lauros Risk sudarytas *chopping*'o (kirčio) technikos „šeimos medis“ 1966–2013 m. (Risk 2013, 3 priedas).

1. NEKONVENCIONALIŲ GROJIMO BŪDŲ RAIDĄ XX A. – XXI A. PRADŽIOJE

1.1. Išplėstinių technikų sampratos refleksijos

XX a. muzikos kalbos atsinaujinimo siekis Vakarų klasikinei akademinei muzikai atvėrė plačius, neišnaudotus muzikinės raiškos galimybių horizontus, keitė kompozitorių ir atlikėjų požiūrį į egzistuojančius instrumentus. Daugelis sonorinių atradimų buvo padaryta XX a. antrojoje pusėje, tačiau naujų grojimo būdų ir skambesio paieškų procesas tęsiasi iki šiol, nors jo inspiracijos šaltiniai kinta.

Nuo XX a. šeštojo dešimtmečio technologinės inovacijos, garsiniai ir tekstiniai tyrinėjimai smarkiai paveikė muzikos struktūrą ir formą, atsirado naujų grojimo technologijų poreikis, šiuolaikinius atlikėjus skatindamas ieškoti naujų interpretavimo ir grojimo būdų (Turner 2014: 2). Atlikėjai ir kompozitoriai taip išplėtė instrumentų technikų ribas, kad šiuo metu XVIII–XIX amžių grojimo būdai reprezentuoja tik dalį instrumentų garso išgavimo galimybių (Strange, Strange 2001: xi). Ilgainiui šiam reiškiniui pavadinti prireikė apibendrinančio koncepto, kuris paskutiniajame XX a. ketvirtyje buvo įvardytas „išplėstinių technikų“ sąvoka. Jų nagrinėjimui buvo skirtos studijos, supažindinančios atlikėjus ir kompozitorius su naujų grojimo technikų atlikimo aspektais bei notacija.

Atsakant į klausimą, kas yra išplėstinės technikos, labiausiai paplitęs paaiškinimas – tai „netradicinės grojimo muzikos instrumentu technikos“ (Reiko 2005: 1), taip pat naudojamas sinonimas „modernios / šiuolaikinės grojimo technikos“ (Fallowfield 2009: 45). Vis dėlto, neretai atlikėjai skirtingai supranta šią sąvoką. Vieni jų išplėstinėms technikoms priskiria visus netradicinius grojimo būdus, kiti teigia, kad išplėstinėmis technikomis galima vadinti tik tokius rankų / pirštų judesius, kurie keičia garso išgavimo būdą ar instrumento tembrą. Šiame poskyryje aptariamas skirtingas styginių atlikėjų požiūris į šį reiškinį pateikiant individualias išplėstinių technikų klasifikacijas.

Vienas pirmųjų styginių instrumentų atlikėjų, parašiusių darbą išplėstinių technikų tema — kontrabosininkas Bertramas Turetzkis. Jo studija *The Contemporary Contrabass* (1974) tapo atspirties tašku kitiems atlikėjams, besigilinusiems į šią problematiką. Vėliau sekė skirtingų autorių studijų serija *Pro Musica Nova: Studien zum spielen neuer Musik*, skirta modernių technikų įvairiems instrumentams apžvalgai (smuikui, fleitai, obojui, violončelei, altui, fortepijonui, klarnetui, gitarai), tarp jų yra ir violončelininko Sigfriedo Palmo darbas *Pro Musica Nova: Studien zum spielen neuer Musik für Violoncello* (1985). Verta paminėti smuikininkės Patricijos Strange ir kompozitoriaus Alleno Strange'o išsamią studiją *The*

Contemporary Violin: Extended Performance Techniques (2001), kurioje vartojama įtvirtinama sąvoka „išplėstinės technikos“.

XXI a. pradžioje išplėstinių instrumentų technikų tema toliau domėjosi atlikėjai tyrėjai. Ellen Fallowfield parašo disertaciją *Cello Map: a Handbook of Cello Technique for Performers and Composers* (2009), Valerie Welbanks – disertaciją *Foundations of Modern Cello Technique: Creating the Basis for a Pedagogical Method* (2016). Bendrame kontekste išsiskiria altininko Gartho Knoxo meniniai tyrimai: 2009 m. išleistame jo kūrinių rinkinyje *Viola Spaces* kiekviename kūrinyje naudojama vis kitokia grojimo technika, ieškoma ir naujų autorinių atradimų. *Viola Spaces* kūrinių rinkiniui skirtas paaiškinantis tyrimas *Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018), kuriame Knoxas klasifikuoja savo kūriniuose panaudotas išplėstines technikas bei išsamiai aprašo jų atlikimą.

Išplėstinių technikų sąvoka pastaruosius kelis dešimtmečius plačiai įsitvirtinusi, tačiau mokslinių bei tiriamųjų tekstų, reflektuojančių šį reiškinį, trūksta. Esantys tyrimai koncentruojasi į išplėstinių technikų klasifikavimą, atlikimo aspektus ir panaudojimo kūriniuose pavyzdžius, tačiau pats sąvokos vartojimas kelia klausimą: kur galima brėžti ribą tarp konvencionalių ir išplėstinių grojimo technikų? Ar ši sąvoka priskirtina išskirtinai XX a. naujiems grojimo būdams? Juk tokio pobūdžio eksperimentai gyvavo ir Baroko, Klasicizmo bei Romantizmo epochose: pradedant Claudio Monteverdi (1567 – 1643), kuris naudojo styginių grojimą *tremolo*, vėliau – Niccolò Paganini (1782 – 1840) – dirbtinius flažoletus, o Hectoras Berliozas (1803 – 1869) – styginių *col legno* orkestro partitūroje.

Anot Fallowfield (2009), grojimo instrumentu technika nėra nekintantis dalykas. Muzikai dažnai vartoja žodį „technika“ kaip matą atlikimo galimybėms nusakyti, tačiau reikia atsižvelgti į tai, kad grojimo instrumentais galimybės po truputį plečiasi ir evoliucionuoja: technika turi istoriją. Pavyzdžiui, violončelės technika XVII–XVIII a. laikotarpiu reikšmingai patobulėjo – pradėta groti aukštame registre naudojant nykščio pozicijas, imta groti stryku *spicatto*, vibruoti, naujas galimybes atvėrė kojelės pridėjimas XIX a. ir t. t. Ne veltui teoriniame išplėstinių technikų kontekste minimas ir Paganini bei jo 24 kaprisai op. 1 smuikui, nes, nepaisant to, kad juose naudojamos technikos šiandien jau laikomos bazinėmis, tuo metu Paganini kaprisai pristatė naujausias grojimo smuiku tendencijas. Tad ir XX a. atradimai turėtų būti laikomi natūralia raiškos priemonių plėtojimo istorine tąsa.

Kitaip tariant, kai kurių grojimo būdų priskyrimas prie išplėstinių technikų ar šio termino priskyrimas išskirtinai XX amžiui gali sukurti prieštaravimus istoriniu požiūriu. Pirmajame atspausdintame Sylvestro di Ganassi dal Fontego violos grojimo traktate *Regola rubertina* (1543) aprašoma, kad grojimas *sul tasto* padeda išgauti liūdnus efektus, o grojimas prie pat atramėlės – stiprų ir šiurkštų garsą. Grojimas padėtyje tarp šių dviejų kraštutinių

buvo rekomenduojamas kaip normali grojimo zona. 1627 m. išleistose Carlo Farina *Capriccio Stravagante* natose matyti, kad buvo naudojama *col legno* (stryko medžiu mušti per stygas), *sul ponticello* (groti šiurkščiu garsu prie pat atramėlės), *sul tastiera* (groti stryku braukiant per pirštalentę) ir *glissando* (kairės rankos pirštais šliaužioti styga).

Autoriai, nagrinėjantys naujoves, sprendžia istoriškumo klausimą patiekdami išplėstinių technikų klasifikaciją, kurioje atspindi savo požiūrį. Pavyzdžiui Fallowfield (2009) jas suskirsto į keturias pagrindines kategorijas:

- 1) stygos sužadimas;
- 2) flažoletų įvairovė;
- 3) instrumento preparacija;
- 4) alternatyvus violončelės korpuso, atramėlės, stygų laikiklio, stryko plaukų naudojimas.

Tokioje klasifikacijoje įvairūs grojimo stryku bei kaire ranka būdai, tarp jų ir istoriniu požiūriu konvencionaliais laikytini *sul ponticello* ar *glissando*, priskiriami stygos sužadinimo kategorijai. Tai atspindi autorės požiūrį, kad sudėtinga nubrėžti tašką, kuriame sumažintas stryko spaudimas (išplėstinė technika) virsta įprastu *flautando* ar intensyvus *vibrato* pereina į perdėtą *vibrato* (išplėstinė technika). Kitaip šį klausimą sprendžia Welbanks (2016), kuri tokius atvejus priskiria „konvencionalių technikų modifikacijoms“. Taigi, anot šios autorės, galima išskirti tris kategorijas:

- 1) pritaikytos technikos (konvencionalių technikų modifikavimas)
- 2) netradicinės technikos (daugiausia XX ir XXI a. atradimai)
- 3) muzikinė praktika (įvairios derinimo galimybės, kompleksiniai ritmai, elektronikos panaudojimas ir kt.).

Pirmoje lentelėje palyginamas skirtingas autorių požiūris į nekonvencionalių technikų klasifikavimą.

Turetzky (1974)	Patricia & Allen Strange (2001)	Fallowfield (2009)	Welbanks (2016)	Knox (2018)
Alternatyvios stryko vedimo kryptys	Stryko panaudojimo galimybės	Stygos sužadimas: stygos ir stryko kontaktinio taško keitimas; stygos užgavimo jėgos pokytis; stryko vedimo krypties pakeitimas; stygos sužadintojo pasirinkimas; kairės rankos veikla; stygos įtempimo pokytis; slankiojančio objekto ant	Konvencionalių technikų modifikacijos: flažoletai, <i>pizzicato</i> , neįprastas stryko vedimas, <i>glissando</i> , triliai, <i>vibrato</i> , kuoliukų pasukimas grojant	Stryko krypties keitimas
				<i>Glissando</i>

		stygos efektai; stygos sužadimas už atramėlės, virš pirštalentės		<i>Ponticello</i>
Flažoletai	Flažoletai	Flažoletų įvairovė		Natūralūs ir dirbtiniai flažoletai
<i>Pizzicato</i> įvairovė	Grojimas pirštais: <i>pizzicato</i> ir kairės rankos technikos			<i>Pizzicato</i> įvairovė
Įvairios technikos (<i>scordatura</i> , instrumento preparacija, <i>glissando</i> , įvairių technikų kombinacijos)	Kitos technikos (stryko konstrukcijos modifikacijos, <i>scordatura</i> , instrumento preparacija)	Instrumento preparacija	Netradicinės technikos: bi-tonai, <i>col legno</i> , perkusiniai garsai, grojimas stryku per instrumento korpusą, stryko laikymo keitimas, stryko konstrukcijos keitimas, multifonija, vokaliniai ir teatriniai efektai, surdinos ir instrumento preparacija, dešinės ir kairės rankų veiklos atskyrimas)	„Baltasis triukšmas“: grojimas stryku plaukais per instrumento korpusą; grojimas stryku per stygą, užblokuotą kairės rankos pirštais; <i>flautando</i> ir <i>sul tasto</i> lengvai prispaudus stygą kairės rankos pirštais
Perkusiniai efektai	Perkusiniai efektai	Alternatyvus violončelės korpuso, atramėlės, stygų laikiklio, stryko plaukų naudojimas		Perkusiniai triukšmai
Dainavimas ir kalbėjimas				
	Derinimo sistemos		Muzikavimo praktika: alternatyvūs derinimai, mikrotoninė muzika, repetityvumo galimybės, kompleksiniai ritmai, elektronikos panaudojimas	Mikrotoninė muzika
Amplifikacija ir elektroniniai efektai	Amplifikacija			
	MIDI sąsaja			

1 Lentelė. Bertramo Turetzkio, Patricijos ir Alleno Strange'ų, Ellen Fallowfield, Valerie Welbanks ir Gartho Knoxo požiūrio į nekonvencionalių grojimo būdus styginiais palyginimas.

Šioje lentelėje atspindimos galimos skirtingos išplėstinių technikų sąvokos interpretacijos. Akivaizdu, kuriais aspektais autorių nuomonės sutampa ar išsiskiria. Toks palyginimas suponuoja išvadą, kad universali išplėstinių technikų sąvokos interpretacija negalima ir priklauso nuo subjektyvaus autoriaus požiūrio.

Knoxas savo tiriamajame darbe *Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018) siūlo idėją, kad apibūdinant išplėstines technikas

verta brėžti skirtį tarp „natų“ ir „garsų“ sampratos. Anot autoriaus, tai, ką vadiname „natomis“ grojant muzikos instrumentu yra akustinė tikrovė, sudaryta iš skirtingo dažnio ir intensyvumo vibruojančių dalelių. Svarbiausias parametras šiuo atveju yra fiksuotas natos aukštis ir būtent šį muzikos parametą fiksuoja standartinė muzikinė notacija. Knoxo teigimu „garsas“ yra kur kas platesnė samprata, įtraukianti daugiau akustinių parametrų (Knox 2018: 21). Tai suponuoja dar vieną išplėstinių technikų lauko problemą – muzikinę notaciją. Pasak Knoxo, viena iš išplėstinių technikų notacijos problemų yra ta, kad jas naudodami mes išeiname iš apibrėžto aukščio natų lauko. Muzikinė notacija ne visada yra pritaikyta ir nulemia tai, kad ir profesionalūs muzikai, turintys klasikinės akademinės muzikos išsilavinimą, dažnai turi ieškoti individualaus priėjimo, kaip atlikti vieną ir kitą elementą. Ne visada yra nusistovėjęs tam tikrų garsų išgavimo būdų žymėjimas, kartais neišvengiami paaiškinimai partitūrose. Tokiame kontekste atlikėjo muzikinė fantazija vaidina didelį vaidmenį, kadangi neretai tenka nukreipti dėmesį nuo fizinių atlikimo aspektų į poetinius, ieškant norimo garsinio efekto. Komponuojant kūrinius su išplėstinėmis technikomis, rasti tinkamą notaciją, kuri daugumai atlikėjų būtų iškart aiški ir suprantama, gali būti nemenkas iššūkis (Knox 2018).

Toliau pateikiamuose pavyzdžiuose (1, 2a ir 2b pav.) matoma, kaip visiškai analogišką veiksmą, atliekamą kairės rankos pirštais ir delnu trenkiant per stygas bei pirštalentę (*slap*), skirtingi autoriai notuoja nevienodai. Šie pavyzdžiai atspindi bendrą tendenciją – žodiniai autorių paaiškinimai svarbesni už grafinį vaizdavimą. Aleksėjus Igudesmanas renkasi veiksmą *slap* apibūdinti žodžiu, o Eugene’as Friesenas šiam veiksmui sukuria savitą grafinį vaizdavimą, kuriam prieš kūrinių pateikia dar ir papildomą paaiškinimą.



1 pav. Aleksėjaus Igudesmano Styginių kvartetas (2015), 1 dalis, violončelės partija, 17 t. Veiksmas *slap* užrašomas žodžiu. Vienna: Universal Edition, 2015.



2a pav. Eugene’o Frieseno Etiudas violončelei *Slap*, 1–2 t. Veiksmas *slap* notuojamas grafiniu ženklu. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017: 9–10.

Slap yra etiudas, skirtas aktyvuoti keletą kairės rankos technikų, kurios įneša ritminių spalvų ir tekstūrų akompanuodamos violončelei – konkrečiai kairės rankos trenkimas per postygi (pažymėta nata su C) ir prislopintos *pizzicato* natos, suteikiančios nesustojančios ritmo tėkmės pojūtį. *Slap* etiudas taip pat įtraukia *pull-off* (kairės rankos *pizzicato*) ir *hammer-on* (pirštas trenkiamas į stygą taip stipriai, kad nata girdima savaime, papildomai neužgaunant stygos kita ranka) veiksmus.

2b pav. Eugene’o Frieseno Etiudas violončelei *Slap*, 1–2 t. Veiksmo *slap* užrašymas individualia notacija (C) ir atlikimo paaiškinimas žodžiu¹. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017: 9–10.

Prie nevienodos skirtingų autorių išplėstinių technikų sąvokos apibrėžties bei notacijos problemų prisideda ir tai, kad styginių instrumentų atlikėjai daugiausia mokosi grieždami XVIII–XX a. pirmosios pusės repertuarą, todėl išplėstinių technikų valdymas dažniausiai nėra atlikėjų stiprioji pusė. Knoxo nuomone dabartinė muzikos mokymo sistema įstaigose (su keliomis retomis išimtimis) yra Apšvietos laikotarpio racionalizmo muzikoje išdava (Knox 2018: 7). Anot jo, požiūris viską matuoti ir moksliskai klasifikuoti leido atsirasti temperuotam derinimui, tiksliai muzikinei notacijai, gamų, ritmų standartizacijai. Neabejotini šio racionalizmo privalumai sudarė prielaidas atsirasti sofistikuoti ir lanksčiai harmonijos sistemai, kuri leido tokiems muzikos gigantams kaip Bachas, Mozartas, Beethovenas sukurti savo šedevrus. Tačiau tuo pačiu buvo prarastos natūralaus derinimo sistemos ir dermės, ritmai ir garsai, kurie nepateko į akademinę koncepciją ir notaciją (*ibid*). Šiais reiškiniais iš naujo susidomėta tik XX a. ir dėl to juos dažnai patogų priskirti tuo pačiu metu atsiradusiai išplėstinių technikų sampratai. Tyrėja Welbanks įžvalgė, kad „asmeninė violončelininko raida puikiai atspindi istorinę grojimo technikos evoliuciją ir šis archetipas padeda suprasti modernios muzikos ir jos atlikimo kontekstą“ (Welbanks 2016: 31).

Dauguma šiame poskyryje minimų autorių, nepaisant išsiskiriančių požiūrių, sutaria dėl vieno – išplėstinės technikos pagrįstos gebėjimu atlikti bazinius grojimo veiksmus modifikuotu būdu. Tokio pobūdžio situacijose esminis klausimas yra ne *kaip* atlikti vieną ar kitą elementą, o *kokio* garso tikimasi. Tuomet atlikėjo muzikinė vaizduotė ir skonis dažnai padiktuoja kaip atrasti tinkamą grojimo būdą bei įprasminti kompozicines idėjas. Tai reiškia, kad griežiant opusus, kuriuose naudojamos išplėstinės technikos, atlikėjo meninis išprusimas ir asmeninė įtaiga ne ką mažiau svarbūs, nei techninis pasirengimas.

¹ “Slap” is an etude designed to activate a couple of left-hand techniques that bring rhythmic color and texture into accompanying on the cello—namely, a left-hand slap on the fingerboard (indicated with a C notehead) and the use of muted pizzicato notes for conveying the consistent flow of the pulse. “Slap” also incorporates “pull-offs” (left-hand pizzicato) and “hammer-ons” (striking the string hard enough with the finger to make the note heard without plucking).

Apibendrinant galima teigti, kad tokie išplėstinių technikų apibrėžimai kaip „netradicinės grojimo muzikos instrumentu technikos“ ar „modernios / šiuolaikinės grojimo technikos“ nėra pakankamai paaiškinantys šį reiškinį ir įveda painiavos, nes tokių apibrėžimų viduje užkoduoti klausimai: a) kur galime brėžti skirtį tarp tradicinių / netradicinių (konvencionalių / nekonvencionalių) technikų?; b) ar išplėstinės technikos yra išskirtinai XX a. reiškinys? Tiksliau būtų teigti, kad **išplėstinių technikų tikslas – pakeisti instrumento tembrą, garso išgavimo būdą ar įvesti Vakarų akademinės muzikos praktikoje retai naudojamus elementus (pvz. alternatyvius derinimus)**. Grojant styginiais instrumentais du pagrindiniai stygos sužadinimo būdai yra užgaunant stygą stryku (*arco*) ar užgaunant stygą pirštais (*pizzicato*), užtikrinantys sodrų ir aiškų garsą. Tuo tarpu išplėstinių technikų tikslas nurodomas pačioje žodžio šaknyje – *plėsti* garsų, išgaunamų instrumentu, spektrą (*extend*). Taigi, **garsyno plėtimas, pasiekiamas įvairiais būdais, sudaro išplėstinių technikų esmę**.

Apibendrinama šį poskyrį įvardinsiu keletą iš dalies išspręstų ir toliau darbe plėtojamų probleminių aspektų:

1. Rengiant profesionalius atlikėjus išplėstinių technikų įvaldymui nėra skiriama daug dėmesio, todėl tokio tipo muzikinių elementų atlikimas dažnai sukelia daug klausimų, susijusių su notacijos trūkumais bei fiziniais atlikimo aspektais. Šią spragą užpildyti padeda pastaruosius kelis dešimtmečius suaktyvėję 1.1. poskyryje aptarti atlikėjų meniniai tyrimai, kuriuose nagrinėjama nekonvencionalių garso išgavimo būdų tema ir jos inspiruojamas problemų sprendimas.
2. Vienas pagrindinių išplėstinių technikų iššūkių – grafinė fiksacija. Kompozitoriams neretai sudėtinga rasti tinkamą ir lengvai suprantamą būdą perteikti savo idėją, dažnai neišvengiamai naudojami žodiniai paaiškinimai. Atlikėjams tenkanti užduotis – atpažinti natose perteikiamus kompozitoriaus sumanymus ir rasti būdą juos įgyvendinti.
3. Sąvoka „išplėstinės technikos“ įsitvirtinusi ir naudojama tarp atlikėjų skirtingais instrumentais. Remiantis įvairiais šaltiniais pateikiama istoriškai labiau pagrįsta jos traktuotė, kuri papildoma ir kitų tyrėjų įžvalgomis tolesniame 1.2. poskyryje.

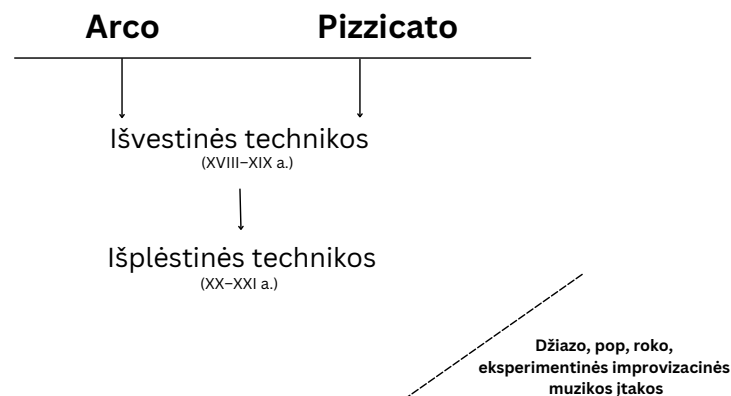
1.2. XX a. nekonvencionalių grojimo būdų amplitudė ir naujos XXI a. tendencijos

XX a. pradžioje kompozitoriai violončelę ėmė plačiau atrasti kaip solinį instrumentą ir eksperimentuoti su tembru bei grojimo būdais. Besikeičiantį požiūrį į instrumento tembrines ir technines perspektyvas galime pastebėti jau Zoltáno Kodály (1915), Paulo Hindemitho (1922) sonatose violončelei solo. Susidomėjimas tembru, kaip muzikos kalbos elementu, atvėrė kelią

gausybei sonorinių eksperimentų, ypatingai praturtindamas violončelės galimybes, taip pat repertuarą. Kompozitoriai Zoltános Kodály, Gasparas Cassadó, Luigi Dallapiccola, Helmutas Lachenmannas, Kaija Saariaho, Iannis Xenakis, Johnas Cage'as, Giacinto Scelsi reikšmingai prisidėjo prie XX ir XXI amžių violončelės repertuaro muzikinių inovacijų. Toliau tyrime nagrinėjama nekonvencionalių grojimo būdų plėtos amplitudė – siekiama argumentuoti individualių intencijų sąlygojamą violončelės galimybių plėtrą skirtingomis kryptimis; lyginami akademinės muzikos tembriniai eksperimentai su įvairius stilius kultivuojančių atlikėjų atrandamomis naujovėmis.

Detalesnė analizė parodo, kad priklausomai nuo stilistinio konteksto (XX a. moderni akademinė muzika ar džiazas, roko, bliuzo, pop muzikos ir kiti stiliai) itin panašus grojimo būdas gali būti vadinamas skirtingai, tuomet atlikėjui dėl terminologijos skirtumų sudėtinga komunikuoti su kolegomis. Violončelininkas, kompozitorius ir tyrėjas Sergio Andrés Castrillónas Arcila teigia, jog violončelės technikų standartizacija nusistovėjo XVIII–XIX a. repertuare ir sukūrė grojimo tradiciją, gyvuojančią iki šiol. Vis dėlto Castrillónas Arcila užsimena, kad tokiuose stiliuose kaip laisvoji improvizacija, laisvasis džiazas ir rokas *naujos grojimo technikos vystosi labiau per atlikimo praktiką, nei notaciją*, tad išplėstinių technikų amplitudė yra dar platesnė ir jų atlikimas yra labiau komplikotas (Castrillón Arcila 2019: 15).

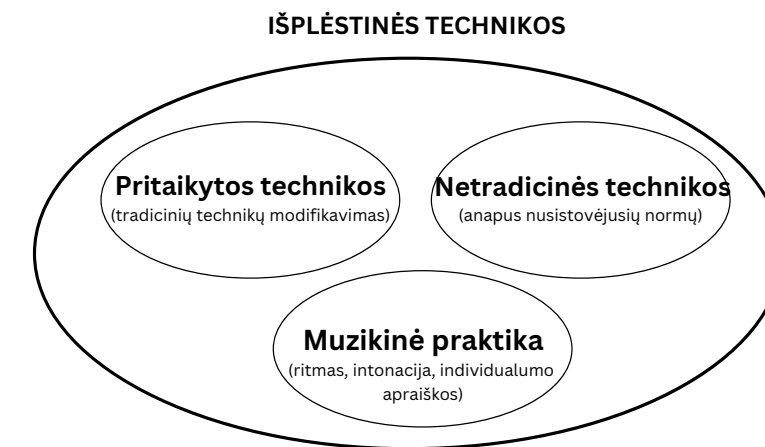
Castrillónas Arcila tirdamas grojimo technikas teoriškai ir praktiškai sukuria violončelės technikų standartizaciją, apimančią tiek konvencionalių grojimo būdus, tiek XX–XXI a. technikas. Jo klasifikavimo pagrindas yra dvi fundamentalios grojimo violončele technikos – *arco* (stygos užgavimas stryku) ir *pizzicato* (stygos užgavimas pirštais). Abi iš šių technikų dažniausiai yra atliekamos dešine ranka, o kairė ranka yra atsakinga už muzikinio garso aukštį prispaudžiant stygą (kuomet nėra grojama laisvomis stygomis). Violončelininkas ir tyrėjas pabrėžia, kad iki XX a. soliniame repertuare violončelei *arco* technika dėl akustinių, stilistinių ir funkcinių priežasčių buvo kur kas labiau išplėtotą, nei *pizzicato*. *Pizzicato* skambesys neužtikrina tokio pat rezonanso ir aiškumo kaip *arco*, ypatingai aukštame registre, nors turi tam tikrų pranašumų atliekant akordus. Visas technikas, kurios išsivystė iš fundamentalių *arco* ir *pizzicato* pagrindų daugiausiai XVIII–XIX a. repertuare, Castrillónas Arcila vadina *išvestinėmis technikomis (derived techniques)*. Tuo tarpu likusius grojimo būdus, būdingus XX–XXI a. repertuarami autorius priskiria išplėstinėms technikoms (3 pav.). Sudarytoje lentelėje (žr. 1 (a), 1 (b), 1 (c) priedus) Castrillónas Arcila laikosi pagrindinių *arco* ir *pizzicato* ašių, dėl ko jo standartizacija gana aiški ir lengvai suprantama (Castrillón Arcila 2019: 16–21).



3 pav. Asociatyvi darbo autorės iliustracija, remiantis Sergio Andrés Castrillóno Arcilos tyrimu (2019).

Castrillónas Arcila pabrėžia, kad tokia jo sukurta standartizacija padeda tirti violončelę tembriniu požiūriu, tačiau gali būti subjektu tolesnėms studijoms, tiriančioms violončelės technikų funkcionalumą, galimybes plėsti instrumento ribas ir panaudojimą meninėje plotmėje. Violončelininkas taip pat teigia, kad pastaruoju metu atsiranda ir kitokių violončelės technikų standartizavimo sistemų, apimančių tiek tradicines technikas iš praėjusių šimtmečių, tiek naujus atradimus, pritaikytinus ir Vakarų akademiniame muzikoje, ir populiarių ar net pagrindinių stilių kontekste (Castrillón Arcila 2019: 22). Šios Castrillóno Arcilos įžvalgos rezonuoja su šio darbo autorės tyrimo tikslu – atskleisti XXI a. būdingą violončelės technikų vystymąsi neakademinės muzikos link, stilistiškai naujus grojimo būdus ir parodyti kokią įtaką tai turi praktikuojančiam atlikėjui.

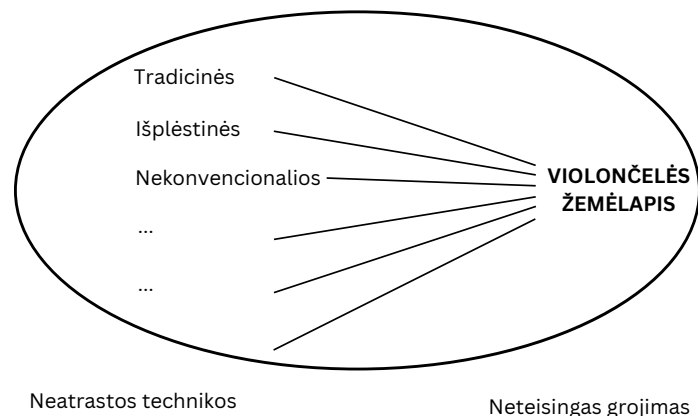
Pirmajame poskyryje minėta violončelininkė Valerie Welbanks (2016) teigia, kad žvelgiant į istorinį pastarųjų 300 metų kontekstą išsiskiria dvi pagrindinės kategorijos. „Pritaikytos technikos“ (*adapted techniques*) atsirado kaip tradicinių technikų modifikavimo išdava, plečiant jų taikymo sritį, arba pertvarkant jų fizinius parametrus. Tuo tarpu „netradicinės technikos“ (*non-traditional*) naudoja instrumentą anapus nusistovėjusių tradicinių normų ir reikšmingai skiriasi nuo įprasto grojimo violončele (Welbanks 2016: 31–33). Integruojant išplėstines technikas į modernios muzikos atlikimą neišvengiamai atsiranda ir trečioji kategorija – „muzikinė praktika“ (*musicianship*). Į ją įtraukiamos intonacijos modifikacijos, kompleksiniai ritmai, individualumo apraiškos (4 pav.).



4 pav. Asociatyvi darbo autorės iliustracija, remiantis Valerie Welbanks tyrimu. Išplėstinių technikų sisteminimas.

Violončelininkė ir tyrėja Ellen Fallowfield (2009) teigia, kad violončelės technika intensyviai plėtojosi XVIII–XIX a., tad nieko keisto, kad ir XX a. toliau ieškoma patobulinimų. Vis tik kalbant apie kai kurias avangardo kompozicines mokyklas, naujas skambesys ir naujos technikos tapo pagrindine varomąja jėga. Eksperimentavimas su technikomis buvo mažų mažiausiai ašis, aplink kurias konstruoti kūriniai, jei ne visa jų esmė. Prieš sudarydama savo violončelės technikų sistemą Fallowfield apibrėžia ankstesnių tyrimų problemas – istoriografinis požiūris priveda prie katalogizavimo, kuris pernelyg išskaido technikas, pernelyg detalai informuoja skaitytoją apie techninius niuansus arba nepateikia pakankamai kontekstinės informacijos. Violončelininkė mano, kad naujų technikų kataloginis skirstymas yra trumpalaikis, juo įmanoma naudotis atkuriant tik pavienes technikas. Tačiau toks katalogas greitai praranda aktualumą, kuomet atrandami nauji grojimo būdai. Taip pat egzistuoja žodyno, supančio grojimo technikas, nevientisumas. Tyrėja pripažįsta, kad išplėstinių technikų sąvokos takumas veda į nesusikalbėjimą (*ibid*).

Siekdama išvengti šių problemų Fallowfield siūlo sudaryti įvairias technikas (išplėstines, nekonvencionalias, tradicines ir t. t.) apjungiantį žemėlapi ir žvelgti į jį kaip į lanksčią visumą, kuri laikui bėgant pagal poreikius gali būti modifikuojama ir plėtojama, tokiu būdu išvengiant katalogizavimo scholastikos. Toks Fallowfield pasiūlymas suponuoja galimybę įsivaizduoti visų violončele įmanomų išgauti garsų erdvę, anapus šio žemėlapio ribų paliekant tik „neatrastas“ technikas ir „neteisingą“ grojimą (Fallowfield 2009: 1–29). Toliau iliustracijoje asociatyviai pateikiama Fallowfield idėja (5 pav.).



5 pav. Asociatyvi darbo autorės iliustracija, remiantis Ellen Fallowfield tyrimu. Violončelės technikų sisteminimas.

Į šią diskusiją panašiu požiūriu įsijungia Garthas Knoxas teigdamas, kad nors išplėstinės technikos anksčiau buvo laikomos antraeilės svarbos, šiai dienai jos yra išplėtotos tiek, kad jas jau galime laikyti konvencinėmis, pavyzdžiui grojimas *sul ponticello* ar flažoletų įvairovė (Knox 2018: 14). Knoxo, Castrillóno Arcilos ir Fallowfield išvalgose išplėstinių technikų sąvoka nėra tiksliai apibrėžiama, tačiau alternatyva jai taip pat nesiūloma. Taip pat autorių svarstymuose juntamas požiūris, kad XX a. sonoriniai atradimai dar neišsemti ir dėl to nesiryžtama sudaryti baigtinių katalogų.

1.2.1. Garsų / triukšmų perskyra²

Pateikus stygininkų požiūrį į išplėstinių technikų reiškinį ir jiems būdingą lyginamą perspektyvą su kitomis grojimo technikomis, pereinama prie kompozitorių žiūros taško. Šiuolaikiniai autoriai, gausiai kūryboje naudojantys išplėstines technikas, dažnai jas asocijuoja su triukšmais, kai tuo tarpu konvencionalūs grojimo būdai reprezentuoja garsus (tonus). Toks dualumas ir jų gretinimas (garsai / triukšmai = konvencionalios / išplėstinės technikos) atveria naują meninę perspektyvą.

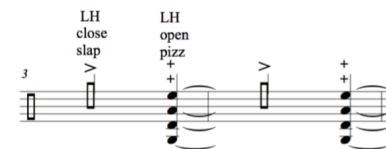
² Šiame poskyryje laikau si autorių Gartho Knoxo ir Kaijos Sariaaho anglų kalba naudojamų sąvokų *sound / noise* vertimo į „garso / triukšmo“ sąvokas, lygiai taip pat verčiu Lachenmanno *Klänge / Geräusche*. Nors lietuvių kalboje žodžius *sound* ir *Klang* (daug. *Klänge*) būtų galima apibrėžti ir kaip „toną“, darau prielaidą, kad skirtingomis kalbomis rašantys autoriai turi panašią idėją ir renkasi būtent „garso“ (garsų) sąvoką. Jie kalba apie garsą plačiąja prasme kaip apie reiškinį, išgaunamą muzikos instrumentu ar balsu, naudojant juos tinkamai / įprastu būdu. Netinkamas / neįprastas jų naudojimas asociuojamas su išplėstinėmis technikomis ir „triukšmo“ sąvoka. Tuo tarpu „tonas“ yra konkretesnis apibrėžimas, nurodantis garso parametrus, kurie jį išskiria iš kitų garsų – ne tik aukštį, bet ir tembrą ar spalvą (pvz. smuiko tonas skiriasi nuo trimto).

Knoxas savo tyrime (2018) ir kompozicijose gretina natų ir garsų sąvokas. Anot jo, nata žymima muzikine notacija, apibrėžiant jos santykinį ilgį ir aukštį. Garsai gali būti apibrėžiami kaip girdimos vibracijos. Natos yra abstrakti muzikos užrašymo idėja, kai tuo tarpu garsas yra viską, kas pasiekia mūsų ausis, apimantis apibrėžimas (Knox 2018: 20–21). Nagrinėdamas savo kūrinį *Violin Spaces n° 3: No pitch, no problem* autorius teigia, kad jo pedagoginis tikslas šioje pjesėje įgalinti atlikėją manipuluoti triukšmais kaip muzikine medžiaga, sukuriant jam tokį kontekstą, kuriame tik tokie garsai yra galimi, drauge kviečiant susikurti asmeninę garsų hierarchiją. Garso sąvokos permąstymas, garsų lyginimas tarpusavyje yra esminė sąlyga, norint naudoti juos kaip išraiškos elementus (*ibid.*, p. 42).

Minėtoje kompozicijoje autorius kviečia susikonscentruoti į trijų tipų triukšmus:

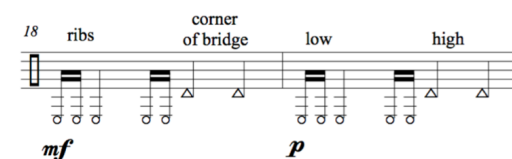
1) perkusiniai garsai, atsirandantys užgaunant stygas stryku arba kaire ranka (6 pav.).

Triukšmas gali būti išgaunamas užgaunant bet kurią instrumento dalį. Siekiant išvengti galimo instrumento sugadinimo ar baimės tai padaryti lydinčio atsargumo, naudojami tik stygų užgavimo garsai;



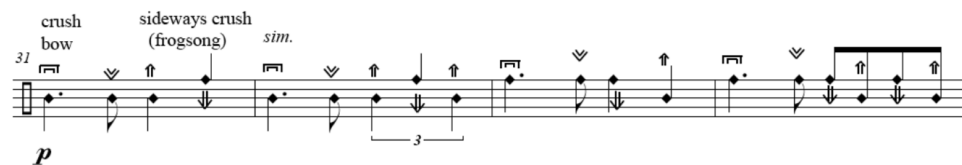
6 pav. Perkusinių triukšmų pavyzdys. Gartho Knox *No pitch, no problem*, 3–4 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017.

2) baltojo triukšmo tipo garsai (neapibrėžto aukščio šnypštimas), sukuriama braukiant stryku per instrumento korpusą ar atramėlę, neliečiant stygų (7 pav.). Galimas variantas groti stygomis, prislopintomis kaire ranka ar groti stygos dalimi už atramėlės;



7 pav. Baltojo triukšmo tipo garsų pavyzdys. Gartho Knox *No pitch, no problem*, 18–19 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017.

3) deformuoti garsai, atsirandantys stryku perspaudžiant stygą ir taip užslopinant muzikinį garsą (8 pav.). Galimos dvi stryko vedimo kryptys – įprasta (stačiu kampu į stygą), ar vertikali (stygą aukštyn / žemyn).



8 pav. Deformuotų garsų pavyzdys. Gartho Knox *No pitch, no problem*, 31–34 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017.

Minėtos Knoxo kompozicijos yra pedagoginio repertuaro pobūdžio; tą jis pabrėžia ir šiuos kūrinius komentuojančiame tyrime *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018). Jo nuomone, nors apie garsų / triukšmų santykį užsimena neretas XX a. Vakarų Europos kompozitorius, nesinorėtų teigti, jog tai yra universaliai naudojamas principas. Dažnai kompozitoriai turi savitą kūrybinę sistemą, filosofiją bei žodyną ir nesutiktų būti spaudžiami į supaprastintas kategorijas. Siekiant to išvengti žemiau pateikiama keletas pavyzdžių, remiantis kompozitorių asmeniniu paaiškinimu, sąvokomis ir kūrinių fragmentais. Tyrimo kontekste šie pavyzdžiai iliustruoja instrumento garsinio žodyno „triukšmų“ link.

Garsų / triukšmų (*sound / noise*) ašies savo kūryboje laikosi suomių kompozitorė Kaija Sariaaho. Ji teigia, jog šis dualizmas pakeičia konsonanso / disonanso santykį: „Iš pradžių pradėjau naudoti garsų/triukšmų ašį kaip priemonę plėtoti muzikinę frazę ir didesnes formas, taip pat sukurti vidinę įtampą muzikoje. Abstrakčiame ir atonaliame kontekste garsų / triukšmų ašis gali pakeisti konsonanso / disonanso sąveiką. Grubi, triukšminga faktūra atitinka disonansą, tuo tarpu švelni, aiški faktūra primena konsonansą. Tiesą sakant, triukšmas, grynai fiziniu požiūriu, yra iki kraštutinumo privestas disonansas. [...] Pats „triukšmas“ iš tikrųjų gali pasireikšti įvairiai – būti švelnus, šiurkštus ir pan. Apskritai sąvoka „triukšmas“ man reiškia tokias išraiškos priemones kaip kvėpavimas, fleitos garsas žemame registre ar styga grojama *sul ponticello*. Priešingai, grynas garsas būtų labiau panašus į varpo skambėjimą ar žmogaus balsą, dainuojantį pagal vakarietišką tradiciją. Garso/triukšmo ašis egzistuoja kaip abstrakcija, kurią galima pritaikyti įvairiais masteliais: ji gali būti perteikiama vien smuiko stryku ar naudojant visus orkestro instrumentus“ (Sariaaho 1987: 94).

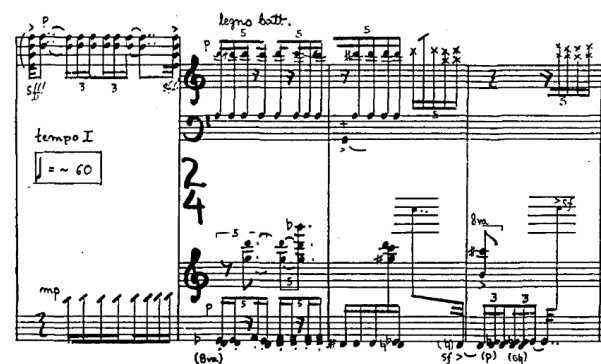
Atidžiau pažvelgę į kūrinių violončelei ir fortepijonui *Im Traume* (1980) galime išvysti keleto faktūrų lygių tinklą (9 pav.). Pati kompozitorė atskleidžia, kad šiame kūrinyje tradicinės grojimo instrumentu technikos reprezentuoja „sąstingį“, kol tuo tarpu išplėstinės technikos įneša įtampą. Tradicinės harmonijos sekvencijos (įtampa / išsprendimas), padalintos į skirtingas faktūras, veikia triukšmai / garsai santykyje, taip pat ir „garsų“ medžiagos viduje (Sariaaho 1987: 104). Matome kaip violončelės partijoje triukšmai įnešami trumpais staigiais garsais,

kurie kontrastuoja su statiška, bet išraiškinga ir „išimylėjusia“ fortepijono partija (*molto espressivo, camoroso*).



9 pav. Trijų tipų faktūra Sariaaho kūrinyje violončelei ir fortepijonui *Im Traume* (1980). Pavyzdys iš straipsnio su autorinių kūrinių analize (Sariaaho 1987: 102).

Kompozitorė skirtingas faktūras (triukšmų / garsų) įveda staigiai, be paruošimo (10 pav.). Violončelės partijoje naudojami neįprasti garso (triukšmo) išgavimo būdai – *pizzicato* kaire ranka (9 pav.), grojimas stryko medine dalimi (*legno batt.*) ar neapibrėžto aukščio garsais (triukšmais) (10 pav.).



10 pav. Staigus perėjimas tarp faktūrų Sariaaho kūrinyje violončelei ir fortepijonui *Im Traume* (1980). Pavyzdys iš straipsnio su autorinių kūrinų analize (Sariaaho 1987: 103).

Rusų muzikologė Valentina Cholopova nagrinėdama kompozitorės Sofijos Gubaidulinos kūrinį *Concordanza* (1971) taip pat atrado konsonansų / disonansų santykį muzikinės raiškos parametruose. Cholopova (1999) parodė, kad Gubaidulina, kurdama muziką, dažniausiai remiasi penkių tipų raiškos parametru grupe: artikuliacija ir garso raiškos metodais, melodika, ritmika, faktūra ir „kompozitoriaus tekstu“ (turima omenyje muzikinio teksto fiksavimo pobūdį: tikslų ar aleatorinį). Kiekvienas iš šių parametru gali funkcionuoti kaip konsonansinės ar disonansinės ekspresijos raiška. Muzikologė sudaro lentelę, kurioje galime matyti, kad konsonansu galima būtų laikyti aiškaus ritmo melodiją *legato*, tuo tarpu disonansą atitiktų *pizzicato*, melodijos šuoliai, aleatoriniai poliritmai (2 lentelė). Iš lentelės galime daryti išvadą, kad neįprasti, netaisyklingi, netikėti garso išgavimo būdai siejami su disonansine ekspresija, išplėstinių technikų panaudojimas kūrinys atstovauja disonansą, o lygus, sklandus, kantileniškas garsas – konsonansą.

Konsonansinė ekspresija	Disonansinė ekspresija
1. Artikuliacija ir garso raiškos metodai: • <i>legato</i> • <i>arco</i> styga • vokalinė kantilena	1. Artikuliacija ir garso raiškos metodai: • <i>staccato</i>, akcentai, <i>tremolo</i>, triliai • <i>pizzicato</i> styga • šnabždesys, <i>Sprechstimme</i>, <i>Sprechgesang</i> vokalinė išraiška
2. Melodika: • sklandus judėjimas • siauri intervalai	2. Melodika: • šuoliai • platūs intervalai
3. Ritmika: • monoritmija	3. Ritmika: • poliritmija
4. Faktūra: • kontinuali	4. Faktūra: • išskaidyta
5. Kompozitoriaus tekstas: • tikslus	5. Kompozitoriaus tekstas: • aleatorinis

2 lentelė. Muzikinės raiškos parametru kompleksas Gubaidulinos pjesėje *Concordanza*. Lentelės sudarytoja Valentina Cholopova (Cholopova 1999: 154).

Cholopova teigia, kad po kūrinio *Concordanza* raiškos parametru (toliau – RP) sistema tapo mėgstamiausiu ir išplėtotu Gubaidulinos kompoziciniu metodu, išsivystė jų funkcinė sistema. Konsonansai skyla į „tobulus“ ir „netobulus“ konsonansus, atitinkamai ir disonansai – į „tobulus“ ir „netobulus“. Atskiruose balsuose galima įžvelgti laipsnišką perėjimą iš konsonanso į disonansą ir atvirkščiai: tob. kons. RP → netob. kons. RP → netob. dis. RP → tob. dis. RP (Cholopova 1999: 156).

Remiantis Cholopovos raiškos parametru metodu galima nagrinėti Gubaidulinos „Dešimt preliudų violončelei solo“ (1974), kurie sukurti praėjus vos keliems metams po *Concordanza* (1971). Šiame rinkinyje, kuris iš pradžių buvo pavadintas „Dešimt etiudų violončelei solo“ išskirtinai koncentruojamasi į išplėstines violončelės technikas³. Preliduose naudojamas išraiškos priemonės ir garso išgavimo būdus galima skirstyti kontrastingomis poromis pagal raiškos parametru metodą. Aštuoniuose iš dešimt preliudų konsonanso / disonanso santykis (kontrastas) koduojamas pavadinime:

1. *Staccato–Legato*
2. *Legato–Staccato*

³ „Dešimt etiudų violončelei solo“ pedagoginiais tikslais iš Sofijos Gubaidulinos užsakė Novosibirsko konservatorijos violončelės profesorius Grigorijus Pekkeris. Vis dėlto, nebūdamas šiuolaikinės muzikos propaguotojas, Pekkeris nebuvo sužavėtas šiais kūriniais ir juos padėjo į lentyną. Vėliau etiudai atgijo violončelininko Vladimiro Tonchos rankose, kuris ir pasiūlė kompozitoriui juos pervadinti preliudais (Ewell 2014).

3. *Con sordino–Senza sordino*
4. *Ricochet*
5. *Sul ponticello, ordinario, sul tasto*
6. *Flagioletti*
7. *Al taco–Da punta d'arco*
8. *Arco–Pizzicato*
9. *Pizzicato–Arco*
10. *Senza arco, senza pizzicato*

Garsų / triukšmų (*Klänge / Geräusche*) dualizmo sąvokomis naudojasi ir vokiečių kompozitorius Helmutas Lachenmannas. Kalbėdamas apie savo pirmąjį styginių kvartetą *Gran Torso* Lachenmannas teigia, jog jame nepriešina garso ir triukšmo, jie pasitelkiami kaip platesnių garso kategorijų variantai, pabrėžiami įvairiais būdais (Lachenmann 2004: 60). Vėliau kalbėdamas apie po 19 metų sukurtą Styginių kvartetą Nr. 2 *Reigen seliger Geister* (1989) Lachenmannas teigia, kad tikslesnei analizei galima pasitelkti jo paties 7-ajame dešimtmetyje sukurtą garso tipologiją, kurioje garsas ir forma, jutiminė ir dvasinė patirtis susitinka ir skverbiasi viena į kitą dvigubame garso-struktūros / struktūros-garso (*Klangstruktur / Strukturklang*) koncepte. Šie konceptai pasitelkiami nagrinėjant garsinius efektus – stryko vedimą *flautando*, impulsų rūšis, neramius gestus (*saltando / tremolo*) ir kt. (Lachenmann 2004: 67–70).

Lygindami gausiai išplėstines technikas naudojančių kompozitorių – Sariaaho, Gubaidulinos, Lachenmanno – idėjas matome, kad nors kompozitoriai vartoja skirtingas sąvokas, atonalioje muzikoje galime atrasti konsonanso / disonanso santykio modifikacijas, daromas gretinant garsą / triukšmą, konvencionalius / nekonvencionalius garso išgavimo būdus. Tokio tipo medžiagos dėstymas yra tarsi pakaitalas tradicinės harmonijos įtamos–išsprendimo santykiui. Minėti kūrėjai išplėstines technikas traktuoja kaip kompozicinę priemonę, kuri santykyje su konvencionaliais grojimo instrumentu būdais kuria muzikinę struktūrą.

1.2.2. Posūkis link multistilizmo

XXI a. galima pastebėti violončelės atlikimo meno takoskyrą tarp JAV ir Europos. JAV atlikėjai ir kompozitoriai, net ir turėdami akademinį išsilavinimą, žymiai drąsiau eksperimentuoja su populiariais muzikos stiliais. Mažiau įsišaknijusi klasikinės akademinės muzikos tradicija lemia daugiau inovacijų traktuojant instrumento galimybes. Ypatingai

išsiskiria Berklio muzikos koledžas, kuris šiuo metu lyderiauja suburdamas ir rengdamas įvairių muzikos stilių violončelininkus ir publikuodamas daug naujos metodinės literatūros⁴.

Nagrinėdami dvi knygas – Mike'o Blocko *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique* (2017) ir Mimi Rabson *Arranging for Strings* (2018)⁵ matome visiškai kitokią požiūrį į styginių instrumentų meną, nei anksčiau minėtuose tyrimuose. Blockas ir Rabson drąsiai derina akademinės / neakademinės muzikos elementus, tokiu būdu atskleidžia žymiai platesnes instrumento galimybes, išleistose knygose atlikėjams sukurdami naujas metodines prieigas. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad Welbanks (2016) tyrimo žangoje⁶ ir Blocko (2017) knygos pratarinėje, parašytoje vieno žymiausių amerikiečių violončelininko Yo-Yo Ma, užsimenama, kad paskutinė reikšminga violončelės technikos studija buvo Davido Popperio etiudų rinkinys *Hohe Schule des Violoncello-Spiels*, op. 73 (1905). Tai reiškia, kad nors XX a. buvo gausus įvairių eksperimentų ir atradimų, violončelės technikos metodinė literatūra nebuvo atnaujinta daugiau nei 100 metų.

Blockas sudarydamas savo etiudų rinkinį *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique* bendradarbiauja su ryškiausiais įvairių stilių JAV ir Europos violončelininkais: Stephanu Braunu, Eugene'u Friesenu, Natalie Haas, Eriku Friedlanderiu, Rushadu Egglestonu, Marku Summeriu, Giovanni Sollima, Rufusu Cappadocia, Mattu Turneriu, Jacobu Szekely, Ashley Bathgate ir Jeffrey'iu Zeigleriu. Šiems violončelininkams siūloma pristatyti jų pačių sukurtas ar įvaldytas naujausias violončelės technikas etiudų pavidalu⁷. Blocko sudarytame rinkinyje dėmesys sutelkiamas į neakademinės muzikos reprezentavimą: džiazą, pop, folk, fanką, *crossover* muzikos stilius.

Blockas teigia, kad pastarųjų metų nauja muzikinė aplinka skatina violončelininkus peržvelgti jų santykį su instrumentu ir plėtoti technikas, kurių nebuvo mokomi mokykloje (Block 2017: v). Tarp siūlomų išmokyti naujų įgūdžių yra įvairios *pizzicato* rūšys, improvizacija skirtingose dermėse, kirčio (*chopping*) technika, poliritmų įvaldymas, keltiško stiliaus melodiniai ornamentai, įvairūs strykavimo niuansai, dviejų strykų naudojimas, Afro-Lotynų, fanko, džiaz stilių elementai, akordų grojimas, perkusiniai efektai ir kt. Šiame rinkinyje, tarsi

⁴ Leidinyje *Berklee Practice Method. Cello, Get Your Band Together* (2013: viii) koledžo viceprezidentas Gary Burtonas teigia, kad koledžo sėkmės paslaptis yra praktinis muzikinių principų pritaikymas. Studentai privalomai praleidžia daug laiko grodami ansambliuose. Tokiu būdu išmokstama dalykų, kurių neįmanoma perprasti jokių kitu būdu. Dėstymas ir individualus praktikavimasis itin vertinami, tačiau svarbiausia patirtis studentams yra muzikavimas ansambliuose.

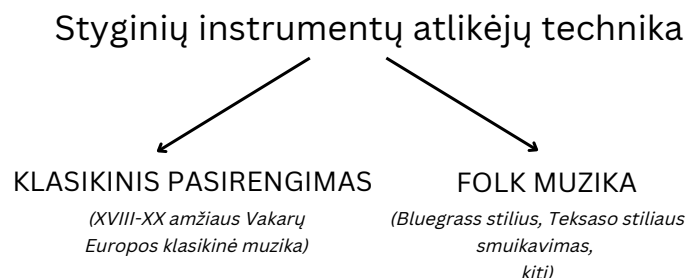
⁵ Abi išleistos *Berklee Press* leidykloje, Bostone.

⁶ Poskyryje 1.1. *Išplėstinių technikų sampratos refleksijos* minėtas Valerie Welbanks (2016) tyrimas.

⁷ *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique* asocijuojasi su Paganinio 24 Kaprisais solo smuikui, kurie tuo metu buvo naujausių smuiko technikų rinkinys, pritaikytas sceniniam atlikimui ir naujo tipo virtuoziškumo atskleidimui. Taip pat akiratin patenka žymieji Frédéric Chopino, Aleksandro Skriabino, Sergejaus Rachmaninovo ir kitų kompozitorių koncertiniai etiudai, kuriems atlikti reikalingas ne tik virtuoziškumas, bet ir meninis gylis.

kolektyviniame violončelininkų manifeste, pristatomos naujausios idėjos, o svarbiausia iš jų – nauji techniniai atradimai suteikia įrankius violončelininkams reikštis ne tik klasikinėje akademiniėje muzikoje, bet ir galybėje kitų muzikos stilių. Didžiausia šio rinkinio vertė yra individualių eksperimentų ir atradimų susisteminimas ir pateikimas tokia forma, kad ir kiti violončelininkai galėtų juos atkurti.

Kiek kitoks yra Mimi Rabson rinkinys *Arranging for Strings*. Tai yra daugiau taikomojo pobūdžio literatūra kompozitoriams, kurioje aptiriamos styginių instrumentų galimybės ir specifika. Knygos medžiaga yra itin turtinga ir apima platų stilių spektrą, pradedant nuo Vakarų Europos klasikinės akademinės muzikos, pereinant prie visų kitų stilių, kuriuose galime sutikti styginių instrumentų apraiškų⁸. Aptiriamos ne tik pagrindinės technikos, bet ir XXI a. inovacijos. Prieš pradėdama dėstyti pagrindinę medžiagą, Rabson paaiškina, kad žiūrима iš amerikietiškos tradicijos perspektyvos, kurioje styginių instrumentų atlikėjai išsilavinimą gauna klasikinėje arba *folk* tradicijoje (Rabson 2018: 1). Kadangi knyga skiriama kompozitoriams ir aranžuotojams, joje siekiama aptarti abiejų tradicijų atveriamas galimybes. Žemiau pateikiamoje schemoje grafiškai iliustruojamas violončelės technikų klasifikavimą skirtingų tradicijų pagrindu (1 schema).



1 schema. Asociatyvi darbo autorės iliustracija, remiantis Rabson (2018). Skirtingos styginių instrumentų atlikėjų rengimo tradicijos

Rabson išskiria pagrindinius skirtumus tarp klasikinės ir *folk* muzikos atlikimo tradicijų:

1) perėjimas tarp natų. Klasikinės muzikos atlikėjai ilgai treniruojasi, kol išmoksta sušvelninti natų pradžias ir pabaigas, pasiekti stryko keitimo negirdimumą, niekad nesibaigiančio kvėpavimo efektą. *Folk* muzika yra daugiau skirta šokiui, todėl aiškus stryko keitimas padeda palaikyti aiškų ritmą;

⁸ Rabson tyrinėja styginių instrumentų galimybes amerikiečių ir keltų tradicinėje, taip pat džiaz, swingo, romų, roko, pop, fanko, *fusion*, hip-hopo, R&B, kubietiškoje, klezmerio, Rytų Europos ir Artimųjų Rytų muzikoje.

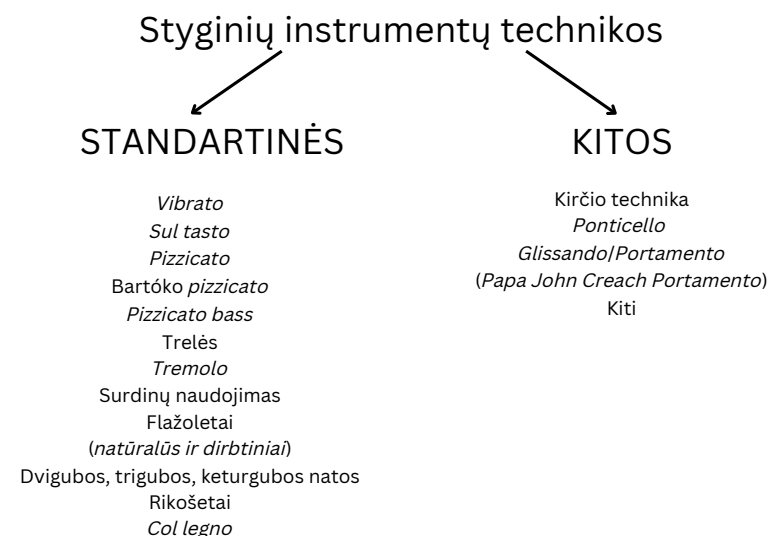
2) švelnios atakos ir natų pabaigos. Net kuomet virš natų galima rasti *staccato* ženklą, klasikinės tradicijos atlikėjai stengiasi sušvelninti natos ataką ir pabaigą. *Folk* atlikėjai siekia palaikyti aiškų ritmo pojūtį, todėl švelnios atakos – nepageidautinos;

3) *vibrato*. Klasikinės tradicijos atlikėjai pritaiko jį visur, kur gali, todėl aranžuotojams verta žinoti, kad jei natose nėra pažymėta *non vib* – atlikėjas naudos *vibrato*. *Folk* muzikos tradicijoje atlikėjas *vibrato* naudoja tik tam tikrų natų paryškinimui, emocijos pabrėžimui lėtoje muzikoje, jis lėtesnis ir platesnis, nei klasikinėje muzikoje;

4) laisvos stygos. *Folk* atlikėjai stengiasi jas naudoti kuo dažniau;

5) intonacija. Klasikinės muzikos atlikėjai labiau įpratę prie temperuotos intonacijos, tuo tarpu *folk* atlikėjai derina intervalus pagal laisvas stygas, todėl jų intonacija nėra temperuota. Kadangi smuikais, gitaromis, mandolinomis, bandžomis, bosais geriau skamba diezinės tonacijos, atlikėjai yra intonaciškai labiau prie jų prisitaikę. Taip pat bliuzo muzikos tradicija daro įtaką tercijų ir septimų intonacijai.

Apsibrėžusi šiuos skirtumus Rabson pateikia savo grojimo technikų klasifikaciją. **Standartinėms** technikoms priskiriama *vibrato*, *sul tasto*, *pizzicato*, Bartoko *pizzicato*, džiaz kontraboso stiliaus *pizzicato*, treliai, *tremolo*, surdinių naudojimas, flažoletai (natūralūs ir dirbtiniai), dvigubos, trigubos, keturgubos natos (intervalai ir akordai), rikošetai, *col legno*. Prie **nestandartinių** technikų priskiriama kirčio (*chopping*) technika, *ponticello*, *glissando*, *portamento* ir jų atmainos (2 schema). Galima numanyti, kad būtent šie grojimo būdai būdingi *folk* muzikai, plačiau apie juos bus kalbama kituose skyriuose.



2 schema. Asociatyvi darbo autorės iliustracija, remiantis Rabson (2018). Grojimo technikų klasifikacija.

Dar viename *Berklee Press* leidinyje *Berklee Practice Method. Cello. Get Your Band Together* (2013), sudarytame Matto Glaserio ir Mimi Rabson, atidžiau pažvelgiama į roko, bliuzo, swingo, fanko, lengvojo fanko, sunkiojo roko ir bosanovos stilių teoriją ir violončelės techniką. Taip pat aptariamos violončelės amplifikacijos galimybės, jai reikalinga technika ir skirtingų variantų palyginimas (įvairūs mikrofonai *versus* elektrinis instrumentas). Glaseris ir Rabson knygoje atskleidžia, kokie violončelės technikos elementai leidžia sukurti konkrečiam stiliui būdingą skambesį. Greta to pateikiamos rekomendacijos kokių atlikėjų verta klausyti, siekiant geriau perprasti stilistines subtilybes. Žemiau pateikiamoje tyrimo autorės sudarytoje lentelėje siekiama pagal Glaserį ir Rabson apibendrinti minėtiems stiliams būdingus elementus (3 lentelė).

STILIUS	BŪDINGI ELEMENTAI
<i>Rock</i>	<i>Legato</i> <i>Staccato</i> <i>Chopping</i> Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija
<i>Blues</i>	<i>Slides</i> (<i>portamento</i> ir <i>glissando</i> atitikmuo klasikinėje muzikoje) <i>Blues shuffle</i> (aštuntinių natų swingavimas) Būdingų dermių įvaldymas ir chromatiniai perėjimai bosinėje linijoje Improvizacija
<i>Blues Swing</i>	Artikuliacija: akcentai, būdingi silpnosioms takto dalims Artikuliacija: aštri natos pradžia, priebalsių imitavimas <i>Walking bass</i> (bosinės linijos) intonacijų ir ritmo niuansai Svingavimas Improvizacija
<i>Funk</i>	Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) (be svingavimo, artimesnis rokui) Improvizacijos technika. <i>Riff</i> ų (pasikartojančių elementų) naudojimas Fankui būdingi sinkopuoti ritmai Improvizacija
<i>Light Funk</i>	Daugiau melodingumo ir melodijoms būdingi atributai: <i>vibrato</i> , dinamika Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija
<i>Hard Rock</i>	Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija

<i>Bossa Nova</i>	Būdingi ritmai Improvizacija skirtingose dermėse
-------------------	---

3 lentelė. Skirtingų muzikinių stilių techniniai ir stilistiniai niuansai grojant violončele pagal Glaserį ir Rabson (2013). Sudaryta šio darbo autorės.

Autoriai, siekdami aiškumo, į klasifikaciją įtraukia ne tik techninius, bet ir stilistinius niuansus. Grojimo technikos atžvilgiu kai kurie iš jų reikalauja ne naujų grojimo būdų, o stilistikos sąlygoto ritmo, intonacijų, ansambliško, improvizacijos skirtingose dermėse bei registruose ir t. t. įvaldymo. Lentelėje pateikiami svarbiausi, tyrimo autorės nuomone, stilistiniai niuansai.

Keletas 1.2 poskyrio apibendrinimų:

1. Siekiama plėtoti atsakymą į klausimą ar galima išplėstinėms technikoms priskirti XXI a. naujoves, būdingas neakademinės muzikos stiliams? Neformalus šių stilių pobūdis lemia, kad naujos grojimo technikos vystosi labiau per atlikimo praktiką, nei notaciją ir tai apsunkina metodišką jų tyrimą. Poskyryje pateikiami skirtingų autorių bandymai klasifikuoti violončelės technikas atskleidžia, kad joks skirstymas nėra objektyvus ir priklauso nuo samprotaujančiojo individualaus žiūros taško.

2. Violončelininkas Sergio Andrés Castrillónas Arcila (2019) tiria violončelę tembriniu požiūriu ir pateikia gana išsamią individualią standartizaciją. Tačiau į ją neįtraukiamos džiaz, pop, roko, eksperimentinės bei improvizacinės muzikos įtakos. Autorės Ellen Fallowfield (2009) ir Valerie Welbanks (2016) sudaro gana išsamius violončelės išplėstinių technikų katalogus ir pateikia savitą požiūrį į technikų skirstymą, tačiau jų darbuose XXI a. multistilistinės naujovės neatspindimos.

3. Lyginant kompozitorių Gartho Knoxo, Kaijos Sariaaho, Sofijos Gubaidulinos, Helmuto Lachenmanno kūrybines idėjas galime pastebėti konsonanso / disonanso ašies modifikacijas ir tradicinės harmonijos įtampos–išsprendimo santykio perkėlimą į garsų / triukšmų, konvencionalių / nekonvencionalių garso išgavimo būdų, kantileniškų garsų / išplėstinių technikų akistatą. Ši, skirtingus autorius vienijanti tendencija pasireiškia plėtojant savitą kūrybinę sistemą, filosofiją, muzikos kalbą, jos žodyną.

4. Visiškai kitokį požiūrį nei klasikinės akademinės muzikos atstovai į naudojamas technikas pateikia įvairius stilius kultivuojantys atlikėjai. Mike’o Blocko (2017), Mimi Rabson (2018), Matto Glaserio ir Mimi Rabson (2013) knygose, skirtose padėti klasikinėje tradicijoje ugdytiems atlikėjams ir kompozitoriams įvaldyti kitų stilių muzikinę kalbą, sąvoka „išplėstinės technikos“ apskritai nėra vartojama. Minėti autoriai koncentruojasi į praktinius aspektus, naujų grojimo būdų įvaldymo patarimus ir notaciją.

Išnagrinėjus skirtingus muzikinius laukus reprezentuojančių autorių pozicijas susiformavo asmeninė išvada, kad tai, kas XX a. buvo įvardyta kaip „išplėstinės technikos“, t. y. įprastų technikų praplėtimas, XXI a., pasirodo, tikrai nefiksavo instrumento raiškos galimybių ribų ir parodė, kad erdvės inovacijoms dar yra. Todėl manau, tikslinga išplėstinių technikų sąvokos vartojimą šiame tyrime įvietinti XX a. muzikos kontekstu, kuriame ji atsirado. Kitu atveju gresia netikslis, gal net anachronistinė šios sąvokos interpretacija, kelianti nesuskalbėjimo problemų jų atlikimo technine ir stilistikos prasme.

Grojimo būdų plėtra yra nuolatinė ir neišvengiama, o XXI a. pateikia naują – multistilistinę ir multikultūrinę – realybę, kurioje muzikos autoriams ir atlikėjams tenka veikti. Kadangi išplėstinių technikų sąvokos talpa atėjus XXI a. istoriškai tampa tarsi maksimaliai pripildyta, XXI a. atsiradusias naujoves pasirenku įvardinti kaip „multistilistines technikas“, pabrėžiant jų inspiracijos šaltinį ir su juo susijusias estetines stilistines bei technines konotacijas. Tokį požiūrį žemiau apibendrinu schema (3 schema):

VIOLONČELĖS TECHNIKŲ PLĖTRA

Konvencionalios	Tradicinės	XVII-XIX a.
Nekonvencionalios	Išplėstinės (išlaikant klasikinės akademinės muzikos tradicijas)	XX a.
	Multistilistinės (violončelės pritaikymas įvairiems muzikos stiliams) (pagrindinis svertas – santykio su instrumentu kismas/pasikeitimas)	XXI a.

3 schema. Tyrimo autorės siūloma violončelės technikų plėtos ir jas apibūdinančių sąvokų schema.

Teisinga pripažinti ir tai, kad laiko dinamika viską keičia – tai, kas nekonvencionalu laikui bėgant tampa konvencionalu ir siūlydama sąvokų apibrėžtumą, nepretenduoju į besąlygišką jų standartizaciją, kurios vengia ir daugelis kitų tyrėjų, atlikėjų. Apibrėžtumas reikalingas „susikalbėjimui“ apie tam tikro laikotarpio atradimus, naujoves, inkorporuojant jas į grojimo būdų visumą, siekiant adekvataus, „teisingo“ atlikimo.

2. ATLIKIMO TECHNIKOS ATSINAUJINIMO VEIKSNIAI XX A. PABAIGOS – XXI A. PRADŽIOS MULTISTILISTINIAME KONTEKSTE

Pirmajame skyriuje išanalizavus kokie grojimo violončele būdai dažniausiai laikomi nekonvencionaliais, pasitelkiant istorinį kontekstą ir įreminant vartojamas sąvokas chronologinėmis ribomis pastebima, kad nuo XX a. antrosios pusės norint apibūdinti neįprastus garso išgavimo būdus pamėgta vartoti (ypač tarp atlikėjų) „išplėstinių technikų“ sąvoka. Savo ruožtu kompozitoriai nevengia kalbėti ir paprastesnėmis – garso / triukšmo (tono / triukšmo) ir kitomis kategorijomis⁹. XXI a. multistilistinis kontekstas keičia požiūrį į violončelę, atkreipiant dėmesį į atlikėjo ugdymo tradiciją – klasikinės akademinės, liaudies ar kitų stilių muzikos.

Remiantis akivaizdžiai pastebima tendencija, kad XXI amžiuje į klasikinę akademinę muziką skverbiasi neakademinės muzikos stilistiniai elementai, sukuriami prielaida *universalaus atlikėjo* formavimuisi. XXI a. atlikėjas stilistiškai ir techniškai turi įvaldyti didelės apimties muzikos sritis – įvairių epochų klasikinę akademinę muziką iki XX a., XX a. modernios muzikos kalbą bei įvairius neakademinės muzikos stilius, reikšmingai įtakojančius XXI a. kūrybą. Kiekvienoje šių sričių koegzistuoja skirtingų koncepcijų gausa, daugybė stilistinių niuansų, techniniu atlikimo požiūriu sudėtinga muzikos kalba.

Antrame skyriuje susitelkiama į atlikimo technikos atsinaujinimo veiksnius, kuriuos XXI a. daugiausiai lemia atlikėjo-kompozitoriaus tipo kūrėjai, eksperimentuojantys įvairių stilių ir tradicijų sintezės srityje. Atkreipiamas dėmesys į atlikėjų ir klausytojų skonio kaitos veiksnius, brėžiamos naujų tendencijų gairės.

2.1. Interpretacijos iššūkiai muzikos stilių sąveikos aspektu

XXI amžiuje klasikinės akademinės muzikos atlikėjai interpretuodami šiuolaikines partitūras neretai susiduria su kitų muzikos stilių raiškos dėmenimis, kurie reikalauja plataus muzikinių kontekstų išmanymo ir gebėjimo įvaldyti mažiau pažįstamos muzikos kalbos ypatumus. Jei išplėstinių technikų panaudojimas XX a. modernioje muzikoje grojant styginiais instrumentais pakankamai ištyrinėtas, tai neakademinės muzikos elementų įvedimas pasitelkiant inovatyvius grojimus būdus – kol kas mažai tyrinėtas reiškiny.

Apie neakademinės muzikos skverbimąsi ir jo keliamus uždavinius atlikėjams užsimena ir LMTA doktorantas Motiejus Bazaras, analizuodamas neakademinės muzikos atlikimo

⁹ Žr. poskyrį 1.2.1. *Garso / triukšmų perskyra* ir jame pateikiamas su kai kurių kompozitorių kūryba susijusias sąvokas – Sofijos Gubaidulinos kūrybos analizei Valentinos Cholopovos pritaikomą raiškos parametrų sistemą (konsonansinę / disonansinę ekspresiją) ar Helmuto Lanchemanno vartojamą „garso-struktūros / struktūros-garso“ konceptą.

praktikų taikymą pianisto lavinime: „Akademinė muzika taip pat neišvengia neakademinės muzikos skverbimosi ir absorbuoja įvairius muzikinės kalbos elementus. Kompozitoriams įtraukiant vis išradingesnes technikas ir išraiškos priemones, besisemiant idėjų įvairiose neakademinėse muzikos kultūrose, su tokia muzika susidūrusiems pianistams tenka įsigilinti į konkretų stilių, įtikinamai jį įsisavinti ir kuo profesionaliau perteikti“ (Bazaras 2017: 5).

Atlikdamas tyrimą, kaip neakademinės muzikos praktikas galima pritaikyti pianisto ugdymo procese, Bazaras teigia, kad pastebėtinas integralumas ir sąveika tarp šiuolaikinės akademinės muzikos ir neakademinių kultūrų, kadangi dažnai neakademinės muzikos stilistikos tampa idėjų šaltiniu šiuolaikiniams akademinės muzikos kompozitoriams (*ibid.*, p. 37). Šio darbo autorę analogiškai sąlyčio taškai ir persipynimai domina kitokiu rakursu – siekiama atskleisti akademinės / neakademinės muzikos sąsajas per nekonvencionalias violončelės grojimo technikas ir jų sąlygojamus iššūkius atlikėjams.

2.1.1. Teorinės hibridiškumo sąvokos vartojimo prielaidos

Pasitelkus medijas XXI a. muzikos kūrėjams ir vartotojams pasiekiami vis didesnė kultūrinė ir stilistinė įvairovė. Viena vertus, nuo XX a. vidurio klasikinėje akademinėje muzikoje ryškus istorinio ir stilistinio tikslumo siekis, kita vertus, į ją vis intensyviau skverbiasi neakademinės muzikos stiliai, jų elementai. Tas pats pasakytina ir apie įvairių muzikinių praktikų samplaiką. Dažnai galima išgirsti vartojamą *crossover* sąvoką – ji apjungia skirtingus dėmenis ir apibūdina muziką, netelpančią į klasikos, popmuzikos ar džiaz stilių rėmus, tačiau teorinių darbų, nagrinėjančių šį reiškinį, esti maža.

Muzikos stilių ir kultūrų sintezė nėra naujas reiškinys. Ši tendencija itin būdinga tarp skirtingų kultūrų ar religijų esantiems ar buvusiems regionams, pvz., Balkanams (Austrijos–Vengrijos ir Osmanų imperijų sandūra), Pietų Ispanijai (krikščionybės ir islamo sandūra), Artimiesiems Rytams (judaizmo, krikščionybės ir islamo sandūra) bei kitiems. Tačiau medijų pasiekiamumas ir didėjantis žmonių mobilumas sudaro prielaidas skirtingų sričių jungčiai. Muzikologai, apibūdindami dabartinius muzikos reiškinius, nevengia skolintis terminų iš antropologų, todėl susiduriame su tokiais sąvokomis kaip *multikultūralizmas*, *hibridiškumas*, permąstomas Vakarų klasikinei akademinei muzikai būdingas eurocentrizmas.

XXI a. *hibridiškumo* sąvoka dažnai vartojama kaip būdvardis charakterizuojant įvairaus pobūdžio reiškinių sintezę – nuo *hibridinio* automobilio iki *hibridinio* karo¹⁰. Kalbant apie

skirtingų kultūrų, tradicijų ar religijų samplaiką, įvairiuose kontekstuose galima aptikti sinonimų. Pavyzdžiui, sąvoka *sinkretizmas* dažniau vartojama kalbant apie skirtingų tikėjimų ir religijų sąveiką, įvairių elementų susiliejamą. Pasak Kapchan ir Strong „*brikolažas* tuo tarpu atskiria formas nuo istorinių šaknų ir sujungia jas naujais būdais[...] Kitaip nei *sinkretizmas*, *brikolažo* sąvoka ypač tinka apibūdinti atsitiktinėms kombinacijoms, kurios būdingesnės žaidimui ar postmodernizmo meno formai“ (Kapchan, Strong 1999: 241). Švedų antropologas Ulfas Hannerzas, apibūdindamas dviejų ar kelių anksčiau buvusių atskirų ir savitų tradicijų persidengimą, įveda sąvoką *kultūrinė kreolizacija* (Hannerz 1987: 546–559). Lygindamos paminėtąsias sąvokas (sinkretizmas, brikolažas, kultūrinė kreolizacija) Kapchan ir Strong teigia, kad „sąvoka *kultūrinė kreolizacija* labiau prigijo lingvistiniuose ir folkloro tyrimuose, o *hibridiškumo* sąvoka tapo gerokai labiau tarpdisciplininė ir vartojama kalbant apie populiariąją kultūrą, medijas, imigraciją, socialinį dominavimą, istorijos ir scenos menus“ (Kapchan, Strong 1999: 242).

Muzikologiniuose tyrimuose sąvoka *hibridiškumas* yra daugiaprasmė. Anot Timothy Tayloro, „ši sąvoka prigijo kalbant apie įvairių kultūrinių formų, diskursų, politinių strategijų ir tapatybės koncepcijų įvairovę“ (Taylor 2007: 219). Būdvardis *hibridiškas* vartojamas kalbant apie pasaulio muziką (*world music*) kaip korektiškesnis būdas pažymėti nevakarietišką jos versiją. Anot Tayloro, „hibridiškumas tapo prizme, per kurią suvokiami tarpkultūriniai susidūrimai. <...> Muzikos industrijoje šie būdvardžiai įgyja panašią funkciją – pažymėti muziką, kuriamą *kitų* (*others*)“ (*ibid.*, p. 220). *Hibridiškumo* sąvoka orientuota į muzikos vartotojus kaip rinkodaros elementas, padedantis atskirti *kitų* muziką. „Hibridiškumas prigijo kaip rinkodaros etiketė, skirta identifikuoti ir parduoti, kas iš pažiūros yra nauja kitoniškumo forma, bet apvalyta nuo senųjų prietarų ir hegemonijų“ (*ibid.*, p. 222). Sąvoka *hibridinė muzika* vartojama vietoj *pasaulio muzikos* sąvokos (*world music*) kaip geriau atpažįstama, tačiau priklauso išskirtinai vakariečiams: „Šioje nišoje telpa *kitų* muzika ir tai yra dar vienas būdas pažeminti nevakariečius, (priskiriant jų muziką) pasaulio muzikos kategorijai, taip užkertant kelią (patekti) į prestižiškesnę roko kategoriją. Jei tamsiaodžiai žmonės kuria hibridišką muziką, tai yra pasaulio muzika; jei baltaodžiai, ypač tokios žvaigždės kaip Paulas Simonas ar Peteris Gabrielis kuria hibridinę muziką, tai yra bet kas, tik ne pasaulio muzika“ (Taylor 2007: 238).

¹⁰ Žodžio *hibridas* (lot. *hybrida*) etimologija rodo, kad hibridas reiškė mišrūną – prijaukintos kiaulės ir laukinio šerno palikuonį. Lietuvių kalbos žodyne (LKŽ) pateikiamos dvi šio žodžio reikšmės: „1. gyvūnijos ar augmenijos individas, gautas kryžminimo būdu iš skirtingos giminės, šeimos ar rūšies atstovų, mišrūnas, mišrys; 2. žodis, kurio sudedamosios dalys kilusios ne iš vienos kalbos (pvz., žodis, turintis vienos kalbos šaknį, kitos – priešdėlį

ar priesagą)“. Oksfordo žodyne galima rasti keturias daiktavardžio *hibridas* (angl. *hybrid*) reikšmes: „1. gyvūnas ar augalas, turintis skirtingų rūšių ar veislių tėvus; 2. dviejų ar daugiau skirtingų dalykų maišymosi rezultatas; 3. transporto priemonė, naudojanti dviejų skirtingų rūšių energiją, ypač benzina ar dyzeliną ir elektrą; 4. dviratis, skirtas važinėti keliais ir bekele.“

Nagrinėdami Tayloro teiginius pastebime, kad tarpkultūrinės samplaikos yra glaudžiai susijusios su muzikos stiliais. Jis taip pat atkreipia dėmesį į nevienareikšmišką sąvokų „pasaulio muzika“ ir „hibridinė muzika“ vertinimą (galimos neigiamos konotacijos).

Skirtingų kultūrų muzika savaime priskiriama vienam ar kitam stiliui, tarsi tai būtų sinonimai, tačiau tokiu atveju neaišku, ar kalbama apie kultūrų, ar muzikos stilių hibridiškumą. Šio tyrimo autorės nuomone, tai vis dėlto yra du skirtingi reiškiniai, nors ir galintys būti susiję. Hibridizacijos konceptas dažnai aptinkamas kalbant apie skirtingų kultūrų sandūras, bet kalbant apie muzikos stilių samplaikas daug dažniau vartojama sąvoka *crossover*. Kaip anksčiau minėta, problemiška tai, kad kol kas nėra aiškių teorinių apibrėžčių, kas turėtų būti priskiriama *crossover* kategorijai. Ištyrus žodžio hibridas vartojimo pavyzdžius, šio tyrimo autorė siūlo vartoti terminą „hibridinis stilius“, kai kalbama apie skirtingų muzikos stilių susidūrimą.

2.1.2. Kultūrų hibridizacija: eurocentrizmas ir kultūrinė apropiacija

Kalbant apie kultūrų hibridizacijos tendenciją, įvairiuose teoriniuose konceptuose randame sąvokas *cross-cultural*, *intercultural*, *transcultural*, *multicultural*, *hypercultural*. Iš pradžių sąvoka *multikultūralizmas* vartota apibūdinti vienoje visuomenėje koegzistuojančias skirtingas kultūras. Kaip teigė Kim, „Europoje ir JAV ilgą laiką tarpkultūrinė muzika buvo suvokiama europietiško kolonializmo kontekste, susiejant ją su civilizacijos konceptais, misionierišku judėjimu, egzotizmu ir galiausiai – muzikos industrijoje – su pasaulio muzika (*world music*)“ (Kim 2017: 24). Problemiška yra tai, kad šios sąvokos vartojamos turint omenyje vakarietišką / nevakarietišką santykį, t. y. kai kalbama apie europietišką tradicijų susidūrimą su *kitų muzika*. Kim tęsia: „Problemiška, kad daug istorinių metodologinių konceptų ir problemų formuluočių vis dar yra susijusios su metodologiniu nacionalizmu ir eurocentrizmu. <...> Tarpkultūriniai muzikos procesai – jei į juos apskritai atkreipiamas dėmesys – yra apibūdinami kaip muzikiniai procesai, (vykstantys) sąveikaujant dviem skirtingiems kraštams ar tautybėms, supriešinant europietišką (įskaitant JAV) tradiciją su neeuropietiška muzika. <...> Vis tik jei atsigręžtume į kitas šiuolaikinės muzikos scenas ir skirtingų kultūrų centrus – Stambulą, Tel Avivą, Kairą, Bankoką, Džakartą, Pekiną, Tokiją, Seulą, San Paulą ir daugybę kitų – pamatytume, kad sąvoka tarpkultūrinė muzika netenka prasmės, jei nustojame ją matyti santykyje su kažkuo kitu“ (*ibid.*, p. 25).

Glaudžiai su eurocentristine pasaulėžiūra susijęs reiškinys yra kultūrinė apropiacija – tam tikrų kultūrinių praktikų savinimasis ir / ar sukultūrinimas. Jocelyne Guilbault aprašo atvejį, kai Brazilijoje XX a. pabaigoje išpopuliarėjusio Vest Indijos (Karibų jūros regione buvusių įvairių valstybių kolonijinių valdų bendras pavadinimas) šokio zuko muzikantai turėjo

prisitaikyti prie „tarptautinio garso“ – naudoti europietiškas dermes, derinimus ir kitus europietiška kultūrai būdingus reiškinius (Guilbault 1993: 150). Šis pavyzdys iliustruoja, kaip veikia kultūrinė apropiacija – į *kitų muziką* žvelgiama per eurocentristinę perspektyvą, sugretinant civilizuotą ir laukinę kultūras, reiškiant pretenziją tokią muziką apvalyti, padaryti intelektualėsnę, elitiškesnę.

Permąstant santykį su įvairių kultūrų muzika, demaskuojama ne tik iš kolonializmo laikų paveldėta kultūrinės apropiacijos tendencija, bet ir socialinės problemos, susiformuojančios sąveikaujant skirtingoms tradicijoms. Arvydas Guogis teigia, kad globalizacija, praturtinanti galimybėmis ir ištekliais, vystosi kartu su savo priešybe – „neigiama“ globalizacija (Guogis 2004: 85). Lokalių kultūrų paplitimas pasaulyje, ribojant saviraišką ir išteklius, uždaro žmones į kultūrinius ir socialinius getus. Anot Alexandros Baltzis, muzikos srityje toks procesas yra sudėtingas ir daugialypis, nes sieja muzikiniame gyvenime dalyvaujančias institucijas, vertybių sistemas ir socialines grupes administraciniu, ekonominiu ir kultūriniu lygmenimis (Baltzis 2005: 141–144).

Anot Baltzis, glaudžiai susijusiuose ekonominiuose, socialiniuose, kultūriniuose kontekstuose globalizacija sukelia ir atmetimo reakcijas, kurių esminė priežastis – baimė prarasti tapatybę. Globalizacija taip pat skatina mus permąstyti muzikos meninę nepriklausomybę ir autonomiškumą. Baltzis nuomone: „XIX a. romantiniai muzikos idealai, neva muzika ir menas apskritai yra visiškai autonomiški, šiuo metu jau suvokiami kaip pasenę, nors neretai dar gyvuoja tarp muzikantų ir muzikologų. Kultūriniai ir socialiniai pasikeitimai sukelia jautrias ir subtilias problemas, kaip, pavyzdžiui, baimę prarasti kultūrinę tapatybę, ir kartais tai provokuoja kraštutines reakcijas“ (*ibid.*, p. 148–149).

Pateikus įvairių nuomonių apžvalgą akivaizdu, kad kūrėjams sudėtinga globaliame pasaulyje balansuoti tarp tapatybės, autentiškumo išlaikymo ir skirtingų kultūrų įtraukimo. Šio balanso išlaikymas ypatingai jautrus vakariečių pasaulyje, kuriame dar juntamos istoriškai nesenos eurocentrizmo ir kultūrinės apropiacijos tendencijos. Tai apsunkina kai kurių plačiai naudojamų sąvokų (pvz: pasaulio muzika, hibridinė muzika) vartojimą.

2.1.3. Muzikos stilių hibridizacija

Muzikos stilių sintezė gali būti ne tik kultūrų sąveikos pasekmė, bet ir naudojama kaip kompozicinė priemonė. Skirtinguose šaltiniuose randamos sąvokos *polistilistika* ar *multistilistinė muzika*, vėliau – *intertekstualumo* sąvoka¹¹. *Polistilistikos* sąvoką 1971 m. pirmą

¹¹ Postmodernizmo epochoje kūrinį pakeitė visa apimanti teksto samprata, buvo įvestas intertekstualumo terminas, žymintis autoriaus ir svetimo teksto sąveiką, jų dialogą. Anot Audros Versekenaitės: „Naujojo citavimo

kartą pavartojo Alfredas Schnittkė (Schnittke [1971] 2002)¹². Dėl susiklosčiusių istorinių ir geografinių aplinkybių polistilizmo teorija daugiausia buvo nagrinėjama ir plėtojama sovietinėje muzikologijoje, neperžengdama geležinės uždangos ribos. Anglakalbėje muzikologijoje tuo metu vystėsi kitokia terminologija: „Nevienodą tarptautinį polistilizmo teorijos suvokimą lėmė skirtingos anglakalbės ir posovietinės muzikologijos terminologijos tradicijos bei kai kurie pačios teorijos trūkumai. Pagrindiniai jų yra chronologinių ribų neapibrėžtumas ir simbiozinio polistilizmo samprata, kuri yra įdomi ir vertinga, tačiau nepakankamai išvystyta, palyginti su koliažo pritaikymu anglakalbėje muzikologijoje“ (Jaunslaviute 2018: 463).

Sąvokų vartojimo neapibrėžtumo, taip pat ir tikslinimo tendenciją atspindi *intertekstualumo* sąvokos vartojimo dinamika skirtingų šalių menotyros mokslo terminijoje¹³. XXI a. apibūdinti skirtingų stilių sampyną anglų kalba dažnai vartojamos sąvokos *multistyle* ar *crossover*. Pastarosios sąvokos reflektavimo muzikologiniuose tekstuose dar trūksta, ji vartojama labai plačiai – gali reikšti ir popmuzikos industrijos elementų įtraukimą, ir muzikinių žanrų ir stilių lydinį. Vienoje didžiausių muzikos duomenų bazių internete *www.AllMusic.com* pateikiamas toks *crossover* aprašymas: „Klasikinis *crossover* yra žanras, svyruojantis tarp klasikinės ir populiariosios muzikos ir apimantis abiejų kategorijų klausytojų auditorijas. Dažniausia *crossover* rūšis yra klasikinį išsilavinimą turinčių atlikėjų (daugiausia – operos žvaigždžių) atliekamos populiarios dainos, liaudies muzika, miuziklų pasirodymai ar šventinės dainos. *Crossover* gali apibūdinti popmuzikos žvaigždes, atliekančias klasikinį repertuarą. *Crossover* taip pat gali būti skirtas vokaliniais ir instrumentiniais kūriniams, bandantiems sukurti sintezę tarp klasikinės muzikos ir populiariųjų [muzikos] stilių, apibūdinti, pavyzdžiui, klasikinių kūrinių džiazinėms interpretacijoms ar šiuolaikinei klasikinei muzikai, įkvėptai roko. Tokia muzika sunkiai priskiriama bet kuriai kategorijai ir gali būti priimtina ir popmuzikos, ir

intertekstualumas prilygintinas R. Hatteno vadinamajam strateginiam intertekstualumui. Tai „savo“ ir „svetimo“ tekstų sąveikavimo kategorijos, kai akcentuojamas XX a. kompozitorių poreikis ryškiau atskleisti potencialias pirmtako temos galimybes, implikuojant ją į šiuolaikinės meninės sistemas bei stilistinius kontekstus“ (Versekėnaitė 2008: 98).

¹² Anot Schnittkės, du pagrindiniai polistilizmo principai yra citata ir aliuizija. Citata gali būti ne tik tiesioginis pakartojimas, bet ir „svetimo muzikinio teksto perpasakojimas sava muzikine kalba“ ar „svetimo stiliaus technikos pritaikymas“ (Schnittke [1971] 2002: 87–88). Aliuzija apibūdinama kaip „subtilios užuominos ir neišpildyti lūkesčiai, esantys arti citavimo slenksčio, bet jo neperžengiantys“ (*ibid.*, p. 88).

¹³ Versekėnaitė teigia, kad „margaspalviame XX a. muzikos atradimų, įtakų ir sąveikų lauke „muzikos muzikoje“ dialogas tampa ypač aktualus ir įvairiaaspektis. Minėtieji „svetimos“ muzikos naujojoje kompozicijoje tyrinėtojai – J. N. Strausas, M. Hyde, R. Hattenas, L. Djačkova ir kiti – kiekvienas kitaip žvelgia į implikuojamų intekstų XX a. muzikos kūriniuose problematiką ir operuoja skirtingais, savo sukurtais arba iš kitų mokslų (literatūrologijos) perimtais terminais bei teorijomis. <...> Neretai muzikologų skirtingai vadinami reiškiniai atitinka tą patį teksto diegimo į naujai kuriamą kompoziciją principą. Tokia įvairi to paties reiškinio nusakymo skirtingais terminais tradicija apsunkina kūrinio analizės suvokimą, kita vertus, teikia galimybę analizuojančiajam pasirinkti tikslesnį apibūdinimą, atitinkantį svetimos medžiagos implikavimo metodą“ (Versekėnaitė 2008: 104).

klasikos klausytojams, kaip ir pasaulio ar nevakarietiška liaudies muzika, kurios irgi gali būti priskiriamos *crossover* stiliui“¹⁴.

Sąvoka *crossover* ne visada paranki vartoti dėl neigiamos konotacijos. Kadangi taip kartais apibūdinamas pop industrijos elementų įtraukimas, gali kilti įspūdis, kad ši muzika nėra intelektualiai ar elitinė. Klasikinės muzikos ir džiaz trimitininkas Marvinas Stamas 2013 m. duotame interviu išryškina keletą diskutuotinų klausimų, kurie kyla bandant apibrėžti *crossover* stilių: „Tokiems atlikėjams kaip aš, kurie mielai groja įvairių stilių muziką, stilių sankirta reiškia platesnį muzikinį akiratį ir didesnes raiškos galimybes. Bet puristui tai reiškia susiteršimą ar muzikos sumenkinimą. <...> Tačiau ar akademinėje aplinkoje subrendęs džiaz atlikėjas, grojantis muziką, jungiančią šiuos abu pasaulius, iš tiesų sumenkina muziką? <...> Daugelis džiaz muzikantų negali užsitikrinti pragyvenimo grodami vien džiazą. Norėdami sudurti galą su galu, jie turi groti ten, kur gauna daugiau pajamų – kaip laisvai samdomi muzikantai įvairiuose koncertuose ir šou, pobūviuose, vestuvėse ir kt. Tai pasirinkimas tarp purizmo ir išgyvenimo“ (Diez, Hallman 2013: 2).

Stamas atkreipia dėmesį, kad muzikantams dažnai tenka rasti kompromisų tarp meno ir išgyvenimo. Tad kalbant apie *crossover* reiškinį orientavimasis į komercinę sėkmę yra vienas svarbiausių bruožų, leidžiančių identifikuoti šį stilių. Operos žvaigždės ir muzikantai, koncertuojantys stadionuose, sutraukiantys tūkstantines minias ir uždirbantys įspūdingus honorarus, neabejotinai yra priskiriami *crossover* atstovams ir kartais yra kaltinami muzikos suprimityvinimu. Tačiau kai kalbame apie tokius atlikėjus kaip Yo-Yo Ma, Bobby McFerriną ar Joshuą Bellą, vargu ar galima jiems priekaištauti dėl blogo muzikinio skonio.

Kai klasikinė muzika perima daug popindustrijos elementų, neišvengiama klišių ir supaprastinimo. Susiduriame su reiškiniu, kurį Dwightas MacDonaldas pavadino *puskultūra* (*midcult*)¹⁵. *Puskultūra* pasižymi esminėmis masinės kultūros savybėmis – iš anksto paruoštomis formulėmis bei numatytomis reakcijomis, tačiau visa tai „vykusiai pridengiama kultūros figos lapeliu“, ji „apsimeta paisanti aukštosios kultūros standartų, nors iš tiesų juos gerokai atskiedžia ir suvulgarina“ (MacDonald [1960] 2011: 37, 45). Josephas Horowitzas prideda, kad didžiojo meno mistifikavimas yra *puskultūros* principas – pagrindinis jos gero tono ir paviršutiniško požiūrio šaltinis (Horowitz 2006: 11–12).

Violončelės pasaulyje nemažai kontraversijų sukeliantys *crossover* pavyzdžiai yra grupės *2Cellos* (Luka Šuličius ir Stjepanas Hauseris) ar Stjepano Hauserio solo pasirodymai.

¹⁴ Prieiga per internetą: <<https://www.allmusic.com/style/classical-crossover-ma000004504>>. [Žiūrėta 2024.08.05].

¹⁵ *Midcult* – žodžių *miesčionys* (*middlebrow*) ir *kultūra* (*culture*) junginio trumpinys. Šis terminas apibrėžia intelektualiąją bei meninę kultūrą, turinčią tiek aukštosios, tiek masinės kultūros bruožų, tačiau nesančia nė viena iš jų.

Jų atlikime galima atrasti nemažai violončelės ribas plečiančių elementų (perkustinis grojimas, violončelės kaip gitaros traktavimas, pedalų ir efektų naudojimas), tačiau šių atlikėjų inovatyvumą užgožia diskusijos apie muzikinį skonį. Dalis auditorijos *2Cellos* ir Hauserių žavisi kaip violončelės novatoriais, kurie savo charizma pritraukia dideles klausytojų minias ir populiarina violončelę, kol kiti Šuličių ir Hauserį kaltina tuo, ką MacDonaldas vadina *puskultūra* – prisidengimu aukštosios kultūros standartais, juos atskiedžiant ir suvulgarinant.

Grįžtant prie trimitininko Stammo nuogaštavimo dėl akademinės muzikos puristų *crossover* sąvokai priskiriamos neigiamos konotacijos, norisi pabrėžti ir tai, kad kai kurių stilių (pavyzdžiui, klasikos ir džiaz) sąveika yra turtinanti, sudaranti prielaidas atsinaujinti abiem stiliams. Tarp ankstyvųjų pavyzdžių galima paminėti George'o Gershwin'o „Žydrąją rapsodiją“ (1924) ar Maurice'o Ravelio Bliuzą iš Sonatos smuikui Nr. 2, a-moll (1923–1927). Atskiros paminėjimo vertas Astoro Piazzollos fenomenas, atvedęs Lotynų Amerikos muziką į klasikinės muzikos sales. Sunku būtų išskirti, kiek šio kompozitoriaus muzikoje sąveikauja klasikinė, avangardinė muzika, džiazas ir Lotynų Amerikos intonacijos bei ritmai.

Klasikinės muzikos ir džiaz sąveikavimas nėra nauja idėja. Guntheris Schulleris dar 1957 m. suformulavo *trečiosios srovės* apibrėžimą. Jai galima priskirti tarp klasikos ir džiaz laviruojančius kompozitorius Guntherį Schullerį, Thelonijų Monką, Davidą Bakerį, Raną Blaką, Johną Lewisą, atlikėjus Ornette Coleman, Charlesą Mingusą, Milesą Davisą, Alleną Vizzutti, Marviną Stammą. Nors *trečioji srovė* egzistuoja jau dešimtmečius, jos kūrybinis potencialas dar nėra išsemtas. Apie tai rašė Louis Diez ir Jacobas Hallmanas: „Klasikos ir džiaz susilieėjimas turi puikią kūrybinę ir edukacinę perspektyvą. Pavyzdžiui, įgūdžiai, reikalingi sėkmingam džiaz pasirodymui, yra tiesiogiai susiję su kūrybiškumu: gebėjimas improvizuoti grupėje, gebėjimas laisvai išreikšti savo individualumą ir [gebėti] atsakyti į kitų, prigimtinį smalsumą susidurti su problemomis, neturint [iš anksto] paruošto atsakymo. O klasikinė muzika reikalauja koncentruotų pastangų ir homogeniško garso idealo, tikslų stilistinių interpretacijų ir struktūrų atpažinimo“ (Diez, Hallman 2013: 12).

Sąveikaujant įvairiems muzikos stiliams susiduriama su reiškiniu, kai kūrėjai siekia atrasti naują sonorinę estetiką ir ieško inovatyvių garso išgavimo būdų. Susidaro ciklas, kai siekiant atrasti naują skambesį kuriamos naujos technikos (technologijos) ir taip atsiveria naujos muzikos raiškos galimybės. Taip pat perkuriamas socialinis ir kultūrinis kontekstas, kuriame mes įpratę matyti tam tikrus muzikos instrumentus. Pavyzdžiui, asociacijos, kylančios lyginant trimtą klasikinėje akademijoje muzikoje ar džiaz, gerokai skiriasi. Kultūrinės ir akustinės priežastys padeda paaiškinti nusistovėjusių instrumentų gamybą ir paplitimą grojant tam tikrus muzikos stilius (Dawe 2013: 21). Tačiau keičiantis ideologijoms ir muzikiniams skoniams į muzikavimo procesą įtraukiami nauji instrumentai, pasitelkiami nauji grojimo

būdai. Anot René Lysloffo ir Leslie'o Gay, „grojimo technologijos dėl savo naudojimo istorijos yra užpildytos socialine prasme ir tos prasmės gali keistis, kuomet jos peržengia nacionalines, kalbines ir kultūrines ribas“ (Lysloff, Gay 2003: 8).

Šiame tyrime pateikiamais pavyzdžiais iš violončelės repertuaro siekiama iliustruoti, kokius praktinius iššūkius atlikėjams kelia įvairių muzikos stilių sintezė. Džiaz, roko, pop muzikos atlikimas violončele yra problemiškas dėl to, kad pagrindiniai grojimo instrumentu būdai susiformavo XVI–XIX a. atliekant Vakarų Europos klasikinę akademinę muziką. XX a. akademinės muzikos sonoriniai eksperimentai gerokai išplėtė violončelės garsyną, tačiau norint pritaikyti violončelę minėtiems muzikos stiliams, atlikėjai turi atrasti būdus, kaip priderinti instrumentą prie savito jų skambesio, t. y. praplėsti, o gal net perkurti ekspresijos instrumentu ribas.

Vienas iš būdų tai padaryti yra jau egzistuojančių instrumentų skambesio mėgdžiojimas. Pavyzdžiui, violončelininkai dėl tam tikro instrumentų panašumo gali sėkmingai mokytis iš džiaz kontrabosininkų, kurių patirtis grojant šį stilių gerokai turtingesnė. Tačiau galima atrasti ir visiškai naujų grojimo būdų, kurie garsine estetika yra gerokai artimesni naujiems muzikos stiliams. Kalbant apie styginius instrumentus, tokia techninė revoliucija būtų galima laikyti kirčio (*chopping*) technikos atsiradimą, kuri atveria neribotas galimybes pritaikyti styginius instrumentus pop ar *folk* muzikai. Šioje srityje daugiausia reiškiasi atlikėjo-kompozitoriaus tipo kūrėjai, kurie kurdami muziką eksperimentuoja su instrumentu, ieškodami naujoviško garso ir naujų grojimo būdų.

2.1.4. Nuo aukštosios kultūros prie eklektikos

Kūrėjų posūkis link neakademinės muzikos stilių yra tampriai susijęs ir su publikos skonio poslinkiu, kurį galima pamatuoti koncertų bilietaus pardavimais ar įrašų klausomumu. Aukštosios (*highbrow*) kultūros vartotojų pasirinkimo pokyčiais kaip reiškiniu susidomėta XX a. pabaigoje. 1982–1992 m. JAV atliktos apklausos, kuriose buvo tiriamos respondentų muzikinės preferencijos ir jų sąsajos su respondentų socialine padėtimi, išsilavinimu, pajamomis, amžiumi bei tautybe¹⁶. Interpretuodami šių tyrimų rezultatus Richardas Petersonas ir Rogeris Kernas (1992) teigia atskleidę reikšmingą tendenciją – aukštosios kultūros vartotojų perėjimą nuo „snobizmo“ (*snoberry*) prie „visavalgystės“ (*omnivorousness*)¹⁷, t. y. daug didesnę

¹⁶ 1982 m. ir 1992 m. apklausa JAV atliko *Bureau of the Census for the National Endowment for the Arts*.

¹⁷ Richardo Petersono įvairiuose darbuose vartojama kultūrinės visavalgystės sąvoka vėliau įsitvirtino ir kitų autorių terminijoje (Carrabine ir Longhurst 1999; Bellavance 2008; Ollivier 2008; Warde 2008; Atkinson 2011; Rimmer 2011).

atvirumą ir vidurinei (*middlebrow*) bei žemajai (*lowbrow*) kultūrai¹⁸. Jų nuomone, tokį poslinkį lemia socialiniai ir ekonominiai visuomenės pokyčiai ir teigia, kad aukštosios kultūros vartojimas nustojo būti socialine statuso žyme, o aukšto (*upper-class*) ir vidurinio (*middle-class*) socialinio sluoksnio kultūros vartotojai kaip tik dažniau pasižymi eklektišku skoniu.

Interpretuodami šio tyrimo rezultatus Petersonas ir Kernas teigia, kad išvados nereiškia, jog visavalygiai muzikos vartotojai mėgsta bet ką, tačiau tai liudija, kad jie yra žymiai atviresni (Peterson, Kern 1996: 904). Šie autoriai išskiria penketą veiksnių, kurie lemia muzikos vartotojų perėjimą nuo snobizmo prie visavalygystės:

1) **struktūriniai pokyčiai** susiję su daugybe pokyčių ekonomikoje, kurie per pastarąjį šimtmetį kultūrinę atskirtį daro vis mažiau reikšminga. Kylantis pragyvenimo lygis, platesnis išsilavinimas ir menų pasiekiamumas per medijos priemonės padarė elito estetinių skonį prieinamesnį platesniems visuomenės sluoksniams, taip sumažindamos meno vartojimo, kaip socialinės žymės, reikšmę;

2) **vertės pokytis siejamas su lyties, etniniais, religiniais ir rasės skirtumais**, lemiančiais laipsnišką perėjimą nuo snobizmo prie visavalygystės. XIX a. kai kurie kultūriniai prietariai buvo plačiai išsaknyję, o jų pagrindu egzistavo visuomenės segregacija. Padėtis smarkiai pasikeitė po Antrojo pasaulinio karo ir jo metu vykdytų nacių nusikaltimų, po kurių „rasizmas“ įgijo neįtikėtinai neigiamą konotaciją. Dėl šios priežasties itin blogu tonu laikoma vystyti teorijas, pagrįstas etniniu ar rasiniu pagrindu. Pokytis pereinant nuo snobizmo prie visavalygystės žymi istorinę tendenciją siekiant didesnės tolerancijos;

3) **meno lauko pokyčiai**. XX a. pusėje menininkų, siekiančių pripažinimo, kūrybos spektras pasidarė toks platus, kad vieno standarto taikymas, vertinant jų darbus, tapo tiesiog neįmanomas. Pereita prie nuomonės, kad meno kūrinio vertė slypi ne pačiame meno kūrinyje, o tame kokią poveikį jis padarė kitiems menininkams, tai reiškia, kad bet kokios išraiškos formos tampa atviros estetiniam vertinimui. Tokia nuostata lemia perėjimą nuo elitinio išskiriančio (*exclusive*) snobizmo prie elitinės įtraukiančios (*inclusive*) visavalygystės.

4) **kartų politikoje** iki XX a. vidurio iš jaunų žmonių buvo tikimasi, kad jie jaunystėje mėgtų pop muziką ir pop kultūrą, tačiau, kad jų kultūrinis skonis ilgainiui „subręstų“. 1950-ųjų pradžioje Jungtinėse Amerikos valstijose baltųjų jaunimas perėmė populiarius afroamerikietiškus muzikos ir šokio elementus iš naujai susiformavusio *rock'n'roll* stiliaus, o 1960-aisiais naujai susiformavusi „Woodstock'o tauta“ buvo daug atviresnė ir panašesnė ne į „pereinamąją“ brendimo stadiją, bet į perspektyvią alternatyvą įsitvirtinusiai elitinei kultūrai. Vienas iš esminių šio reiškinio poveikių yra tai, kad tarp gerai išsilavinusių ir aukštą

visuomeninį statusą turinčių amerikiečių, gimusių po Antrojo pasaulinio karo, remiančių elitinius menus yra gerokai mažiau, nei jų senelių kartoje;

5) **statuso grupės politikoje** dominuojančios statuso grupės anksčiau apibrėždavo populiariąją kultūrą taip, kad tie apibrėžimai atitiktų jų interesus ir padėtų nustatyti skirtingo statuso grupių subordinaciją. Viena iš tokių strategijų buvo apibrėžti populiariąją kultūrą kaip gyvulišką ir tokią, kurią reiktų slopinti, kita strategija – įtraukti populiariosios kultūros elementus į dominuojančią statuso grupės kultūrą. Kol snobiškas atsiskyrimas buvo efektyvi statuso žymė gana homogeniškame ir apibrėžtame WASP¹⁹ pasaulyje ir buvo galima primesti savo dominavimą kitos grupės jėga, kultūrinė visavalygystė atrodo tinkamesnė strategija vis labiau globalėjančiame pasaulyje, pripažįstant kitas kultūras kaip lygiai taip pat gerbtinas. Elitinis snobizmas geriau atspindi ankstesnius aukštesniosios–vidurinės klasės poreikius, tačiau pastarųjų dešimtmečių ekonominiuose–socialiniuose poslinkiuose kultūrinė visavalygystė atrodo tinkamesnė strategija (Peterson, Kern 1996: 905–906).

2.2. Neakademinės muzikos stilių įtaka violončelės atlikimo technikai

XXI a. daugiausiai įtakos grojimo violončele naujovėms turi muzikos stilių susidūrimas ir multikultūriškumas. Anot Maxo Peterio Baumanno, sekuliarizacija, demokratizacija, lygybės principai ir individualizacija padėjo tirti riboms tarp pramoginės muzikos, klasikos, džiaz, pop ir roko. Įvyko mentaliteto pasikeitimas, nutolstant nuo romantiškų purizmo idėjų, kurios tikėjo autentiškumu ir tradicijomis (Baumann 2000: 127–128). Grojimo violončele menas nebėra homogeniškas ir priklausantis tik Vakarų Europos klasikinės akademinės muzikos tradicijai. Ulrikas Volgstenas teigia, kad aukštosios ir paprastosios kultūrų maišymasis būtinas jų atsinaujinimui: „Etimologiškai negatyvia prasme kultūra yra atvira ekosistema (daugybės prioritetų, sprendimų ir vertybių rinkinių), tad svarbu suprasti, kad institucionalizuota „aukšto lygio kultūra“ ir neinstitutionalizuota „paprastoji kultūra“ yra viena nuo kitos priklausomos (lot. *cultura* - (žemės) dirbimas, ugdymas, auklėjimas, lavinimas, tobulinimas, garbinimas, aut. past.). Be neinstitutionalizuotos „paprastosios kultūros“ įtakos institucionalizuotai „aukštojo lygio kultūrai“, ji kaulėja, tampa dogma, mirusiu kanonu (...) Ir atvirkščiai, be institucionalizuotos „aukštosios kultūros“ neinstitutionalizuota „paprastoji kultūra“ praranda kryptį, praranda savo funkciją, nustoja būti estetiniu pabėgėliu. Be priešpriešos tarp privilegijuoto ir neprivilegijuoto, skirtumas tarp aukštosios ir paprastos kultūros prarandamas“ (Volgsten, 2014: 126).

¹⁸ Apklauso duomenys analizuojami moksliniame straipsnyje (Peterson, Kern 1996).

¹⁹ WASP – *White Anglo-Saxon Protestants* akronimas

Šiame poskyryje siekiama apžvelgti grojimo violončele technikų kaitos tendencijas, jas siejant su daugialypiais muzikiniais kultūriniais kontekstais, o labiausiai – įvairių muzikos stilių įtaka. Analizuojama kaip džiazas, pop, roko ir pasaulio muzika (*world music*) skatina naujų grojimo būdų violončele paiešką. Jų įvaldymas atlikėjui kelia ne vien techninius, bet ir notacijos perskaitymo iššūkius. Meistriškas grojimas derinant konvencionalius ir nekonvencionalius grojimo būdus tyrėjų vadinamas *naujuoju virtuoziškumu*.

Australijos kompozitorė Cat Hope ir perkusininkė Louise Devenish 2020 m. paskelbė Naujojo Virtuoziškumo manifestą ir įtraukė jį į knygą *Contemporary Music Virtuosities* (2023) (2 priedas). Hope ir Devenish virtuoziškumo sąvokos permąstymą sieja su meno tyrimais. Jos pastebi, kad daug praktikuojančių profesionalų imasi podiplominių studijų, kurių metu publikuoja savo atradimus praktikoje kaip teorinius siūlymus. Autoriai teigia, kad praktikuojančių profesionalų nuolat atliekamas sąvokų permąstymas yra svarbus būdas sujungti praeitį su šiuolaikiniais reiškiniais (Devenish, Hope 2023: 8). „Priimant šį pokytį išlaikomas ryšys su menu kaip praktika, kuri niekada nestovi vietoje, bet keičiasi, kai laikui bėgant kinta mus supantis pasaulis ir mūsų suvokimas apie jį“ (*ibid*)²⁰.

2.2.1. Džiazo stiliaus įkvėpti grojimo būdai

Mokymasis improvizuoti

Styginių instrumentų atlikėjai savo įgūdžius įprastai pradeda lavinti grodami klasikine Vakarų Europos muziką. Dėl šios priežasties dauguma muzikos mokyklos pedagogų koncentruojasi į tradicinę interpretacijos estetiką – švarų, tolygų, sodrų garsą, švelnų sujungimą tarp natų (nebent kitokia artikuliacija pažymėta partitūroje), tikslią intonaciją ir nuolatinį vibrato. Šie įgūdžiai lavinami nuo ankstyvos vaikystės. Kelis dešimtmečius tobulinant savo įgūdžius klasikiniame repertuare, muzikantai ilgainiui susiduria su mažiau pažįstamais, klasikinei akademinei muzikai neįprastais stiliais, kurių interpretacija reikalauja daugiau žinių, atrandant kitokią muzikos estetiką.

Mokantis akademiniu būdu užmiršamas improvizacijos menas, nelavinamas gebėjimas spontaniškai kurti muziką, nors ilgą laiką tai buvo vienas iš privalomų dalykų muzikantui.

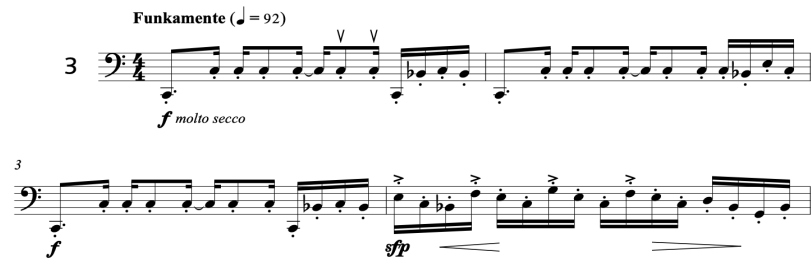
Basso continuo sistema primena dabartinį džiazas muzikos žymėjimą, kai natose daug dalykų nefiksuojami, pateikiant tik tam tikrą kodą, kuris atlikėjo laisvai interpretuojamas, paliekant vietos ir sakybinei tradicijai. Gebėjimas improvizuoti vis dažniau tampa vienu iš naujų įgūdžių, kuriuos klasikinėje tradicijoje lavinti muzikantai įgyja pasukdami džiazas keliu. Tai iliustruoja ir vaizdinga Eriko Friedlanderio citata: „Mokydamasis klasikinės muzikos savyje išsiugdai stiprų vidinį kritiką, kuris nuolat tave bara, jei kažką darai ne taip. [...] Manau, kad visiems klasikinės muzikos atlikėjams reiktų gebėti tam tikru momentu tą kritiką užtildyti ar bent jau jį suvaldyti. Nes kuomet pradedi improvizuoti ir iš tikrųjų esi muzikos kūrimo procese, visai nereikia vidinio balso, kuris saktų „Ką?! Ar iš tiesų tai ir nori pasakyti? Ar esi tuo tikras? Kur tavo vibrato, kur tavo intonacija?“ Reikia sugebėti būti čia ir dabar ir tai išlaisvina“²¹.

Klasikinėje akademinės muzikos tradicijoje ugdomi muzikai praleidžia tūkstančius valandų praktikuodamiesi mažorines ir minorines gamas (joninę ir eolinę dermes), tačiau retai lavina įgūdžius kitose dermėse – dorinėje, fryginėje, lydinėje, miksolydinėje, lokrinėje ir kt. Klasikinės muzikos atlikėjai, susidomėję džiazas ir improvizacija, pradeda šią kelionę nuo mokymosi groti įvairias dermes. Stygininkams tai reiškia kitokią požiūrį į pozicijų ir pirštuočių pasirinkimą. Italų violončelininko Lucio Franco Amanti išleistas etiudų rinkinys *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation* skirtas kaip tik tokiai pradžia. Leidinio įžangoje autorius teigia, kad „šiūs etiudus sukurti paskatino siekis padėti violončelininkams, kurie nori pradėti improvizuoti, tačiau susiduria su sunkumais susipažįstant su kitokia džiazas terminologija ir dermėmis. Šie etiudai skirti dermių pažinimui praktiniu būdu, per daug dėmesio neskiriant teoriniam pagrindui“ (Amanti 2014: 3). Vietoj mažoro ir minoro etiudų rinkinyje dominuoja kitos dermės, būdingos džiazas muzikai. Pavyzdžiui etiude *2 AM Funk* pirmuose keturiuose taktuose pristatoma vyrausianti **miksolydinė** dermė, taip pat fankui būdingas sinkopuotas ritmas (11 pav.).

²⁰ Istoriskai virtuoziškumo supratimas Vakarų meninėje muzikoje (*art music*) laikui bėgant kinta, taip pat, kaip ir grožio ar stiliaus idėjos. Pasak Lindos Jankowskos, „virtuoziškumas, apšviotos epochoje siejamas su žinių įgijimu ir turėjimu, romantizme – su nesaikingumu ir reginiu, XX a. – techniniu preziciškumu be menkiausios klaidos, šiais laikais pasireiškia daug skirtingų pavidalų“ (Jankowska 2023: 288). Pastarųjų kelerių metų teoriniuose darbuose galime rasti sąvokas, apibūrinančias virtuoziškumą skirtingais aspektais: tarpdisciplininis (*interdisciplinary*), kibernetinis (*cyborg*), negarsinis (*non-sonic*), kasdienis (*everyday*), kolektyvinis (*collective*), hibridinis (*hybrid*), ekosisteminis (*ecosystemic*) (Shlomowitz 2016; Erwin 2017; Voithofer 2018; Marino 2020; Mausekapp 2011; Wubbels 2020; Roesnes 2022) ir dar daugiau.

²¹ Interviu su violončelininku Eriku Friedlanderiu. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=Tux2ABVenDQ&t=2s>. [Žiūrėta 2024 08 05].

2 AM Funk



11 pav. Lucio Franco Amanti 2 AM Funk, 1–4 t. 20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation. Mainz: Schott, 2014: 10.

Etiudo *Borrow 9* pirmuosiuose taktuose atpažįstama **lydinė** dermė, lavinanti ir sudėtinių ritmų pojūtį (9/8 metras skaidomas į formules 2+2+2+3 ar 3+3+3) (12 pav.).

Borrow 9



12 pav. Lucio Franco Amanti Borrow 9, 1–6 t. 20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation. Mainz: Schott, 2014: 32.

Etiudo *Dance* pradžioje įtvirtinamas **pentatoninis** garsaeilis (13 pav.).

Dance



13 pav. Lucio Franco Amanti Dance, 1–4 t. 20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation. Mainz: Schott, 2014: 5.

Pavyzdžiai atskleidžia kaip violončelininkui praktikuotis atliekant skirtingas dermes, naudojant joms būdingas pirštuotes ir pozicijas. Sekant etiudų muzikiniu tekstu lengva įsidėmėti šiuos garsaeilius ir panaudoti juos bandant sukurti savitą improvizaciją. Geras dermių

išsidėstymo per instrumento grifą pažinimas sudaro prielaidas toliau gilintis į džiaz stilių ir mokytis improvizacijos meno.

Iš praktinės patirties galiu paliudyti, kad aptariamas leidinys (Amanti etiudai) iš tiesų padeda ugdyti „naują intuiciją“ (autorės siūloma sąvoka), pasirenkant patogesnes pirštuotes ir pozicijas minėtų dermių atlikimui įvairiuose stiliuose. Tokia „naujoji intuicija“ padeda įvaldyti improvizacijos meną ir formuoti naujus refleksus, kurie reikalingi kuomet didžioji dalis aktyvaus dėmesio skiriama muzikinės minties vystymui²².

Analizuojant šiuos kūrinius atsiskleidžia jų „etiudinis“ potencialas tobulinti atlikėjo techniką ir pritaikyti įgūdžius plataus spektro repertuare, net ir klasikinėje akademinėje muzikoje. Pavyzdžiui, susikoncentravus į *pizzicato* technikos plėtotę (siekiant pamėgdžioti gitaros *arpeggio*) išvystomas toks greitis ir pirštų stiprumas, kuris praturtina ir chrestomatinių violončelės kūrinių interpretacijas²³.

Pizzicato versus arco

Grojimas *arco* turi daugiau melodinės prigimties, o trumpas ir aiškus *pizzicato* garsas labiau tinka ritminiam pradui pabrėžti. Grojimas *pizzicato* yra mėgstamas garso išgavimo būdas džiaz kontrabosininkų, kurie groja dar ir violončele. Ray’us Brownas, kūręs drauge su tokiomis žvaigždėmis kaip Ella Fitzgerald ir Charlie’is Parkeris, 1960 m. įrašė albumą *Jazz Cello*, kuriame groja vien *pizzicato*. Šiame albume violončelė nuo kontraboso skiriasi tik kiek kitoku tembru ir aukštesniu registru, tarsi būtų tiesiog „aukštai grojantis kontrabosas“. Kontrabosininkas Oscaras Pettifordas panašiu metu taip pat įrašuose pradėjo naudoti ne tik kontrabosą, bet ir violončelę.

Pizzicato dažnai renkasi ir švedų džiaz kontrabosininkas Larsas Danielssonas, kuris savo muzikanto kelią pradėjo nuo klasikinės muzikos. Savo kūryboje Danielssonas naudoja tiek kontrabosą, tiek violončelę ir net atkurtą penkiastygį kontraboso-violončelės hibridą, kuris buvo naudojamas XVIII amžiuje. Albume *Cloudland* (2020) atlikėjas pirmą kartą panaudoja šį instrumentą, atskleidamas skirtingas instrumento galimybes grojant *arco* (pvz. kompozicija *Vildmark*) ir *pizzicato* (pvz. kompozicija *Tango Magnifique*).

Besimokydami iš kontrabosininkų violončelininkai perima ne tik technines, bet ir stilistines stygos užgavimo ypatybes, būdingas džiazui, taip pat fanko, roko, bliuzo muzikai. Vietoj užkabinimo piršto judesiu aukštyn, kuris naudojamas klasikinėje muzikoje, kontrabosininkai dažnai naudoja stygos užgavimą iš šono taip, kad pirštas tuoj pat atsiremia į žemesnę stygą. Tokiu būdu ranka automatiškai paruošiama greta esančios stygos užkabinimui

²² Šiame procese galima įžvelgti paralelių su Baroko muzika ir didžiaisiais meistras, kurie laisvai improvizuodavo.

²³ Šį efektą pastebėjau repetuodama Claudio Debbusy Sonatą violončelei ir fortepijonui, kuri iš violončelininko reikalauja gerai ištobulintos *pizzicato* technikos – greičio, stiprumo ir koordinacijos prasme.

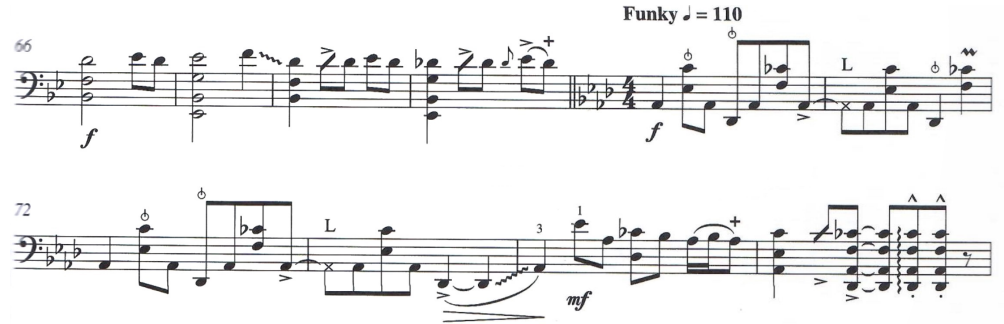
(*rake* technika)²⁴. Iš šių muzikos stilių taip pat perimti ir perkusiniai garsai, *glissando* (*slide*) naudojimas bei kiti.

Norint groti *pizzicato* greitu tempu, atlikėjams reikia plėtoti grojimą visais kairės rankos pirštais. Šiuo požiūriu violončelininkams tenka skolintis idėjas iš gitaristų, kurie naudoja vien stygos užgavimą pirštais, todėl jų technika itin išvystyta. Toliau pateikiamuose pavyzdžiuose matyti, kokią *pizzicato* įvairovę naudoja violončelininkas ir kompozitorius Mike’as Blockas kūrinyje *The Blue Danube in Budapest* (14 pav.). Autorius prieš kūrinį detalai paaiškina savo naudojamą notaciją ir garso išgavimo pobūdį (4 lentelė).

	<i>Arpeggio</i> akordas iš apačios į viršų
	Kairės rankos <i>pizzicato</i> arba „patempimas“
	Trenkti dešine ranka per grifą išgaunant metalinį skambesį.
	Klasikinėje muzikoje vadinamas Bartóko <i>pizzicato</i> , kuomet styga užgaunama patraukiant ją vertikaliai. Dėl krypties styga atsitrenkia į grifą, taip išgaunant pliaukštelėjimo garsą.
	Stygos užgavimas nagu kairėn, taip sukuriant aštresnį garsą. Rekomenduojama atlikti antru pirštu.
	Patraukti kairę ranką aukštyn ar žemyn pakeičiant garso aukštį.
	Stryko vedimo krypties ženklai šiame kontekste nurodomi kaip nuorodos stygos užgavimo krypties nykščiu. Žemyn nurodomas kaip stygos užgavimas kairėn minkštąja nykščio dalimi, aukštyn nurodo stygą užgauti dešinėn pusėn nykščio nagu.
	Girdimai nuleisti kairę ar dešinę ranką ant stygų (žymima L ar R), sukuriant švelnų ritmišką dunkstelėjimą.

4 lentelė. Mike’o Blocko naudojamų *pizzicato* būdų gausa ir paaiškinimai prieš kūrinį *The Blue Danube in Budapest* (aut. vertimas). Boston: Berklee Press, 2017: 93.

²⁴ Vaizdingas šios technikos pavyzdys – Jacobo Szekely’io atliekamas kūrinys *The Rake*. Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=UTvjzKluqWQ>>. [Žiūrėta 2024 08 05].



14 pav. Mike Block *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017: 95. *The Blue Danube in Budapest*, 66–75 t.

Aptarti įvairūs *pizzicato* grojimo būdai detaliau nagrinėjami šio darbo trečiajame skyriuje, dekonstruojant jų atlikimo techniką ir ieškant paralelių su išplėstinėmis technikomis. Trečiajame skyriuje atskleidžiamas ir *fingerstyle* technikos potencialas (žr. 3.1.2. Nekonvencionalių *pizzicato* ypatumai: išplėstinių ir multistilistinių technikų sąveika), kuomet tobulinant grojimą skirtingais pirštais įgyjama galimybė groti *arpeggio* tarsi gitara ar tiesiog sustiprinti savo pirštų greitį bei stiprumą, kuris reikalingas atliekant ir klasikinės akademinės muzikos repertuarą.

Grojančiam *arco* papildomų uždavinių sukuria stryko valdymas – artikuliacija, natų grupavimas *legato*, naudojamas stryko kiekis ir kita. Klasikinėje akademinėje muzikoje interpretuojant skirtingų laikotarpių ir kompozitorių muziką yra nusistovėjusios tam tikros artikuliacijos tradicijos. Artikuliacija irgi svarbi mokantis groti džiaz ar *folk* stilių muziką atkreipiant dėmesį į strykavimo pasirinkimą, ypač greito tempo muzikoje, pavyzdžiui, *bebop* ar *gipsy jazz* stiliuose. Įvaldant naujoves, pirmiausiai mokytis reikėtų iš tokių smuikininkų, kaip Stéphan Grappelli, kuris yra laikomas vienas *gipsy jazz* žanro kūrėjų. Jo bendradarbiavimas su gitaristu Django Reinhardt padarė didelę įtaką šio stiliaus vystymuisi ir pritraukė nemažai pasekėjų²⁵.

Kaip minėta, atliekant *bebop*, *gipsy jazz* ar kitus stilius, kuriems būdingas greitas tempas, itin svarbu tinkamai pasirinkti stryko vietą, kurioje grojama, kryptis (aukštyn / žemyn) ir artikuliaciją. Šie pasirinkimai, beje, gali gerokai skirtis nuo klasikinėje muzikoje lavintų įpročių. Kaip poskyryje apie improvizaciją jau minėta, atlikėjui tenka susiformuoti „naują

²⁵ Stéphan Grappelli, dar vadinamas „džiaz smuikininkų protėviu“, įrašė keletą albumų su vienu žymiausių XX a. klasikinės akademinės muzikos smuikininku Yehudi Menuhinu, kuris šiame darbe dar bus minimas vėliau. Menuhino susidomėjimas neakademine muzika padėjo *crossover* stiliaus atsiradimui, padarė didelę įtaką atlikėjui, su kuriais bendradarbiavo, karjerai, taip pat šie projektai buvo komerciškai sėkmingi. Menuhino veiklos universalumas padėjo vystyti styginių instrumentų meną ir populiarinti smuiką už akademinės muzikos ribų.

intuiciją“ (kitokius refleksus). Pirmajame skyriuje jau užsiminta apie Matto Glaserio ir Mimi Rabson sudarytą leidinį *Berklee Practice Method. Cello. Get Your Band Together* (2013) ir pateikta lentelė (3 lentelė), kurioje, remiantis minėtais autoriais, nurodyti svarbiausi stilistinių skirtumų niuansai. Norintiems labiau įsigilinti į stryko valdymo subtilybes ir artikuliaciją įvairiuose stiliuose labai rekomenduoju nuodugniai studijuoti šią knygą.

2.2.2. Pop, roko ir folk muzikos inspiracijos

Violončelininkų pastaruoju metu atrandami pop, roko ar *folk* muzikos stiliai dažnai yra grindžiami gitaros ar vokalo dominavimu. Tai sudaro prielaidas naujų grojimo violončele būdų atradimui, siekiant atkurti panašų, šiems stiliams būdingą, skambesį. Tokiam tikslui pasiekti pasitelkiamas perkusiškas grojimas ir elektroninės efektų grandinės. Taip pat, eksperimentuojant su instrumento padėtimi, ieškoma būdų didesnei ekspresijai ir mobilumui scenoje. Be to, atsiranda daug daugiau improvizacijos elementų: prisitaikymas prie aplinkybių ir spontaniškumas suteikia naujų atspalvių violončelės interpretacijoms šiuose stiliuose.

Perkusiniai elementai

Viena pagrindinių ypatybių, kuri stygininkų yra perimama iš pop, roko ir *folk* muzikos yra grūvo (angl. *groove*, emocinio muzikos ritmo) pojūtis ir perkusinių elementų pridėjimas. Per pastarąjį penkiasdešimtmetį kone geriausiai išvystyta priemonė tam pasiekti yra *chopping*’o (kirčio) technika. 1966 m. smuikininko Richardo Greeno atrastas grojimo būdas, vėliau smarkiai išpopuliarintas smuikininko Darolo Angerio, yra pagrįstas vertikaliu stryko plaukų metimu į stygą, išgaunant garsą, panašų į solinio būgno ar lėkščių skambesį. Dėl šios ypatybės tokia technika turi neišsemiamą potencialą atliekant įvairių stilių muziką, kurioje vietoje jos įtraukimo tradiciškai būtų naudojamas mušamųjų kompleksas.

Chopping’o (kirčio) technika gali būti pasitelkiama paryškinant akcentus, atliekant sinkopuotus ritmus, ar tiesiog pridėdant kūriniai perkusinio atspalvio. Neretai ji yra kombinuojama su kitomis *pizzicato* ar tradicinio *arco* technikomis, praturtinant styginių instrumentų tembrinę įvairovę. Nors kirčio techniką išpopuliarino smuikininkai, ją sėkmingai adaptavo ir taip pat naudoja violončelininkai. Šiandien ją dažniausiai kultivuoja *bluegrass*, *folk* ar džiaz stilius propaguojantys atlikėjai.

Chopping’o (kirčio) techniką propaguoja keletas, skirtingais stiliais grojančių violončelės novatorių, tarp kurių išskirtini:

1) **Rushadas Egglestonas**, kuris dėl unikalių atradimų grojant violončele šiame tyrime minimas ne kartą. Atlikėjas ne tik eksperimentuoja su įvairiais grojimo būdais, bet ir išsiskiria savo įvaizdžiu ir elgesiu scenoje. Egglestonas sukūrė individualią instrumento laikymo

poziciją, kuri leidžia jam groti bet kokioje kūno padėtyje – stovint, gulint, kabant žemyn galva ir t. t. Gebėjimas stebinti klausytojus savo akrobatiniu paslankumu yra atlikėjo vizitinė kortelė. Egglestonas taip pat išstobulino savitą stryko laikymą, kuris leidžia jam itin efektyviai naudoti *chopping*’o (kirčio) techniką;

2) **Benas Sollee** specializuojasi dainų kūrime (*song-writing*) jose akompanuodamas sau violončele. Jis populiarina *chopping*’o (kirčio) techniką modernioje *folk* muzikoje, savo dainas praturtindamas išradingomis violončele atliekamomis ritminėmis faktūromis;

3) **Mike’as Blockas** pasižymi itin plačiu įvairių stilių ir technikų valdymu. 2017 m. Blockas įgyvendino itin svarbų violončelininkų bendruomenei projektą – subūrė ryškiausių šio amžiaus instrumento novatorių ir išleido jų (ir savo) kompozicijų rinkinį *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique* (2017). Čia aprašytos ir metodiškai, etiudų pavidalų, pateiktos naujausios violončelės technikos. Vienas svarbiausių ir populiariausių šių dienų violončelininkų Yo-Yo Ma šį rinkinį prilygina Davido Popperio etiudų rinkiniui *Hohe Schule des Violoncello-Spiels*, op.73 (1905);

4) **Natalie Haas** daugumai žinoma kaip skotų ir keltų muzikos atlikėja. Ji pritaiko *chopping*’o (kirčio) techniką grodama tradicinę keltų muziką, papildydama ją perkusiniais elementais. Haas populiarina violončelę atlikdama tokio pobūdžio muziką, kaip ir violončelininkė Liz Davis Maxfield, kuri specializuojasi tradicinės airių muzikos sferoje;

5) **Stephanas Braunas** žinomas kaip džiaz violončelininkas. Brauno kūryba reikšmingai prisideda prie naujoviško požiūrio į instrumentą ir jo perspektyvos atliekant džiaz muziką.

Chopping’o (kirčio) technika nėra vienintelis būdas pridėti perkusinius elementus, atliekant pop, roko, *folk* ar kitus muzikos stilius. Detaliau šis ir kiti būdai aptariami trečiajame skyriuje. Tačiau išvardydama atlikėjus, inovacijomis turtinančius violončelės raiškos galimybes, siekiau atkreipti dėmesį į jų kūrybos skirtumus ir ypatingai išradingą kirčio technikos naudojimą, pritaikant ją individualaus stiliaus skambesiui. Tai sudėtingas procesas, anot Egglestono, savo individualios grojimo technikos išlavimui jam prireikė ketverių metų (Block 2017: 110). Bandant atkartoti jo kūrinius ir asmeninę stryko techniką (*chopping*, atšokantį rikošetą) tai padaryti yra sudėtinga, nepritaikius Egglestono violončelės ir stryko laikymo pozicijos, sukuriančios įstrižą stryko plaukų kontaktą į stygą²⁶. Taip pat ir kiti minėti atlikėjai turtina violončelės spalvų paletę savo unikaliu stiliumi ir atradimais.

²⁶ Šį pastebėjimą patvirtino ir Mike’as Blockas, mokydamas Rushado Egglestono kūrinį *Caribounteney County* nuotolinių kursų platformoje www.ArtistWorks.com metu.

Roko muzika ir efektų grandinės

Roko muzikos atlikimas violončele yra sėkmingas klasikinės akademinės ir šių dienų populiariosios muzikos sintezės pavyzdys. Gilus ir gerai rezonuojantis violončelės tembras yra itin tinkamas roko stiliui. Vienas didžiausių sėkmės pavyzdžių yra suomių sunkiosios muzikos grupė *Apocalyptic*, kuri įgavo tarptautinį populiarumą violončelėmis atlikdama gerai žinomus roko ir metalo kūrinių perdirbimus. *Apocalyptic* atskleidžia violončelės įvairiapusiškumą, pritaikydami intensyvių instrumento tembrą ir emocinį gylį roko muzikai. Violončelės galimybės atlikti tiek melodines linijas, tiek užtikrinti energingą emocinį ritmą yra labai parankios šiam stiliui.

Kita violončelininkė Maya Beiser drąsiai eksperimentuoja su skirtingais stiliais – Vidurio Rytų, indų, keltų muzika, taip pat roko muzika. Atlikėja, spaudos vadinama tokiais epitetais kaip „gamtos gaivalas“ (*Boston Globe*)²⁷ ir „avangardinės violončelės karalienė“ (*The Washington Post*)²⁸ atlieka *Led Zeppelin*, *Nirvana*, *Pink Floyd*, Janis Joplin ir kitus populiarius kūrinius, dažnai pridėdama elektronikos ir multimedijos elementų. Beiser teigia, jog kiekvieną dieną pradeda vis dar praktikuodamasi Bacho muziką, tačiau šiuolaikinių technologijų pagalba ji atrado „savitą balsą“ ir naujus muzikinės raiškos būdus (ištrauka iš TED Talks kalbos 2011 m.)²⁹.

Violončelininkai, pasineriantys į roko muziką, tarp jų ir Beiser, dažnai pasitelkia elektronikos efektus, tokius kaip efektų grandinės ar kilpinimas (*looping*). Šie įrankiai atveria daugiau galimybių ir garsų derinių soluojantiems atlikėjams ar grojant grupėms. Beiser tai vadina ištisos muzikinės visatos kūrimu, atsirandančiu iš vieno šaltinio. Ji teigia, kad naudoja *multi-tracking* (daugiatakelinę) muziką didžiulės garsinės drobės tapymui sluoksniuojant savo instrumento garsą ir balsą (*ibid.*).

Epektų grandinė (*effects chain*) yra sisteminga garso efektų eilė, kurioje efektai nuosekliai sujungti, siekiant redaguoti garso signalą. Jų tvarka ir ryšys gali turėti didelę įtaką galutiniam garsui, nes vieno efekto parametrai ar modifikacijos gali paveikti kitą efektą. Epektų grandinės sąvoka įgijo populiarumą (pirmiausia tarp gitaros atlikėjų) roko muzikoje apie 1960-uosius metus. Gitaros atlikėjai pirmieji pradėjo sistemingai eksperimentuoti su įvairiais garso efektais, tokiais kaip distorzija, reverberacija, uždelsimas (*delay*) ir kt., siekdami praturtinti ir individualizuoti muzikinį instrumentų skambesį. Vėliau, su technologijų tobulėjimu ir naujų

²⁷ Prieiga per internetą: <<https://www.bostonglobe.com/arts/music/2016/02/07/otherworldly-labyrinth-sound-vision-gardner-museum/kdDEBf8sqkXCm0vdF8VUfN/story.html>>. [Žiūrėta 2024 08 05]

²⁸ Prieiga per internetą: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/avant-garde-cellist-maya-beisers-daring-hits-full-throttle/2014/11/09/4b8cd7e2-683d-11e4-bafd-6598192a448d_story.html> [Žiūrėta 2024 08 05].

²⁹ Prieiga per internetą: https://www.ted.com/talks/maya_beiser_a_cello_with_many_voices/transcript. [Žiūrėta 2024 08 05].

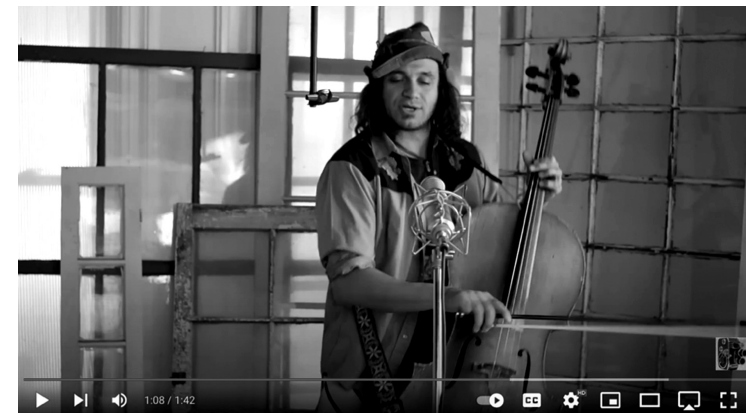
efektų kūrimu, pradėta kurti sudėtingesnės efektų grandinės, kuriose derinami įvairūs efektai ir jų kombinacijos.

Epektų grandinė naudojama siekiant sukurti ar keisti garsą, pridėti spalvų, tekstūrų ar specialių efektų. Elektroakustiniai eksperimentai su violončele prasidėjo vėliau, nei gitaromis, tačiau šioje srityje taip pat esama novatorių. Violončelininkų tarpe pastaruoju metu dažnai naudojama kilpinimo (*looping*) technika, kuri ypač paranki kūrybai ir pasirodymams solo. Jos pagalba įrašomi skirtingi takeliai, kurie, skambėdami vienu metu, sukuria vientisą muzikinį audinį.

Epektų grandinės seniai peržengė roko muzikos ribas, o kilpinimo technika jau yra neatsiejamas kūrėjų įrankis įvairiuose stiliuose (elektroninė muzika, pop ir kt.). Tarp violončelininkų, kurie eksperimentuoja su efektais, paminėtini Maya Beiser, Zoe Keating, Stephanas Braunas, Dobrawa Czocher, tarp lietuvių – Justas Kulikauskas. Kilpinimo technika įgalina atlikėjus kurti muziką ir suteikia autonomiją, peržengiant violončelės kaip solinio instrumento ribas. Taip pat pasiteisina net ir praktikuojantis – leidžia sau akompanuoti.

Instrumento padėties keitimas

Žanrų įvairovę praktikuojantys violončelininkai ieško būdų kaip geriau laikyti stryką ir / ar keisti instrumento padėtį. Rushadas Egglestonas išsiskiria ne tik provokuojančia asmenybe, bet ir unikaliu grojimo stiliumi. Jis ne tik atsisako violončelės kojelės ir groja pasikabinęs violončelę ant diržo, bet ir keičia dešinės rankos padėtį, visiškai prisitaikydamas prie *chopping*’o (kirčio) technikos. Unikalus stryko laikymas leidžia jam išplėtoti šį grojimo būdą ir groti nepavargstant ilgą laiką. Žemiau pateiktoje nuotraukoje matoma ne tik įstriža instrumento laikymo poza atsistojus, bet ir tik Egglestono asmeniškai naudojamas, jo paties atrastas ir išplėtotas stryko laikymo būdas, mažąjį pirštą užkišus už stryko (15 pav.).



15 pav. Egglestono violončelės pozicija ir stryko laikymas. Autorinis kompozicijos *Bush Charge* atlikimas. Vaizdo įrašas *Youtube* platformoje³⁰.

³⁰ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=Di-soisR2hc>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Blockas taip pat atsisako kojelės ir naudoja savo paties patentuotą dizainą *The Block Strap* (16 pav.). Tokiu būdu jis tapo pirmuoju violončelininku, kuris *Carnegie Hall* salėje pasirodė stovėdamas³¹. Šis specialiai sukurtas diržas leidžia pasiekti labai panašią padėtį, kaip grojant atsisėdus, tačiau išlaisvina muzikanto kūną ir leidžia jam vaikščioti ir judėti. *The Block Strap* patogumą ir privalumus įvertina net tokie pasaulinio lygio violončelininkai, kaip Yo-Yo Ma ir Giovanni Sollima³².



16 pav. Violončelininkų ansamblis groja naudodamasis Blocko patentuotu *The Block Strap* diržu. Tarp grojančiųjų pasaulinio garso violončelininkai – Yo-Yo Ma (pirmas iš kairės) ir Giovanni Sollima (antras iš dešinės)³³.

Kai kurie mobilumo scenoje ieškantys violončelininkai atranda galimybių groti atsistojus, bet be specialaus diržo (17 pav.). Tokiu atveju vis dar naudojama violončelės kojelė instrumentui atremti į grindis. Tarp tokių atlikėjų – jau anksčiau minėta grupė *Apocalyptica*, taip pat violončelininkai Tina Guo, Ayanna Witter-Johnson, Raphaelis Weinroth-Browne'as, duetas Emil and Dariel.



17 pav. Grupės *Apocalyptica* koncertas Trakų pilyje 2010-08-13. Violončelininkų padėtis grojant stovint. Andriaus Vaitkevičiaus / portalo 15min.lt nuotr³⁴.

2.2.3. Pasaulio muzikos įtaka

XX a. pabaigoje komercinės sėkmės sulaukęs pasaulio muzikos stilius ne tik „eksportavo“ tradicinius muzikos instrumentus globaliu mastu, bet ir paskatino klasikinės akademinės muzikos atlikėjus ieškoti naujų raiškos galimybių grojant savo instrumentu. Vienas pirmųjų pavyzdžių yra smuikininko virtuozo Yehudi Menuhino ir indų sitaristo Ravi Shankaro *West Meets East* albumai. 1967 m. *West Meets East* laimėjo *Grammy* apdovanojimą geriausio kamerinės muzikos įrašo kategorijoje, o po nepaprastos albumo sėkmės Menuhinas ir Shankaras išleido dar keletą įrašų – *West Meets East, Vol. 2* (1968) ir *Improvisations: West Meets East, Vol. 3* (1976).

Jei pirmieji du albumai yra kiek arčiau tradicinės Vakarų smuiko mokyklos, trečiajame, išleistame po beveik dešimties metų, Menuhinas labiau priartėja prie indų muzikos tradicijų. 1976 metų albume smuikininkas išraiškingiau naudoja mikrotoninę techniką, įtraukdamas ir tradicinius indų garsaeilius. Būdamas pasaulinio garso klasikinės akademinės muzikos virtuozas Menuhinas greta vakarietiško virtuozizmo vysto savitą smuiko techniką, kuri sudaro prielaidas atlikti tradicines indų ragas. Šiuose albumuose sąmoningai siekiama nubraukti savo klasikinės akademinės muzikos patirtį, kuri grindžiama kitokiais muzikos estetikos idealais.

Ryškiausias multikultūrinės muzikos „ambasadorius“ tarp violončelininkų, tyrinėjantis skirtingus muzikos stilius ir įvairių tautų muziką, yra Yo-Yo Ma. Jo diskografija aprėpia skirtingų regionų muzikinį paveldą; minėtini albumai *Silk Road Journeys: Beyond the Horizon*

³¹ Šio koncerto recenziją galima rasti *The New York Times*. Prieiga per internetą: <<https://www.nytimes.com/2013/10/18/arts/music/silk-road-ensemble-celebrates-at-carnegie-hall.html>>. [Žiūrėta 2024 08 05]

³² Violončelininkų atsiliepimai apie *The Block Strap* diržą. Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=gv-H3m37UOA&t=193s>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

³³ Nuotrauka iš <<https://www.cellostrap.com>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

³⁴ Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/zmones/naujiena/muzika/traku-pilyje-siauteja-rokas-1054-111300#_>. [Žiūrėta 2024 08 05].

(2004) ir *Songs of Joy and Peace* (2008; apdovanotas dviem *Grammy* statulėlėmis). Viena svarbiausių violončelininko gyvenimo iniciatyvų – „Šilko kelio“ ansamblis (*Silk Road Ensemble*), kuris 2000 m. subūrė muzikantus iš įvairių šalių, grojančius Vakarų Europos klasikiniais ir tradiciniais (*folk*) instrumentais³⁵.

Pasaulyje prieš kelerius metus plačiai išpopuliarėjęs violončelininkas Abelis Selaocoe'is naujai suvokia instrumento galimybes. Jis derina virtuoziską atlikimą su improvizacija, dainavimu ir kūno perkusija, didelį dėmesį skiria koncertinių programų, derinančių vakarietiškas ir nevakarietiškas muzikos tradicijas, sudarymui. Selaocoe'is meistriškai valdo įvairius stilius ir patogiausiai jaučiasi tiek bendradarbiaudamas su pasaulio muzikos ar *beatbox* atlikėjais, tiek grodamas solinius violončelės koncertus ir klasikinės muzikos rečitalius. 2016 metais Selaocoe'is suformavo trio *Chesaba*, kuris specializuojasi afrikietiškos muzikos, taip pat ir jo asmeninių kompozicijų atlikime.

Mikrotoninė technika

Grojimas styginiais instrumentais suteikia pranašumą prieš kitus instrumentus galimybe atlikti tradicinę įvairių kraštų muziką nenaudojant temperuoto derinimo. Violončelininkė Liz Davis Maxfield, teigia, kad tradicinėje (*folk*) muzikoje garso kokybė ar intonacija gali pasirodyti „neįprasta“ iš klasikinės muzikos interpretacijos perspektyvos. Tačiau tai nereiškia, kad šie muzikai yra nepakankamai įgudę. „Gera“ intonacija ir kokybiškas garsas traktuojami subjektyviai. Pavyzdžiui, airių *folk* muzikos smuikininkai nenaudoja temperuotos intonacijos ir net specialiai pasitelkia mikrotonumą tarp natų grojant oktavas ar unisonus, tokiu būdu muzikos raiškoje sukuriant papildomą įtampą. Kokybiško garso idealas taip pat gerokai skiriasi nuo klasikinės muzikos etalono. Vibrato naudojamas retai, šiurkštus stryko garsas ar atsitiktinės dvigubos natos nelaikomos trūkumu. Skiriasi ir požiūris į stryko vedimą, frazavimą ir dinamiką (Maxfield, 2013: 2–3).

Smuiko ar violončelės konstrukcija leidžia išnaudoti mikrotonalumo galimybes, kadangi kiekvieno garso intonacija yra visiškai priklausoma nuo atlikėjo. Tai atveria galimybes atlikti pasaulio tautų tradicinę muziką (indų, Vidurio Rytų ar kitą muziką).

Pasaulio tradicinių dermių pritaikymas grojant violončele reikalauja ne tik intonacinio prisitaikymo, lyginant su temperuotu derinimu, bet ir skirtingos muzikos teorijos pažinimo ir supratimo. Pavyzdžiui, indų klasikinės muzikos teorija vakariečiams yra visiškai kitoniška, menkai pažįstama ir ne ką mažiau sudėtinga. Minėta Menuhino ir Shankaro albumų serija *West Meets East* (1967, 1968, 1976) liudija, kad net tokiam genialiam muzikui kaip Menuhinas, prireikė ne vienerių metų perprasti ir įvaldyti naujovišką muzikos kalbą ir intonacijas.

³⁵ Šio ansamblio narys yra ir violončelininkas Mike'as Blockas, ne kartą minimas šiame tyrime dėl savo indėlio į violončelės pritaikymą multistilistinėje muzikoje.

2.2.4 *Nuevo tango* garsiniai efektai

Ryškiausias *nuevo tango* stilistikos atstovas – Astoras Piazzolla. Su juo ansambliuose groję smuikininkas Fernando Suárezas Pazas ir violončelininkas José Bragato prisidėjo prie *nuevo tango* garsinių efektų naudojimo Piazzollos kūrinuose, taip pat redakcijų ir aranžuotųjų atsiradimo.

Viena iš priežasčių, lėmusių perkusinių efektų gausą Piazzollos kūrinuose yra ta, kad jo ansambliuose *Octeto Buenos Aires* (1955–1958), *Quinteto* (1960–1970), *Conjunto 9* (1971–1972 ir 1983), *Quinteto Tango Nuevo* (1979–1991), *Sexteto Nuevo Tango* (1989–1991) nebuvo mušamųjų instrumentų, tad tango ritmą padėdavo išlaikyti griežta artikuliacija ir aiškus ritminis pradai. Tam tikri garsiniai-perkusiniai efektai, kaip *lija* arba *tambor*, šiai dienai yra lengvai atpažįstami ir savaime siejami su *nuevo tango* stilistika, nors pagal savo atlikimo techniką atitinka išplėstinių technikų sąvokos parametrus. Nors šiuos muzikinius efektus pasaulyje išplatino Piazzollos kūriniai, juos naudoja ir kiti kompozitoriai.

Sisteminant Piazzollos partitūrose naudojamus garsinius efektus reikšmingą darbą atliko smuikininkas Alejandro Marcelo Drago disertacijoje *Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective* (2008). Šiuo, taip pat internetiniais šaltiniais ir empirine patirtimi remiuosi pateikiant atrinktus styginių efektus, kuriuos įmanoma atlikti violončele.

Lija (isp. – švitrinis popierius), dar žinomas kaip **Chicharra** (isp. – cikada) efektas – vienas dažniausiai naudojamų tango stiliaus efektų (18 pav.). Įvairiose aranžuotėse jis dažniausiai atliekamas smuiku, tačiau įmanomas išgauti ir altu, bei violončele; paprastai žymimas „X“ formos ženklais virš ketvirtos ar penktos penklinės linijos arba po pirmąja penklinės linija. Kadangi *lija* neturi nustatyto muzikinio aukščio, žymėjimo pasirinkimas dažnai priklauso nuo redaktoriaus. Taip pat *lija* niekada netrunka ilgiau nei ketvirtinę, todėl nėra būtinybės jos žymėti „baltomis“ (pusinės ir ilgesnės ritminės vertės) natomis.



18 pav. *Lija* (*Chicharra*) efektas. *Che! Tango che!*, 1–2 t., smuiko partija. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 2008.

Lija efektas atliekamas grojant stryku tarp atramėlės ir stygų laikiklio ant *re* stygos (altininkai kartais pasirenka *sol* stygą, kas instrumento stygų išdėstymo prasme yra ekvivalentas smuiko *re* stygai). Violončelininkai dėl kitokio stygų ilgio ir jų įtampos yra priversti pasirinkti

kitokią strategiją: groti ne po atramėle, bet virš jos, kairės rankos pirštais prispaudus *la* stygą labai aukštame registre. Išgaunamas garsas analogiškas smuiko ar alto *lija*. *Lija* efekto atlikimas reikalauja eksperimentavimo su savo instrumentu pasirenkant tinkamą tašką užgauti stygą. Grojimas tiesiog „už atramėlės“ leidžia išgauti specifinį garsą, bet tai dar nėra *lija* efektas. Stryko vedimo technika taip pat reikalauja praktikos pasirenkant tinkamą jo laikymą, stryko plaukų kontakto su styga kampą, jo vedimo greitį, spaudimą ir stryko vietą. Stryko laikymas atliekant šį efektą labiau primena rašiklio ir stalo įrankių laikymą (Drago 2008: 128–143).

Akademinių pasirengimą turintiems atlikėjams *lija* efekto išgavimas reikalauja bandymų, praktikavimosi. Kai kurie muzikai atlikdami šį efektą jaučia diskomfortą dėl „bjauraus garso“, baimės pakenkti instrumentui ar net tam tikros „nepagarbos jam“, priverčiant instrumentą groti (griežti) intensyviai gergždžiantį garsą. Vis dėlto, tinkamai įvaldžius ir pritaikius šį efektą jis neabejotinai suteikia muzikai pikantiškumo bei pabrėžia ritminį jos pradą.

Latigo (isp. – botagas, rimbas) – efekto pagrindas yra energingas *glissando* styga aukšty, užbaigiant natūraliu flažoletu arba nenustatyto aukščio nata. *Latigo* nėra sudėtingas atlikimo prasme, tačiau jo notacija ir perskaitymas gali būti komplikuoatas, priklausomai nuo autoriaus ir redaktoriaus pasirenkamo žymėjimo. Vakarų akademinių klasikinės muzikos išsilavinimą turintiems atlikėjams atliekant šį efektą būtina žinoti keletą parametrų, kurie ne visada užfiksuojami autoriaus:

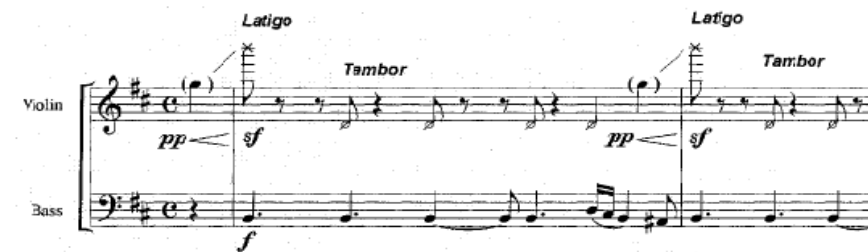
- 1) tiksli ritminė vieta, kurioje pradedamas *latigo*;
- 2) kokia nata *latigo* užbaigiamas;
- 3) jei pradedama ant dviejų stygų, keliomis stygomis *latigo* užbaigiamas (viena ar dviem).

Piazzollos kūryboje šis elementas gana dažnai naudojamas, tačiau autorius ne visada tiksliai fiksuoja minėtus parametrus. Pavyzdžiui, tokiais atvejais, kai *latigo* yra pirmoji kūrinio nata, *glissando* prieš ją turėtų prasidėti visa ketvirtinė prieš ją, todėl žymima kaip 19 paveiksle:



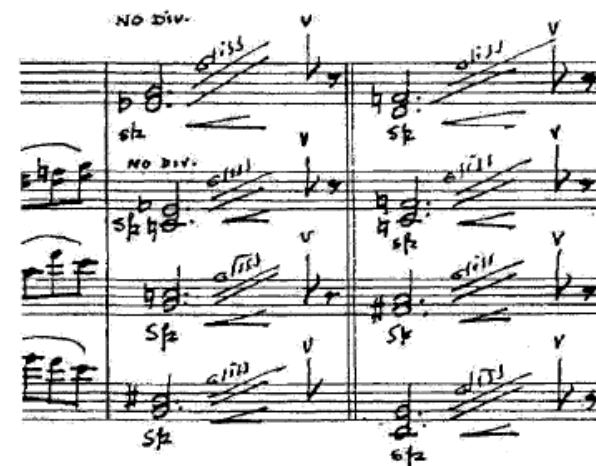
19 pav. *Latigo* efekto žymėjimas. *Michelangelo* 70, 1–3 t. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 2002.

Tuo tarpu atliekama kaip 20 paveiksle:



20 pav. *Latigo* efekto atlikimas. *Michelangelo* 70, 1–3 t. Atliekama Astoro Piazzollos ir jo Kvinteto. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 2002.

Tolesniame pavyzdyje nenurodama tiksli ritminė vieta, kurioje pradedamas *latigo*, taip pat pradedama ant dviejų stygų, tačiau nenurodama keliomis stygomis užbaigti bei koks turi būti tikslus galutinis natos aukštis (21 pav.):



21 pav. *Latigo* efekto žymėjimas be tikslaus galutinio natos aukščio. Koncertas bandonijai ir orkestrui 1 dalis, 135–136 t. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 1998.

Latigo efektas taip pat glaudžiai susijęs su dinamika ir artikuliacija, kurios taip pat ne visada žymimos natose. *Latigo* patartina pradėti *piano* dinamikoje, mažiau konkrečiu garsu, atliekant su *crescendo* ir užbaigiant stipriai akcentuota galutine nata. Vis dėlto šie parametrai ne visada žymimi partitūrose, todėl galutinis rezultatas dažnai priklauso nuo atlikėjo skonio bei stiliaus pajautimo, išmanymo (Drago 2008: 143–152).

Tambor (isp. – būgnas) – tam tikros rūšies, tikslaus muzikinio aukščio neturintis *pizzicato*. Jis dažniausiai naudojamas smuiko partijose, bet galimas atlikti ir altu, ar violončele. *Tambor* efektas išgaunamas kairės rankos pirštais ir nagais priliečiant stygą iš šono tokiu būdu gesinant jos virpesius, tuo pačiu metu dešine ranka užgaunant gretimą stygą *pizzicato*. Atliekant *tambor* svarbu išvengti natūralių flažoletų, dėl to stygos virpesius reikia gesinti tam tikroje vietoje. Grojant violončele *tambor* efekto išgavimui reikia pastatyti antrą pirštą ant *re* stygos 4

pozicijoje (tarsi grojant *la* natą), priliečiant nagu *sol* stygą, tuomet užgauti *pizzicato sol* stygą. Styga negalės virpėti, nes atsitrenks į kairės rankos nagą, taip sukurdamą *tambor* efektą (Drago 2008: 152–156).

Tambor efektas neturi specifinės notacijos ir identifikuojamas pagal žodį *tambor* arba *tamburo* (galimas žymėjimo pavyzdys 19 pav. ir 20 pav.).

Golpe de Caja (isp. – smūgis į dėžę), tai savaime paaiškina atlikimo būdą. Gali būti beldžiama delnu ar keliais pirštais į instrumento viršutinę, apatinę deką ar šonus, priklausomai nuo norimo skambesio. Šis perkusinis elementas dažnai naudojamas *nuevo tango* muzikoje, dažnai pritaikomas violončelei ar kontrabosui dėl geriau rezonuojančio instrumento korpuso. Violončelės ar kontraboso partijoje kartais net nurodoma į kurią deką trenkti delnu – gilų ir skambų garsą sukuria trenkimas į viršutinę ar apatinę deką, aukštesnį – į instrumento šoną. Taip pat Piazzolla savo Styginių kvartete *Four for Tango* violončelės partijoje naudoja *thumb* efektą, kuomet nykščiu trenkiama į violončelės postygį, imituojant dažnai kontrabosininkų naudojamą garsinį efektą (21 pav.).



21 pav. Piazzollos Styginių kvartetas *Four for Tango*, 60 t. Paris: Henry Lemoine, 1989.

Strappata (ital. – suplėšyta) – perkusinis efektas, taikomas kontrabosui ar violončelei ir išgaunamas užgaunant stryką stygas tarsi atliekant rikošetą, tik stipriau ir sustabdant stygų virpėjimą kairės rankos delnu energingai trenkiant į instrumento postygį. Standartiškai žymima natose „X“ formos ženklais ir žodžiu *strappata* ar *strappato* (22 pav.). Naudojamas vidutiniškų tempų muzikoje ir dažnai derinamas su kitais perkusiniais efektais (Drago 2008: 164–165).



22 pav. Standartinis *strappata* žymėjimas.

Bajada – (isp. – nusileidimas) – apverstas *latigo* variantas: nenustatyto aukščio natos nusileidimas žemyn *glissando*, stryku grojant viena ar dviem stygomis (23 pav.). (Drago 2008: 162).



23 pav. Tipiška *bajada* ritminė formulė ir žymėjimas.

Guitarrita (isp. – maža gitara) – *pizzicato* efektas, naudojamas imituoti gitaros *arpeggio*, užgaunant po vieną, dvi ar tris stygas. Šis efektas labiau siejamas su tradiciniu tango, nei su *nuevo tango* ir labiau tinka džiugiai ir optimistiškai nuotakai išreikšti, nei tamsesniai *nuevo tango* skambesio koloritui (Drago 2008: 164).

Sirena (isp. – sirena) – dažniau smuiko partijose naudojamas efektas, apimantis greitą ir lengvą *glissando* aukštyn ir ilgą bei lėtą *glissando* žemyn, primenančius sirenos kaukimą. Taip pat galimas ir dažnai Piazzollos muzikoje naudojamas vien tik ilgo ir lėto *glissando* žemyn variantas. Toks sirena variantas dar dažnai jungiamas su stryko *tremolo* (Drago 2008: 161–162).

Anillo (isp. – žiedas) – Piazzollos kūrinyje *Concierto para Quinteto* naudojamas garsinis efektas, kuomet į smuiko kuoliuką beldžiama kairės rankos pirštu su žiedu (Drago 2008: 163).

Cepillo (isp. – šepetys) – garsinis efektas, kuomet pradedama braukti stryku statmenai stygai nuo pirštalentės lyg atramėlės. Tokiu būdu išgaunamas garsas primena braukimą šepečiu.

Brasilian Squeak (angl. – braziliškas girgždesys) – garsinis efektas primena tradicinio brazilų būgno *cuica* garsą. Jis išgaunamas pirštais priliečiant galinę instrumento deką ir staigiai patraukiant į viršų. Kad pavyktų išgauti šį garsą pirštai turi būti pakankamai sausi.

Kai kurie iš šių grojimo būdų yra plačiau paplitę ir dažniau naudojami, kiti – ne taip gerai žinomi. Piazzollos kūrybą klasikinės akademinės muzikos atlikėjai neretai mėgsta įtraukti į koncertines programas, tačiau neretai tenka girdėti stilistiškai „apvalytą“ garsą, kai baiminamasi šios muzikos grubumo ir perkusiškumo. Piazzollos stilistinių priemonių pažinimas palengvina jų atpažinimą partitūrose, net kai jos ne visada išskirtos. Pavyzdžiui, *Le Grand Tango* violončelei 13 takte pastebime net dvi perkusines priemones viena po kitos – *lija* (*chicharra*) efekto reminiscenciją (atliekamą ant stygos, ne po atramėle) ir visiškai aiškų *latigo*, nors partitūroje šios priemonės neišskiriamos (24 pav.). Žinant perkusinių šių priemonių pradą, būdingą Piazzollos muzikai, būtų klaidinga jas atlikti melodingai, „suminkštintu“ garsu.



24 pav. *Lija* (*chicharra*) efekto reminiscencija (grojama ant stygos, ne po atramėle) ir po jos sekantis *latigo* efektas. *Le Grand Tango*, violončelės partija, 13 t. *Lija* ir *latigo* efektai. Ancona: Berben Edizioni Musicali, 1982.

XXI amžiui būdingas muzikinių kultūrų kismo, plačiau – kultūrų (tiek geografinės įvairovės, tiek įvairių praktikų prasme) maišymosi procesas. Tai atveria erdvę kūrybiškumui ir nusistovėjusių normų permąstymui, taip pat ir grojimo violončele menui, atlikimo technikų naujovėms. Muzikinio skonio kaita, veikiamą ekonominių ir socialinių poslinkių, tampa atsinaujinimo šaltiniu atlikėjams, tarp kurių didžioji dalis novatorių yra įgiję akademinį išsilavinimą. Savo kūryboje jie jungia skirtingus muzikinius stilius ir tolimų šalių kultūras, eksperimentuodami plečia savo instrumento skambėjimo galimybes. Atsiranda naujos grojimo technikos, kurias įvardinau „multistilistinėmis“, taip pat naudojami nauji instrumento / stryko laikymo būdai, grojimo padėties ir pozicijos, net instrumentai, kurie gali būti modifikuojami ar jų skambesys keičiamas elektroninėmis priemonėmis.

XXI a. grojimo violončele menas patiria pop, roko, *folk*, elektroninės ir pasaulio muzikos stilių įtaką, kurie reikalauja kitokios (nei tradicinio skambesio) estetikos. Vyksta violončelininkų ir instrumento įvaizdžio pokyčiai – violončelė nebesiejama tik su „rimtąja“ muzika ir jai būdingomis praktikomis, kinta atlikėjų aprangos kodas, iškyla ypatinga savo įvaizdžio kūrimo medijose svarba. Koncentruojantis tik į grojimo technikų aspektą, akivaizdu, kad naujo skambesio potencialas glūdi akademinėi rutinai neįprastuose grojimo būduose, anapus XVII–XIX a. repertuaro. Pastebimas svarbiausias pokytis, vykstantis ne mokantis naujų grojimo būdų, bet keičiant akademinį studijų idiegtą, profesionaliam violončelininkui, beje, būtiną santykį su muzika ir savo instrumentu. Improvizacija, grojimas iš klausos, įkūnyti (*embodied*) ritmai – tai įgūdžiai, kuriuos plečiant savo repertuarą XXI amžiaus muzika turėtų labiau lavinti.

Vystant gebėjimus atlikėjo žinojimas ir praktiniai įgūdžiai apauga keliais sluoksniais³⁶. Akademinis violončelininko lavinimas pradedamas griežiant XVIII–XX a. pradžios repertuarą.

³⁶ Toks įvaizdis atėjo galvojant apie žmogaus smegenis, kurios tikrąja to žodžio prasme yra sudarytos iš sluoksnių. Giliausias sluoksnis yra vadinamos driebės smegenys, kurios atsako už gyvybiškai svarbias funkcijas, yra pačios primityviausios ir seniausios. Virš jų yra žinduolių smegenys, kurios reguliuoja emocijas ir paskutinis, sudėtingiausias sluoksnis – smegenų žievė, atsakinga už mąstymo procesus. Šie sluoksniai vykstant evoliucijai klojosi vienas ant kito ir dabar galiausiai visi veikia vienu metu. Tokią metaforą man primena ir violončelės technikų vystymosi etapai, kurie laike atsirado vienas po kito, bet dabar gali egzistuoti vienu metu. Tikėtina, kad atlikėjo gebėjimai taip pat sluoksniuoti. Itin sunku modifikuoti pirminius įgūdžius. Pavyzdžiui, jei atlikėjas mokėsi

Šio laikotarpio grojimo būdus (pirmas sluoksnis) darbe vadinau „tradiciniais, konvencionaliais“ (nemaža atlikėjų dalis ties jais ir sustoja). Įvaldžius juos, pereiname į kitą sluoksnį, kurį sudaro išplėstinės technikos, atsiradusios XX a. muzikinių idėjų įtakoje. Tiriamajame darbe siūlau kalbėti ir apie trečiąjį sluoksnį – multistilistines technikas, kurios, manau, laikui bėgant taps integralia violončelininkų gebėjimų dalimi. Šis sluoksnis sunkiausiai aprašomas ir notuojamas, nes jame kultivuojama improvizacija, taip pat ir užrašymas natomis ne visada atitinka muziką inspiravusio stiliaus dvasią.

Rašydama apie antrąjį (išplėstinės technika) ir trečiąjį (multistilistinių technikų) sluoksnius, juos apjungiu „nekonvencionalių“ grojimo technikų sąvoka, kuri iškelta į darbo pavadinimą. Šios sąvokos turinys suponuoja nepriklausomybę nuo tradicinės violončelės mokyklos (pirmojo sluoksnio). Kitaip tariant – išplėstinės ir multistilistinės technikos vis dar nėra kasdieniški ir dažnai, ypač akademinėje aplinkoje, vartojami grojimo būdai, todėl juos galima įvardyti kaip kažką, kas vis dar „nekonvencionalu“.

Violončelininkams, norintiems eiti šia kryptimi, aktualus naujų grojimo būdų įvaldymo klausimas, kuris vystosi anapus klasikinės akademinės muzikos tradicijos, t. y. plačiai paplitusios akademinės mokyklos. Šiuos iššūkius tenka įveikti ieškant asmeninių kontaktų su violončelės novatoriais ar mokantis virtualiose platformose, studijuojant garso ir vaizdo įrašus, eksperimentuojant ir imituojant iš klausos. Vis dėlto, žiūrint iš istorinės perspektyvos, toks atsinaujinimo procesas, inspiruojamas atlikėjų virtuozybių fantazijos, besikeičiančių technologijų, populiarių stilių, koncertinių erdvių madų kaitos, yra dėsningas, kartojasi ne vieną šimtmetį. XX amžiuje įsitvirtinusios išplėstinės technikos atspindėjo to laikotarpio muzikos idėjas ir naujausią požiūrį į instrumentą. Tuo tarpu XXI amžiaus multistilistinės grojimo technikos, tikėtina, ateityje taip pat taps integralia violončelės raiškos galimybių dalimi, liudijančia muzikinės minties raidos dinamiką, nepavaldumą standartizavimui, taikomų sąvokų sąlyginumą.

groti skaitydamas iš natų, jo pirminis gebėjimas ir žinojimas bus dominuojantis, tad grojimas iš klausos bus sudėtinga užduotis.

3. XX A. PABAIGOS – XXI A. PRADŽIOS GROJIMO VIOLONČELE TECHNIKŲ KISMAS IR JŲ ĮVALDYMO IŠŠŪKIAI

Pirmajame ir antrajame skyriuose aptarus violončelės ir kitų styginių instrumentų meno kaitos tendencijas bei joms įtaką darančius šiuolaikinio pasaulio fenomenus, trečiajame skyriuje tiriamos naujausios XXI a. violončelės raiškos tendencijos, atskleidžiant tapatumus ir skirtumus su XX a. modernios muzikos atradimais. Siekiama atskleisti išplėstinių ir multistilistinių technikų skirtumus, paraleliai pateikiant argumentus, kurie išryškina analizuojamų naujovių svarbą profesionalių violončelininkų tobulėjimui ir net jų karjeros galimybėms. Trečiasis skyrius papildomas asmenine patirtimi ir autorinių interpretacijų įrašais. Pavyzdžiams pasirenkami opusai, charakteringai iliustruojantys aptariamas technikas ir papildantys žodinius paaiškinimus³⁷.

Pasirinkimas gilintis į pavyzdžius iš neakademinės muzikos pasaulio buvo sąlygotas keleto priežasčių:

1) **kintantis klausytojų skonis**. Norint į koncertus pritraukti „visavalgį“ muzikos vartotoją, atlikėjui taip pat svarbu gebėti būti aktualiam įvairių stilių klausytojams. Tokiame kontekste prasminga atrodo Guntherio Schullerio „Trečiosios srovės“ idėja, jungianti džiazą ir klasinę muziką. XX a. viduryje New Englando (JAV) konservatorijoje jo įkurta Šiuolaikinės Improvizacijos katedra (šiandien vadinama Šiuolaikinių Muzikos Menų katedra) rodo kryptį formuojant naujo tipo intelektualų atlikėją, kuriam prieinama klasikinė, šiuolaikinė, improvizacinė muzika ir džiazas;

2) **kūrybinis aspektas**. Norint išlikti aktualiam, kuomet muzikos vartotojams kelių mygtukų paspaudimu yra prieinama viso pasaulio įrašų įvairovė, būtinas aukšto lygio profesionalumas bei patrauklios meninės idėjos. Konkuruoti su didžiųjų meistrų įrašais ir nustebinti publiką nėra lengva, o atliekant kelių šimtų metų senumo kūrinius scenoje ne visada paprasta komunikuoti su šiuolaikiniu klausytoju. Kūrybiškam atlikėjui labiau patrauklu išlaikyti naujausių tendencijų pulso pojūtį, taip pat patirti didesnę meninės veiklos malonumą;

3) **platesnės karjeros galimybės**. Plataus profilio menininkas turi daugiau karjeros pasirinkimų, nei siauros specializacijos atlikėjas, kas gali lemti ne tik padidėjusį koncertinį aktyvumą, bet ir didesnę finansinę profesijos stabilumą.

Vienas iš šiame tyrime minimų violončelininkų, Eugene'as Friesenas, savo knygoje *Improvisation for Classical Musicians: Strategies for Creativity and Expression* (2012) teigia,

kad klasikinės muzikos atlikėjai šiandien gyvena visai kitokiame pasaulyje, nei gyveno jų mokytojai ir kuriam jie buvo ruošti. Mūsų mokinių paveldėjimas muzikinis pasaulis taip pat gerokai skirsis nuo mūsų ir juos būtina tam parengti (Friesen 2012: X). „Didėjant skirtingų muzikinių garsų, instrumentų ir stilių prieinamumui visame pasaulyje šiuolaikinių klausytojų skonis greitai kinta. Besimokantys groti mokiniai, net patys darbščiausi, nėra izoliuoti nuo juos supančių bendraamžių muzikos klausymosi pomėgių ir yra užtvindyti naujosios muzikos įvairove per žaidimus, radiją, televiziją ir internetą. Muzika, kuri įkvėpė mus būti muzikantais – muzika iš Vakarų kompozitorių Panteono – šiandien yra tik viena iš margos mus supančios muzikinės paletės spalvų“ (Eugene Friesen 2012: X).

Vis tik autorius laikosi nuomonės, kad dramatinė situacija ir „laidoti“ klasikinės muzikos nereikėtų. „Didžiųjų meistrų muzikinis palikimas yra ir visuomet bus aktualus intelektualiams klausytojams ir muzikantams. Be kita ko, daugybė etudų ir virtuozinių kūrinių padėjo išugdyti nepaprastai aukšto meistriškumo instrumentalistus, šis palikimas visuomet bus gerbiamas ir naudojamas“ (Friesen 2012: XI). Tačiau šalia to violončelininkas nubrėžia gaires šiuolaikiniams atlikėjams praturtinti savo repertuarą naujų išraiškos priemonių grožiu: „Kartu su improvizacijos atgimimu bliuzo, džiaz, roko ir kituose muzikos stiliuose, atlikėjams atsiveria plačios kūrybinės galimybės. Muzikantas, kuris jaučiasi tame patogiai, visuomet turės didesnę malonumą savo veikloje ir platesnes karjeros galimybes, nei tas, kuriam tai svetima“ (Friesen 2012: XI).

Šiame skyriuje pateikiamos naujoviško požiūrio į violončelę strategijos, pasitelkiant atvejo analizes: aptariamos galimybės, atsiveriančios vystant *pizzicato* techniką, analizuojami grojimo akordais būdai, ritminiai iššūkiai, kylantys prisitaikant prie skirtingų muzikos stilių, taip pat perkusinių efektų sąlygojamas inovatyvus violončelės skambesys.

Atkreiptinas dėmesys į muzikos gyvavimą daugiau muzikos įrašų, nei grafiniu pavidalu. Norintiems eiti atrastu nauju keliu atsiveria plačios galimybės kompozicijas mokytis iš klausos, ne tik užrašyto teksto. Todėl tolesniame tyrime pateikiamas subjektyvus požiūris, asmeninis santykis su naujų grojimo būdų eksperimentais.

Esant galimybei pateikiami panašūs pavyzdžiai iš akademinio repertuaro, tokiu būdu nurodant trumpiausią kelią klasikinės muzikos atlikėjui, pasitelkiant jau turimą patirtį, perprasti naujus grojimo būdus. Siekiama atskleisti panašių grojimo būdų sąsajas, kurios kartais ne tokios akivaizdžios, kuomet skirtinguose kontekstuose naudojama ir skirtinga terminologija.

³⁷ Įrašuose pateikiami kūriniai yra sudėtinė meninio tyrimo dalis, kuri buvo pristatyta 2024-02-07, LMTA Karoso salėje.

3.1. *Pizzicato* garsyno plėtimas

XX a. prasidėjęs *pizzicato* technikos proveržis pagreitį įgavo kartu su eksperimentine muzika. Iki tol *pizzicato* galimybės buvo retai išnaudojamos, išskyrus kai kurias išimtis. Dar XIX a. Hectoras Berliozas skundėsi, kad mokiniai nemokomi groti *pizzicato*, tad šios technikos panaudojimo galimybės gana siauros. Jo nuomone, muzikiniai elementai, kaip *arpeggio* pasažai per visas keturias stygas ar pakartotos natos greitime tempe galėtų būti lengvai pademonstruojami gitaristo, jei šis pasiimtų į rankas smuiką, tačiau kompozitoriams jie uždrausti naudoti dėl nesugrojamumo (Berlioz 1969: 401).

XX a. modernios muzikos laikotarpis muzikinių eksperimentų dėka leido gerokai išplėsti *pizzicato* techniką, atrandant daugybę stygos užgavimo pirštais būdų. Per šį šimtmetį šalia paprasto stygos užgavimo pirštais įsitvirtino keletas pagrindinių šio garso išgavimo būdo variantų. Išsigrynino šių technikų notacija, o atlikėjai su jomis susiduria grodami ir solinį, ir kamerinį, ir orkestrinį repertuarą.

Garso išgavimas užgaunant stygą pirštais ar kitokiu objektu turi daug galimų kintamųjų, nuo kurių priklauso skambesys. Valerie Welbanks (2016: 63-68) išskiria tokius parametrus, kuriais eksperimentuojant keičiasi *pizzicato* atspalviai:

1) **skambesio ilgis**. Rezonuojantis garsas užgavus stygą gali būti kontroliuojamas ir sustabdomas kairės ir dešinės rankų veiksmams, tokiais kaip spaudimas, pirštų atkėlimo greitis ir kt.;

2) **stygos kontaktinis taškas**. Garso kokybei turi reikšmę, kurioje stygos vietoje garsas išgaunamas. Vis tik partitūrose dažniausiai nenurodoma, kuriame taške užgauti stygą, išskyrus *pizzicato sul ponticello* atvejus. Labiausiai rezonuojantis garsas išgaunamas užgavus stygą per pusę jos ilgio;

3) **kryptis**. Nuo stygos užgavimo krypties ir kampo stipriai priklauso išgaunamas garsas. Ekstremalus pavyzdys yra Bartóko *pizzicato*, kuomet styga užgaunama vertikaliai, taip išgaunant stygos atsitrenkimą į postygi, kuris sukelia aštrų, metalinį garsą;

4) **stygos užgavimas**. *Pizzicato* skambesys taip pat priklauso nuo stygos užgavimo pirštu ar plektru. Stygos ir pirštų kampas, taip pat stygos ir pirštų kontaktinis taškas leidžia išgauti skirtingą skambesį, pvz. skirtingas garsas išgaunamas grojant kaulėta piršto vieta ar piršto pagalvėle. Stygos užgavimas nagu ar metaliniu, mediniu ar plastikiniu plektru taip pat leidžia pasiekti skirtingą rezultatą;

5) **greitis**. Didesniu greičiu užkabinama styga išgauna garsesnę ir virštonių turtingesnę garsą. Greitis gali būti kontroliuojamas dviem būdais: kuo didesnė piršto distancija, iš kurios

pradedamas veiksmas, tuo didesnis stygos užgavimo greitis; stygos įtempimas į tam tikrą poziciją ir staigus jos paleidimas taip pat sukuria didesnę stygos užkabinimo greitį;

6) **jėga**. Kuo didesne jėga užgaunama styga, tuo išgaunamas garsas yra stipresnis ir turtingesnis virštoniais.

Welbanks (2016: 68-73) teigia, kad eksperimentuojant su šiais parametrais atrandama daugybė įvairių kombinacijų, kurių dėka išgaunami skirtingi garsai. Varijuojant šiais parametrais galima atrasti neribotą *pizzicato* rūšių kiekį; todėl verta jas grupuoti pagal tam tikrą muzikinių požymių logiką:

***Pizzicato* artikuliacija**. Kontroliuojant garso skambesio ilgį galima išgauti skirtingą *pizzicato* artikuliaciją. Trumpą *pizzicato* garsą galima žymėti nuoroda *secco*, o norint pažymėti ilgą *pizzicato* natos rezonansą galima žymėti „l.v.“ (angl. *let vibrate*, z. *laizzes vibrer*, ital. *lasciare vibrare*, vok. *klingen lassen*).

***Pizzicato* intervalai ir akordai**. Intervalus ir akordus *pizzicato* būdu galima išgauti ne tik užgaunant stygas tuo pačiu pirštu vieną po kitos, bet ir skirtingais kairės rankos pirštais užkabinant kelias stygas vienu metu. Eksperimentuojant su rankos padėtimi galima keisti garsų akorde balansą ir norimą stygą užgauti stipriau, išryškinant melodinę natą, panašiai kaip daro pianistai grodami akordus fortepijonu.

***Pizzicato* nagu**. Pasitaiko atvejų, kuomet nurodoma stygą užgauti nagu. Pirmasis tokį garso išgavimo būdą panaudojo Béla Bartókas Styginių kvartete Nr. 5 (1934) (25 pav.). Užkabinant stygą nagu gaunamas aštrus metalinis garsas, primenantis garsą išgaunamą plektru:



25 pav. Pirmasis *pizzicato* nagu žymėjimas (1934). Béla Bartóko Styginių kvartetas Nr. 5, II dalis, II smuiko partija, 32–33 t. Vienna: Universal Edition, 1936.

Quasi chitarra. Instrumento padėties keitimas grojant *pizzicato*, pasiimant instrumentą tarsi gitarą. Dažniau naudojama grojant smuiku ir altu.

***Pizzicato* prisiliečiant**. Stygą prispaudžiama vertikaliai iki postygio ir paleidžiama, sukuriant švelnų garsą. Efektyviau veikia atliekant toje stygos vietoje, kur paprastai grojama stryku. Naudinga grojant tyliai, bet greitai tempu.

Pizzicato kitose stygos vietose. Išgauti garsą *pizzicato* būdu galima ir tradiciškai nenaudojamose stygos vietose – už atramėlės (*sub-ponticello / oltre ponticello*) bei šalia derinimo kuoliukų.

Plektrai. Užgaunant stygą kitu objektu *pizzicato* atspalvių galimybės yra neribotos. Garsas kinta priklausomai nuo plektro dydžio ir medžiagos – plastiko, gumos, kartono, medžio, metalo, stiklo, akmens ir t. t.

Apibendrinant galima teigti, kad eksperimentavimas įvairiais *pizzicato* parametrais atveria neribotas derinių galimybes. Verta išskirti dvi *pizzicato* raidos tendencijas: viena iš jų – jau aptarta sonorinių parametrų kaitos kryptis, kuomet eksperimentuojant įvairiomis jų kombinacijomis plečiamas instrumento garsynas. Antroji – susijusi su grojimo įvairiais kitais instrumentais technikos skoliniais, kurie atveria ir lavina naujas galimybes užgaunant stygas pirštais – greitį, jėgą, koordinaciją.

3.1.2. Nekonvencionalių *pizzicato* ypatumai: išplėstinių ir multistilistinių technikų sąveika

Vienas pirmųjų XX a. kompozitorių, pradėjęs ieškoti įvairių *pizzicato* skambėjimo atspalvių ir panaudojimo galimybių – Béla Bartókas, pritaikęs ne vieną naują *pizzicato* rūšį. Tarp jų geriausiai atpažįstamas grojimo būdas – „**Bartóko *pizzicato***“³⁸. Jis pirmą kartą panaudotas Styginių kvartete Nr. 4 (1929) (26 pav.). Jį atliekant styga užgaunama pirštais patraukiant ją ne horizontaliai, kaip dažniausiai įprasta, o vertikalčiai, tokiu būdu sukuriamas stygos atatranka į postygį ir išgaunamas aštrus metalinis skambesys. Ši stygos užgavimo rūšis žymima specialiu grafiniu ženklu arba užrašu *snap pizz.* (angl. *snap* – pliaukštelėjimas).



26 pav. „Bartóko *pizzicato*“ žymėjimo pavyzdys. Béla Bartókas – Styginių kvartetą Nr. 4, IV dalis, 119 t. Vienna: Universal Edition, 1929.

³⁸ Nepaisant to, kad aprašomi Bartóko naudojami *pizzicato* grojimo būdai yra beveik šimto metų senumo, jie dažniausiai vadinami „išplėstinėmis technikomis“. Šios sąvokos naudojimo chronologinė problematika aptariama pirmame skyriuje.

Jei bandytume surasti Bartóko *pizzicato* skambesio atitikmenų multistilistinėje muzikoje, pastebėtume, kad itin panašų skambesį sukuria technika, kurią naudoja bosinės gitaros atlikėjai, stygą užgaudami nykščiu trenkiant į stygą. Tokiu būdu išgaunamas garsas, kuris greta pagrindinio tono turi ir papildomą metalinį priegarsį (dėl stygos atsitraukimo į postygį). Šios technikos pavyzdį galime sutikti Jacobo Szekely'io kūrinyje *The Rake* (27, 28 pav.).

T (thumb) and P (pop) are used in the final section to emulate electric bass *slap technique*. Make a “thumbs up” shape with your right hand, and extend the index finger in order to grab a higher string.

T = Slap the lower string with the side of the thumb. Ideally the sound will be half percussive slap and half pitch from the left hand.

P = Grab the string and pull up so that it slaps/rebounds against the fingerboard. This is the same sound as a Bartók snap pizzicato.

27 pav. Bartóko *pizzicato* skambesį primenančios technikos pavyzdys, nykščiu trenkiant į stygą. Technikos paaiškinimas prieš Jacobo Szekely'io kūrinių *The Rake*. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.



28 pav. Bartóko *pizzicato* skambesį primenančios technikos pavyzdys, nykščiu trenkiant į stygą. Trumpa kūrinių ištrauka. Jacobo Szekely'io *The Rake*, 39–40 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Šiame pavyzdyje itin ryškiai atsiskleidžia problematika, apie kurią kalbama šiame darbe – garso išgavimo prasme, šis veiksmas yra labai panašus (stygą atsitraukia į postygį, sukuria metalinį pliaukštelėjimą greta pagrindinės natos), bet atlikimo technikos ir skambesio požiūriu (*The Rake* etiude violončelė primena bosinę gitarą) jie turi mažai bendro.

Tęsiant panašias paraleles ir grįžtant prie Bartóko, matome, kad jis sėkmingai naudojo ir kitų *pizzicato* rūšių garsinius atspalvius. Nemaža jų galima aptikti kūrinyje „Muzika styginiams, perkusijai ir čelestai“, Sz. 106 / BB. 114 (1936). Tarp jų yra *pizzicato tremolo*³⁹, kurį kompozitorius naudoja šio opuso IV dalies pradžioje, sukurdamas minkštą ir mirgančią akordinę faktūrą, primenančią akompanimentą gitarą. Priklausomai nuo to, ar *tremolo*

³⁹ Pirmasis *pizzicato tremolo* natose užfiksavo Edvardas Elgaras, *Koncerte smuikui h-moll*, op. 61 (1910).

užgaunamas viena ar keliomis stygomis (akordinė faktūra) *pizzicato tremolo* gali būti žymimas grafiškai (29 pav.) arba užrašais *pizz trem.*, *pizz tremolando* (30 pav.).



29 pav.. *Pizzicato tremolo* žymėjimo pavyzdys. Béla Bartókas. Muzika styginiams, perkusijai ir čelestai, Sz. 106 / BB. 114, IV dalis, 1–3 t. Vienna: Universal Edition, 1937.



30 pav. Edvardas Elgaras – Koncertas smuikui h–moll, op. 61, III dalis, orkestro I smuikų partija, *Cadenza accompagnata*. Pirmasis *pizzicato tremolo* užfiksavimas partitūroje ir žymėjimo pavyzdys. London: Novello & Co., 1910.

Brėžiant šios technikos paralelę su XXI a. muzika, sąsają atrandame Mike'o Blocko kūrinyje *The Blue Danube in Budapest*. Pateiktame pavyzdyje grafinį šios technikos atvaizdavimą matome trečiajame ir septintajame taktuose (31 pav.). Autoriaus pasirenkamas žymėjimo būdas yra toks pat kaip Elgaro ankstesniame pavyzdyje (30 pav.).



31 pav. *Pizzicato tremolo* technika Mike'o Blocko kūrinyje *The Blue Danube in Budapest*, 1–7 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Šią techniką violončelininkams įvaldyti sudėtingiau, nei smuikininkams (ar altininkams), dėl jų galimybės pakeisti instrumento padėtį į horizontalią (analogiškai gitarai.)

Tokiu būdu smuiku sugroti *pizzicato tremolo* yra daug lengviau, o judesys – gerokai natūresnis. Tad Blocko patarimai, pateikiami prieš kūrinį, kaip violončele lengviau įvaldyti *pizzicato tremolo*, yra itin vertingi: „Man asmeniškai *tremolo* lengviausiai atlikti naudojant antrąjį pirštą, kampu nukreiptą lygiagrečiai stygomis, o dešinįjį delną atsukant į išorę link atramėlės (vietoj postygio)“ (Block 2017: 92).⁴⁰

Žinoma, net ir smuikininkai ar altininkai ne visada turi galimybę pakeisti instrumento padėtį (pagal kūrinio kontekstą), tad altininkas Garthas Knoxas savo kūrinyje *Nine Fingers* atspausdina patarimą atlikti *pizzicato tremolo* dviem pirštais (32 pav.). Toks grojimo būdas taip pat galimas, nors atliekant violončele yra lėtesnis, lyginant su Blocko būdu.



32 pav. *Tremolo* dviem pirštais. Gartho Knoxo *Nine Fingers*, 33 t. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Edition Schott, 2009.

Bartoko „Muzika styginiams, perkusijai ir čelestai“ turtinga įvairiais *pizzicato* – galime atrasti dar vieną rūšį – *pizzicato glissando*, kuomet užkabinus stygą *pizzicato*, kairės rankos pirštas atlieka *glissando*. Partitūrose žymima *gliss pizz.* arba grafiniu ženklu (33 pav.):

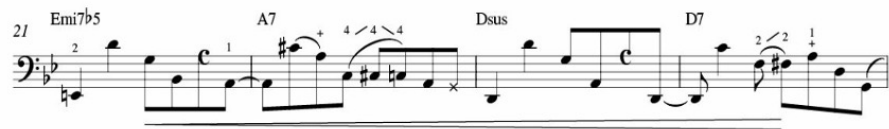


33 pav. Béla Bartókas – Muzika styginiams, perkusijai ir čelestai, Sz. 106 / BB. 114, II dalis, 1–2 t., violončelės partija. Vienna: Universal Edition, 1937.

Toks elementas itin mėgstamas įvairių stilių muzikoje. Slinkimas kairės rankos pirštu dešine ranka jau užgavus stygą (*pizzicato glissando*) primena intonavimą balsu, būdingą džiaz, pop, bliuzo stiliams ir daugybei kitų, kuomet balsas „nuslysta“ nuo pagrindinio tono. Taip pat tokį grojimo būdą itin dažnai naudoja ir džiaz kontrabosininkai. Šia technika groja ir violončelininkas Eugene'o Frieseno kūrinyje *Slap* (34 pav., 22 ir 24 taktai): dešinė ranka

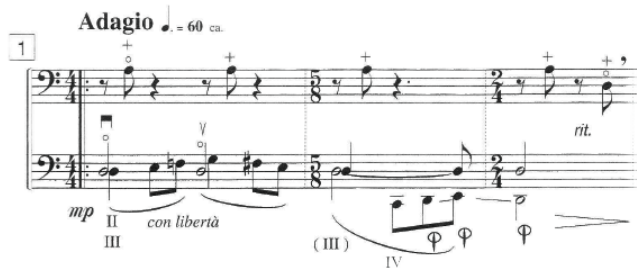
⁴⁰ Šio darbo autorei teko susidurti su praktiniu iššūkiu – sugroti *pizzicato tremolo* atliekant Benjamina Britteno Variacijų Franko Bridge'o tema op.17 kameriniam orkestrui ketvirtąją dalį *Aria Italiana*. Kadangi toks grojimo būdas nėra konvencionalus ir dažnai sutinkamas, orkestro violončelių grupėje teko bendrai ieškoti efektyviausio ir lengviausio būdo atlikti šią techniką. Kaip ir minėta aukščiau, smuikininkams šią problemą išspręsti yra kur kas lengviau tiesiog pakeičiant instrumento padėtį į horizontalią, panašiai į gitaros. Deja, tuo metu dar nebuvo tekę susidurti su Blocko kūriniais ir patarimais, jie būtų padėję kur kas lengviau įvaldyti Britteno *Aria Italiana*.

užgavus stygą *pizzicato*, kairė ranka prispaustu pirštu „nuslysta“ į kitą toną, sukurdamą *glissando* skambesį.



34 pav. *Pizzicato glissando* naudojimas Eugene'o Frieseno *Slap*, 22–24 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

22 ir 24 taktuose (34 pav.) matomas + ženklas virš natų žymi gana dažnai naudojamą *pizzicato* rūšį – **kairės rankos *pizzicato***. Derinant šią technikos rūšį su grojimu *arco* galima išgauti savarankišką melodinę liniją, taip sukuriant daugiabalsę faktūrą. Pavyzdyje matome, kaip Giovanni Sollima kūrinyje *Alone* naudodamas kairės rankos *pizzicato* ir grojimą stryku per dvi stygas sugeba vienu metu violončele groti trimis balsais (35 pav.):



35 pav. Kairės rankos *pizzicato* žymėjimas ir tribalsė faktūra Giovanni Sollimos *Alone*, 1–3 t. Milano: Sonzogno, 1999.

Kairės rankos įtraukimas grojant *pizzicato* atveria galimybių greičio vystymui. Visų abiejų rankų pirštų įdarbinimas – viena pastaruoju metu dominuojančių idėjų, turinčių didžiulį potencialą ir neabejotinai pasiskolinta iš gitaros atlikėjų. Tolesniuose pavyzdžiuose atskleidžiama įvairi tokio grojimo būdo notacija. Kaip ir anksčiau, matysime, kaip skirtingai gali būti užrašomas panašus grojimo būdas, priklausomai nuo kūrinio autoriaus muzikinės aplinkos.

Vienas iš XXI a. išplėstinių technikų styginiams instrumentams didžiausių ekspertų, buvęs Arditti Styginių kvarteto narys, altininkas ir kompozitorius Garthas Knoxas pabrėžia *pizzicato* technikos lavinimo svarbą. Muzikanto nuomone, be jos atlikimas yra riboto greičio ir varginantis (Knox 2018: 70). Šis atlikėjas ir kompozitorius daug dėmesio skyrė naujų grojimo būdų paieškai, tarp jų ir įvairioms *pizzicato* technikoms, savo pagrindinius atradimus komentuodamas studijoje *Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques*

Compositions for Strings (2018)⁴¹. Šiame darbe Knoxas analizuoja autorinių kūrinių smuikui rinkinį *Violin Spaces* (2018), kurį sudaro 8 opusai, skirti vis kitokiai grojimo technikai lavinti ir styginių kvartetą *Satellites* (2015), kuris buvo sukurtas Kronos Kvarteto užsakymu.

Violin Spaces (2018) pagrįstas analogiška idėja kaip ir anksčiau išleistas rinkinys *Viola Spaces* (2007). Komentuodamas šią idėją Knoxas teigia, kad kūriniuose tyrinėja tai, kas dažnai vadinama išplėstinėmis technikomis. Šios technikos, neretai klasikinėje muzikoje laikomos antraeilės reikšmės, nuolat tobulėdamos, įgija vis didesnę svarbą. *Viola Spaces* (2007) rinkinio kiekviename kūrinyje dėmesys sutelkiamas į vieną techniką, nagrinėjant, kaip ji veikia ir tiriant jos muzikinės raiškos galimybes. Kūriniai vadinami *Spaces*, nes jie – ne tik koncertiniai opusai, bet ir kompozicijos, skirtos atverti erdves diskusijai, tyrinėjimams ir improvizacijai (Knox 2018: 2). „Tai nėra ezoteriškas sudėtingų metodų rinkinys, dedikuotas šiuolaikinės muzikos specialistams, *Spaces* paskirtis – padėti smuikininkams žaismingai tyrinėti savo instrumento galimybes ir atrasti garsus bei technikas, kurios turės apčiuopiamai teigiamą poveikį jų grojimui atliekant bet kokių stilių muziką“ (Knox 2018: 2).

Knoxas savo *pizzicato* technikai skirtus darbus tikslingai pavadino *Nine fingers* (iš rinkinio *Viola Spaces*, 2007) ir *Ten Fingers* (iš rinkinio *Violin Spaces*, 2018). Pirštų įdarbinimo idėja skyla į dvi atskiras strategijas. Pirmoji – grojant dešinės rankos pirštais, naudojant keletą skirtingų pirštų, tarp jų ir nykštį, sukuria prielaidas groti žymiai greičiau. Knoxas kūrinių natose užrašo dešinės rankos aplikatūrą: viršutinis balsas atliekamas dešine ranka, naudojant skirtingus – pirmą ir antrą – pirštus (36 pav.).



36 pav. Skirtingų dešinės rankos pirštų naudojimas atliekant *pizzicato* Gartho Knoxo *Nine Fingers*. 1 t. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Edition Schott, 2009.

Šiame pavyzdyje kairės rankos pirštų įdarbinimas grojant *pizzicato* atspindi kitą strategiją – apatinio balso atlikimui pasitelkiamas veiksmas, kurį galima vadinti **kalimu pirštu (*hammer on*)** ir **atitraukimu (*pull off*)** ir jis žymimas + ženklu. Pasiskolintas iš gitaros

⁴¹ Nors toliau daugiausiai bus kalbama apie Knoxo opusus, skirtus altui, aptariami kūriniai yra visiškai adaptuojami violončelei. Tad renkuosi nagrinėti Knoxo pavyzdžius dėl jų originalumo ir paties autoriaus išsamių komentarų jau anksčiau minėtoje studijoje (2018) – tai sukuria tikslesnio atlikimo prielaidas.

technikos ir derinamas su dešinės rankos grojimu pirštais toks veiksmas leidžia pasiekti neįprastai greitą tempą.

Grįžtant prie idėjos groti įvairiais dešinės rankos pirštais, jos taikymas pastebimas ir neakademinės muzikos kompozitorių kūrinuose. Šiuolaikinių technikų kontekste ši idėja įvardinama *fingerstyle pizzicato* pavadinimu. Toks *pizzicato* violončelei pritaiko esminius grojimo gitara principus, kurie daro įmanomą grojimą greitu tempu. Blocko kūrinyje *Prelude to a Dream* matome *fingerstyle pizzicato* pritaikymo pavyzdį, kuomet natose pažymėtas šablonas, nurodantis kuriais dešinės rankos pirštais užgauti stygas paeiliui (37 pav.). Šis grojimo būdas yra daug pranašesnis už įprastą *pizzicato*, nes leidžia groti bent kelis kartus greitesniu tempu.



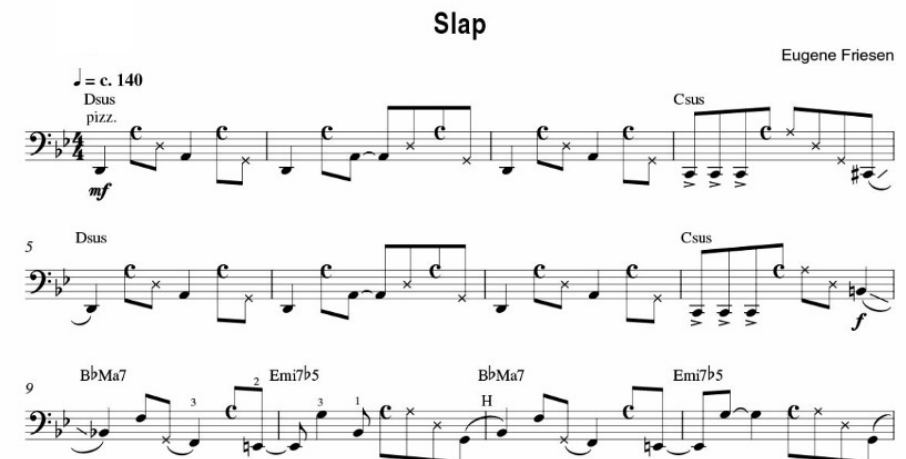
37 pav. *Fingerstyle pizzicato* pavyzdys. Mike'o Blocko *Prelude to a Dream*, 1–2 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Sumaniai pritaikoma *fingerstyle* technika leidžia violončelės tembrui priartėti prie gitaros skambesio. Šios technikos įvaldymui reikalinga išlavintos dešinės rankos *pizzicato* koordinacija (santykije su kaire ranka). Žemiau pateikiamas tai iliustruojantis pavyzdys (1 įrašas) – šio tyrimo autorės interpretuojamas Lucio Franco Amanti kūrinys *U&I*⁴². Apie šį violončelininką ir kompozitorių jau užsiminta antrajame skyriuje (žr. 2.2.1. Džiazo stiliaus įkvėpti grojimo būdai); įrašė skambanti kompozicija *U&I* yra iš tame pačiame poskyryje minėto etiidų rinkinio *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation*.



1 įrašas. Gintarės Kaminskaitės-Rudic interpretuojama Lucio Franco Amanti kompozicija *U&I*. Iliustratyvus *fingerstyle pizzicato* technikos pavyzdys⁴³.

Kairės ir dešinės pirštų sąveika sukuria prielaidas išgauti skambesį, primenantį kitus muzikos instrumentus. Frieseno opuse *Slap*, kuriame autorius naudoja Afrikos instrumentų kora ir kalimba inspiracijas, pasitelkiama įvairių *pizzicato* technikų kombinacija, įtraukianti trenkimą per postygį (*slap*), *pizzicato glissando*, *pizzicato* kairės rankos pirštais nepilnai prispaudžiant stygą (*muted pizzicato*), kalimo (*hammer on*) bei atitraukimo (*pull off*) veiksmus (38 pav.):



38 pav. Įvairių *pizzicato* technikų kombinacija – *slap*, *pizzicato glissando*, *muted pizzicato*, *hammer on*, *pull off*. Eugene'o Frieseno kompozicija *Slap*, 1–12 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

⁴² Kūrinys buvo atliktas koncerto-paskaitos metu LMTA, Karoso salėje 2024-02-07.

⁴³ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZ5ZSqXW1lw>>. Žiūrėta [2024 08 26].

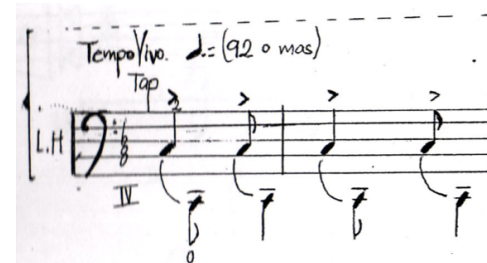
Pirmajame šio pavyzdžio takte panaudotas kairės rankos trenkimas į postygį ir nepilnai prispaustos stygos *pizzicato* (*muted pizzicato*). Perėjimuose iš 4–5 ir 8–9 taktus pasitelkiami *pizzicato glissando*. Tuo tarpu 10–11 taktai sujungiami atliekant piršto kalimo (neužgaunant stygos dešinę ranka) veiksmą (38 pav.). Įvairi šių technikų kombinacija sukuria ne tik nepertraukiamą melikos, bet ir perkusinę ritminę muzikos tėkmę.

Toliau pateikiamas įrašas pristato autorinę šio kūrinio interpretaciją (2 įrašas)⁴⁴. Taip pat šiuo įrašu siekiama akcentuoti aukščiau minėtų technikų potencialą ir svarbą norint įvaldyti džiaz muzikai reikalingą raišką. Mokantis šią kompoziciją tenka identifikuoti problemas, kurios kyla klasikinės akademinės muzikos repertuaro suformuotam atlikėjui. Viena didžiausia iš jų – neįprastai tampri abiejų rankų koordinacija grojant be stryko (tarsi abiem rankomis atliekant *pizzicato*). Ne veltui pateikiamame paaiškinime autorius užsimena, kad šį kūrinį įkvėpė afrikietiški instrumentai kora ir mbira, kuriems valdyti reikalinga puiki abiejų rankų sąveika; o naująją techniką autorius įvardija *afro-pizz* (Block 2017: 9).



2 įrašas. Gintarės Kaminskaitės-Rudic interpretuojama Eugeno Frieseno kompozicija *Slap*. Demonstruojama įvairių *pizzicato* technikų kombinacija – *slap*, *pizzicato glissando*, *muted pizzicato*, *hammer on*, *pull off*⁴⁵.

Piršto kalimo į postygį technika (*hammer on*), pasiskolinta iš gitaros atlikėjų, inspiravo visiškai naujos **beldimo** (*tapping*) technikos atsiradimą (39 pav.).



39 pav. Fragmentas iš Sergio Andres Castrillóno Arcilos kūrinio violončelei *Desde las entrañas del sudtrópico / From the womb of the South tropic* (2010). Beldimo (*tapping*) technikos pavyzdys. Natos iš asmeninio atlikėjo internetinio puslapio.

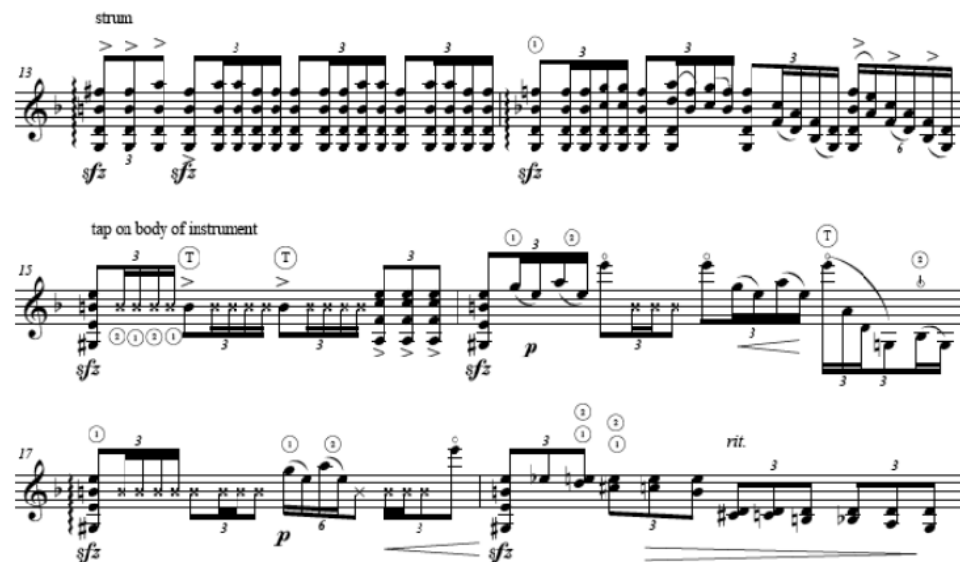
Beldimo technika atliekama stipriai kairės rankos pirštu trenkiant į postygį, tokiu būdu išgaunant garsus, sudarančius savarankišką horizontalią liniją. Šiai technikai reikalinga gera koordinacija ir išlavinta pirštų jėga metant pirštus į stygą taip, kad šis garsas būtų pakankamai girdimas. Atliekant tokį veiksmą ir siekiant išvengti įtampos rankoje svarbu naudoti natūralų rankos svorį, užuot raumenų jėgą. Naudojant beldimo būdą įmanoma sugroti keletą horizontalių linijų, drauge pridėdant perkusinį skambesį, kuris atsiranda prijungus gretutinį kairės rankos pirštų trenkimo efektą. Išgaunamas garsas primena ne vieno, o dviejų instrumentų skambesį. Apie šią techniką dar plačiau kalbama poskyryje 3.4. Perkusinių efektų atsiradimas.

3.1.3. Flamenko inspiracijos

Aptarus kai kurias iš gitaristų perimtas grojimo technikas, būtina taip pat susitelkti ties flamenko įkvėptais grojimo būdais. Derinant grojimą akordais, perkusinius efektus ir stygos užkabinimą nagais, įmanoma išgauti skambesį, artimą flamenko gitaros garsams. Visus šiuos efektus naudoja Knoxas kūrinyje *Ten Fingers* (40 pav.):

⁴⁴ Kūrinys buvo atliktas koncerto-paskaitos metu LMTA, Karoso salėje 2024-02-07.

⁴⁵ Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=OW_YeW6I2DA>. Žiūrėta [2024 08 26].



40 pav. Gartho Knox *Ten Fingers*, 13–18 t. Flamenko stiliaus įkvėpti grojimo būdai. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott, 2009.

Perbraukiant per stygas ne mėsinga piršto dalimi, o nagu, gaunamas efektas, panašus į flamenko gitaristų naudojamą *rasqueado* (Knox 2018: 74). Knoxas jį pavadina „sprigtu“ (*flick*) (41 pav.). *Rasqueado* idėją analogišku atlikimo būdu violončelininkams pateikia Jacobas Szekely kūrinyje *The Rake* (43 pav.), tačiau jo pasitelkiama notacija yra kitokia:



41 pav. Flamenko gitaristų naudojamo *rasqueado* efekto reminiscencija. Gartho Knox *Ten Fingers*, 12 t. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott, 2009.



42 pav. Jacobo Szekely'io kompozicija *The Rake*, 55 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017. *Rasqueado* idėjos notacija.

Panašią idėją groti ne mėsinga piršto dalimi, o perbraukti akordus nagu pateikia Blockas kūrinyje *The Blue Danube in Budapest*, žymėdamas šį garso išgavimo būdą atskiru ženklu (43 pav.):



43 pav. Akordų perbraukimas nagu – *rasqueado* efekto pritaikymas. Mike'o Blocko *The Blue Danube in Budapest*, 46 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Tame pačiame kūrinyje Blockas pritaiko daugiau gitaristų naudojamų grojimo technikų, pvz. stygų užgavimą priešingomis kryptimis, pritaikydamas įprastus strykavimo ženklus „žemyn aukštyn“ (44 pav.). Naudojant šiuos garso išgavimo būdus pirštas viena kryptimi užgauna stygas mėsinga dalimi, grįžtant atgal priešinga kryptimi – nagu. Prieš kūrinį autorius pateikia notacijos paaiškinimą (45 pav.).



44 pav. Gitaros technikų pritaikymas grojant violončele. Mike'o Blocko *The Blue Danube in Budapest*, 98–99 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

□ V The bowing markings indicate strumming directions with the thumb. Down-bow indicates a strum to the left, catching the fleshy side of the thumb, and up-bow indicates a strum to the right, catching the fingernail of the thumb.

45 pav. Mike'o Blocko *The Blue Danube in Budapest*, atlikimo būdo paaiškinimas. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Pateikti pavyzdžiai (40, 41, 42, 43, 44 pav.) liudija notacijos įvairovę, būdingą fiksuojant stygų užgavimo nagu veiksmą.

3.1.4. Džiazo kontrabosininkų technikų adaptacijos

Nepaisant intensyvaus styginių instrumentų garsyno plėtimosi XX a., atrasti nauji garso išgavimo būdai, tarp jų ir įvairios *pizzicato* rūšys, nesukūrė *pizzicato* technikos proveržio, kuri leistų atlikėjams ja groti ilgai ir greitu tempu. Pirmieji supratę šios technikos potencialą buvo džiazo kontrabosininkai, atradę, kad dešinė ranka, nelaikanti stryko, turi galimybes išvystyti grojimą atskirais pirštais. Dabartiniai smuiko, alto ir violončelės atlikėjai naudoja vis daugiau džiazo kontrabosininkų ir gitaristų atradimų, kas atveria technines galimybes groti greičiau ar atlikti elementus, kurie anksčiau buvo nesugrojami – *arpeggio* pasažus, pakartotas natas, užgaunant tą patį garsą keletą kartų iš eilės skirtingais pirštais, taip pat atrasti naujų skambesio galimybių.

Kontrabosininkų naudojamos kalimo pirštu (*hammer on*) ir atitraukimo (*pull off*), trenkimo per postygį (*slap*), nepilnai prispaustos stygos užgavimo (*muted pizzicato*) technikos jau minėtos anksčiau, kalbant apie kairės ir dešinės rankos koordinacijos galimybes. Be šių garso išgavimo būdų violončelininkai gali sėkmingai perimti džiaze naudojamą ketvirtatonių nuokrypį (*quater-tone bend*). Jis atliekamas lengvai patraukiant kairės rankos pirštą, jau užgavus stygą, taip sukuriant natos „čiuožtelėjimą“ (46 pav.):



46 pav. Ketvirtatonių nuokrypį aukštyn žymėjimas. Jacobo Szekely'io *The Rake*, 11 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Perkusiniai instrumentai džiaze yra labai svarbūs, kadangi padeda palaikyti bendrą muzikos tėkmę, tad kontrabosininkai išvystė grojimo būdus, kuriais išgaunamos ne tik fiksuoto aukščio natos, bet ir neapibrėžiamo aukščio garsai. Vienas tokių yra perkusinis kairės rankos nukritimas ant stygų, kuris atlieka tik ritminę funkciją (47 pav.). Kitaip nei trenkimo į postygį (*slap*) atveju, nesukuriamas aštrus metalinis garsas:

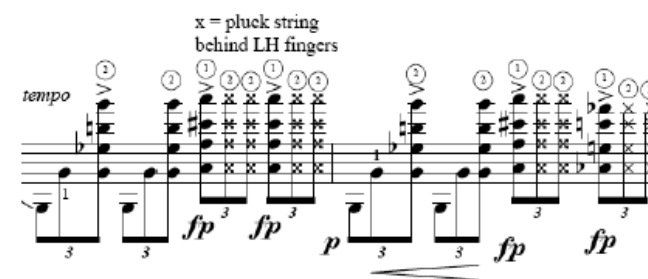


47 pav. Perkusinis kairės rankos nukritimas ant stygų, žymimas BB ženklu. Jacobo Szekely'io *The Rake*, 7 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Pagrindinė idėja, kurią violončelininkai perima iš kontrabosininkų grodami džiazo, roko, bliuzo ir kitų stilių muziką yra grojimas pakaitomis rodomuoju ir viduriniu pirštais. Užtuot užgavus stygą judesiu aukštyn (kaip atliekant klasikinio *pizzicato* atveju), styga užgaunama šonu, iškart po užgavimo atsiremiant pirštu į gretimą žemesnę stygą.

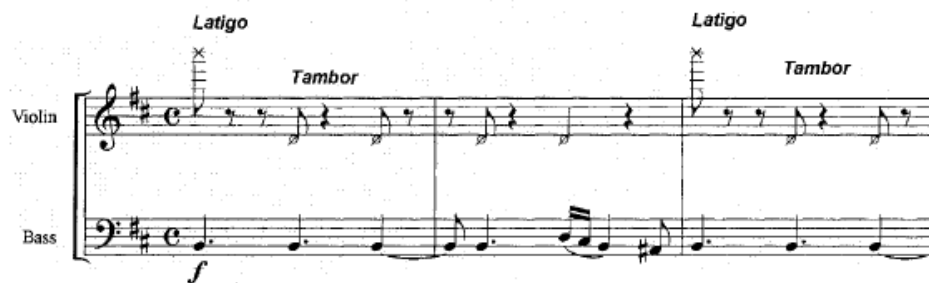
3.1.5. Kitos garso išgavimo technikos

Kūrėjų vaizduotei paklūsta nusistovėjusių grojimo būdų „revizavimas“, nauja traktuotė pritaikant netikėtus sprendimus, atrandant naujus garso išgavimo būdus. Pavyzdžiui, *pizzicato* įmanoma atlikti ne tik stygos dalyje tarp prispausto piršto ir atramėlės, bet ir dešine ranka užgaunant stygą virš pirštų. Tokiu būdu išgaunami visiškai kito aukščio ir skambesio garsai. Tokį grojimo būdą taiko Knoxas kūrinyje *Ten Fingers* (48 pav.). Beje, šis grojimo principas įmanomas ir grojant stryku, vedžiojant stryką aukščiau, nei pastatyti pirštai:



48 pav. Grojimas *pizzicato* aukščiau, nei pastatyti kairės rankos pirštai. Gartho Knoxo *Ten Fingers*, 28–29 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017.

Tarp aptariamų atvejų ir Piazzollos kūryboje naudojamas *tambor* efektas (49 pav.), kuomet kairės rankos pirštais ir nagais priliečiant stygą iš šono ir taip gėsinant jos virpesius, tuo pačiu metu dešine ranka užgaunant gretimą strygą *pizzicato*. Girdimas sausas ir aštrus perkusinis, primenantis būgnelį garsas. Viena iš pagrindinių šio veiksmo atlikimo sąlygų yra tinkamas stygos vietos pasirinkimas, siekiant išvengti natūralių flažoletų ir atsirandančių pašalinių obertonų.



49 pav. Astoro Piazzollos *Michelangelo* 70, 1–3 t. Darmstadt: Tonos Musikverlag, 2002.

Apibendrinant XX a. *pizzicato* technikos vystymosi ypatumus, akivaizdu, kad tai buvo intensyviausias laikotarpis strykiniams instrumentams. Tuo metu atrasta daugybė įvairių garso išgavimo pirštais būdų. Vieni iš jų įsitvirtino repertuare ir tapo atlikėjams įprastomis *pizzicato* rūšimis su nusistovėjusia notacija. Kiti, galbūt rečiau naudojami, priskirtini išplėstinėms technikoms. Eksperimentuojant su tokiais garso išgavimo parametrais kaip skambesio ilgis, užgavimo kryptis, kampas, stygos ir pirštų kontaktinis taškas, plektrų naudojimas, užgavimo greitis ir jėga įmanomos neribotos sonorinės kombinacijos. Dėl jų gausos kartais sudėtinga pritaikyti grafinę notaciją, reikalingi žodiniai kompozitoriaus paaiškinimai.

XXI a. siūlo naują požiūrį į *pizzicato*, skolinantis atlikimo technikos idėjas iš gitaristų, džiaz kontrabosininkų, arfininkų, roko ir liaudies muzikantų. XXI a. atrastų įvairių *pizzicato* rūšių derinimas su kitų instrumentų ir muzikos stilių inspiracijomis atveria galimybes plėtoti techniką – groti žymiai greitesniu tempu, pasiekti glaudesnę kairės ir dešinės rankų koordinaciją, taip pat įtaigiai priartėti prie džiaz, roko, *folk* muzikos stilistikos, tokiu būdu praplečiant instrumento raiškos galimybes ir multikultūrinį atliekamos muzikos turinį.

Taigi, atlikėjas šiuolaikines technikas turėtų interpretuoti kitaip, nei išplėstinės, t. y. nepakanka koncentruotis tik į garsinę raišką – būtina atsižvelgti į joje užkoduotus įvaizdžius, jų turinį, kurį sąlygoja multikultūrinis kontekstas. Interpretacija tampa anachronistine, kai atliekant XXI a. opusą, kuriame, pavyzdžiui, grojimas nagais yra flamenko stiliaus reminiscencija, jis, tuo tarpu, perteikiamas kaip XX a. modernios muzikos išplėstinė technika. Todėl šiuolaikiniam atlikėjui svarbu gerai orientuotis ir ugdyti įvairių laikotarpių technikų stilistikos pojūtį, siekiant adekvačiai perteikti kompozitoriaus sumanymą.

3.2. Grojimo akordais plėtra

Violončelės perkėlimas į *pop*, roko, *folk* ar kitų muzikos stilių kontekstus stipriai susijęs su instrumento pritaikymu atlikti ne tik melodinę ar bosinę, bet ir harmoninę funkciją (groti

akordais). Ypatingai tai aktualu, jei violončelė pasitelkiama akompanuoti solisto balsui ir pakeičia kitokį populiarių akompanavimui sau instrumentą, pavyzdžiui, gitarą ar fortepijoną. Dėl lenktos atramėlės konstrukcijos groti akordais nėra taip patogiu, kaip gitara, tačiau atlikėjai randa įvairių prisitaikymo metodų grojant *arpeggio* stryku, *pizzicato* pirštais ar kitokiais būdais. Jau anksčiau minėtas *pizzicato fingerstyle*⁴⁶ technikos potencialas. Sumaniai valdant tokias technikas kaip rikošetas ar kirčiai stryku (*chop*) įmanomas akordų atlikimas, o pridėjus perkusinius elementus, violončelė tampa itin universaliu instrumentu, atstovaujančiu visą ansamblį.

Vidutinio aukščio violončelės diapazonas yra palankus atlikti tiek bosinę liniją, tiek aiškią ir skaidrią melodiją, todėl instrumento panaudojimo akompanavimui perspektyvos yra itin plačios. Pritarimas sau violončele dainuojant yra XXI a. populiarėjanti tendencija ir atlikėjai pasitelkia išradingų būdų kurti savitas technikas bei pritaikyti instrumentą savo muzikiniam autentiškumui atskleisti. Tarp tokių atlikėjų minėtini Rushadas Egglestonas, Benas Sollee, Abelis Selaocoe'as, Ayanna Witter-Johnson, Mike'as Blockas.

Toliau siekiama atskleisti galimas akordų išgavimo violončele strategijas pasitelkiant skirtingus grojimo būdus – *pizzicato*, rikošetą, savitą stryko valdymą, dažnai vienu metu su akordais išgaunant ir perkusinius efektus. Nagrinėjant kūrinius atkreipiamas dėmesys į užrašyto natų teksto santykį su atlikimu; taip pat komentuojamos techninės instrumento pritaikymo groti akordais detalės. Pateikiami pavyzdžiai liudija neribotą kūrėjų vaizduotę, pritaikant savo instrumentą norimo skambesio išgavimui.

3.2.1. Spyruokliuojančių akordų technika (pagal Egglestoną)

Amerikiečių violončelininkas Rushadas Egglestonas – vienas ryškiausių violončelės novatorių, kuriam būdingas unikalūs kūrybos, instrumento valdymo ir elgesio scenoje stilius. Egglestonas nesivarždamas šokiruoja klausytojus, dažnai save prisistato kaip „violončelės gobliną“ ir yra išvystęs unikalų grojimo būdą, kuriam būdingas kojelės atsisakymas, specialaus diržo naudojimas bei netradicinis stryko laikymas (50, 51 pav.).

⁴⁶ Žr. 3.1.2. Nekonvencionalių *pizzicato* ypatumai: išplėstinių ir multistilistinių technikų sąveika.



50 pav. Rushado Egglestono grojimo pozicijos. Nuotraukos iš asmeninės atlikėjo paskyros socialiniame tinkle Instagram.



51 pav. Rushado Egglestono grojimo pozicijos. Nuotraukos iš asmeninės atlikėjo paskyros socialiniame tinkle Instagram.

Po šokiruojančia Egglestono išvaizda ir elgesiu scenoje slypi visiškai naujo tipo instrumento valdymas ir išplėtos asmeninės grojimo akordais ir *chopping'o* (kirčio) technikos. Atidžiau panagrinėję jo kūrinį *Caribounteney County (Birthplace of Blounty Tounty)* ir autoriaus komentarus įsitikiname, kad šie grojimo būdai įvaldomi tik daug praktikuojantis. Pats kūrėjas teigia tikintis, kad jo pasekėjams violončelininkams neprireiks ketverių metų siekiant įvaldyti stryko spyruokliavimą grojant akordais, kaip prirėkė jam (Block 2017: 110) (52 pav.).

Caribounteney County
Birthplace of Blounty Tounty

Rushad Eggleston
#rushadicus

Prestissimo della Caribù (♩ = 190–200, or whatever's cleveurr)
all off the string, bouncy: 'so bouncy, its smooth!'

52 pav. Grojimas akordais Rushado Egglestono kūrinyje *Caribounteney County*, 1–9 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Prieš kūrinį autorius pateikia išsamų komentarą kaip įvaldyti atšokimu grįstą stryko grojimą: „Šis greitas, galopiškas kūrinys yra pagrįstas atšokimu. Pradėkite kartoti pirmąjį taktą, kol pajusite tą šokinėjimą. Pirmasis taktas turėtų skambėti „dun dun dun diggy dun dun dun“, o paskutinė nata kaire ranka prislopintomis stygomis tiesiog perkusiniu garsu užpildo erdvę. Ši kompozicija ypatinga, nes įtraukia iš eilės atšokančias natas, išgaunant keturias šešioliiktines natas vietoje dviejų. Kai pasieksite šį pojūtį, atrodys lyg skristumėte ant stebuklingo kilimo ir tai tikriausiai yra vienas geriausių pojūčių, kurį gali pasiūlyti bet koks muzikinis instrumentas. Tačiau tam reikės pasistengti. Išmokus šokinėti stryku aukštyn, galite pradėti praktikuotis atšokimą žemyn „dun dun diggy dun“ stiliumi. Reikės eksperimentuoti su kampais, greičiais ir riešo padėtimis, nes sukelti šokinėjimą stryku aukštyn yra gana skirtingas pojūtis, nei stryku žemyn. Taip pat efektas šiek tiek skiriasi priklausomai nuo to, ant kurios stygos esate, kiek stygų grojate ir kurioje stygos vietoje yra nata“ (Block 2017: 110).

Egglestonas pateikia metodišką planą, kaip dirbti siekiant įvaldyti šį metodą. Jis rekomenduoja praktikuoti ritminius modelius laisvomis stygomis, vėliau gamomis, o galiausiai improvizuojant (Block 2017: 110):

- 1) dun dun dun diggy <kartoti> (žemyn aukštyn žemyn aukštyn-aukštyn)
- 2) dun dun diggy dun <kartoti> (žemyn aukštyn žemyn-žemyn aukštyn)
- 3) dun dun diggy diggy <kartoti> (žemyn aukštyn žemyn-žemyn aukštyn-aukštyn)
- 4) dun diggy diggy dun <kartoti> (žemyn aukštyn-aukštyn žemyn-žemyn aukštyn)

Tokia stryko traktuotė atliekant akordus yra visiškai nepažįstama tradicinei violončelės mokyklai. Taigi norėdamas atlikti šį kūrinį atlikėjas turi perprasti ir išvystyti Egglestono sukurtą grojimo akordais *arco* metodą. Išbandžius įvaldyti šį grojimo būdą praktiškai, pasidaro aišku, kodėl autorius tobulino jį ketverius metus. Pirmiausia, Egglestono unikalūs grojimo stilius tamptariai susietas su jo neįprasta violončelės ir stryko laikymo pozicija. Eksperimentuojant su šiais parametrais ir atlikėjo pateikiama metodika pastebėjau, kad laikant violončelę tradiciniu būdu kur kas sudėtingiau, o gal net ir neįmanoma išgauti tokį pat garsą kaip Egglestonas. Akivaizdu, kad jo „radikalus mobilumas“ grojant violončele, eksperimentavimas su instrumento pozicija ir laikymu atveda jį prie visiškai naujo, tik jam būdingo, violončelės garso. Šią mano išvalgą patvirtina ir Blockas, ragindamas Egglestoną pasidalinti savo metodika rinkinyje *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique* (2017). Aiškindamas knygos turinį platformoje *www.ArtistWorks.com* ir mokydamas joje pristatomų grojimo būdų, Blockas, praktikuojantis vertikalią violončelės laikymo būdą, taip pat pastebi, kad Egglestono naudojama pusiau įkypa instrumento pozicija, taikant novatoriaus spyruokliuojančio stryko metodiką, suteikia instrumentui galimybę išgauti geresnį garsą.

Kurdamas „violončelės gobolino“ personažą, Egglestonas eksperimentuoja ir atranda visiškai naują grojimo stilių, technikas, instrumento ir stryko laikymo būdą, garsą, mobilumo galimybes, keičia tradicinį violončelininko įvaizdį. Spyruokliuojančių akordų technikos pagalba jis kuria dainas, kuriose violončelės akompanimentas skambesiu primena gitarą, jo atliekami kūriniai artimi pop muzikos skambesiu, o įvaizdis ir elgesys scenoje – roko, o gal ir avangardinio meno estetikai.

3.2.2. Rikošeto panaudojimo galimybės (pagal Witter-Johnson)

Ayanna Witter-Johnson – britų kompozitorė, violončelininkė, dainininkė ir dainų kūrėja, savo veikloje derina klasikinės akademinės muzikos, džiaz, regio, soulo ir R&B stilius. Jamaikietiško šaknų turinti atlikėja asmeniniame interneto puslapyje teigia, kad savo muzikoje atiduoda pagarbą protėvių palikimui, kultūrai ir identitetui. „Witter-Johnson yra nepaprastai

įvairiapusė atlikėja dėl muzikinio meistriškumo, užburiančio vokalo, bekompromisių dainų žodžių ir gebėjimo išradinčiai perinterpretuoti dainas violončele. Jos gyvi pasirodymai yra intymios kelionės, kuriose pasakojama apie XXI a. moters menininkės patirtį“ (*aut past.* ištrauka iš atlikėjos asmeninio internetinio puslapio)⁴⁷.

Atlikėjos *Youtube* paskyroje daugiausiai peržiūrų turintis įrašas yra grupės *The Police* dainos *Roxanne* perdirbimas iš Amsterdamo *Concertgebouw* salės⁴⁸. Witter-Johnson būdingas unikalūs akompanavimo savo vokalui violončele stovint stilius (53 pav.). Po įžanginės, gana „klasiškai“ skambančios dainos įžangos, muzikė pereina prie savitos rikošeto technikos, kuria Witter-Johnson ne tik akompanuoja savo balsui akordais, bet ir prideda perkusinių elementų sukuriant „pilnatvišką“ skambesį. Pažvelgę į partitūrą pamatysime, kad menininkė rikošetą pasirenka žymėti foršlago ženklų (54 pav.). Akordai išskirstomi stipriąja takto dalimi pasirenkant akordo bosą, o viršutiniai balsai atliekami foršlago-rikošeto būdu.



53 pav. Daugiausiai peržiūrų turintis vaizdo įrašas Ayanna Witter-Johnson *Youtube* paskyroje – *The Police* dainos *Roxanne* perdirbimas iš Amsterdamo *Concertgebouw* salės. Atlikėjai būdinga grojimo violončele stovint pozicija.

54 pav. Ayanna Witter-Johnson grupės *The Police* kūrinio *Roxanne* perdirbimas, 11–16 t. Akordai atliekami foršlago-rikošeto būdu.

⁴⁷ Prieiga per internetą: <<https://www.ayannamusic.com/about/>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

⁴⁸ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=EbZcbZq505k>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Antrajam dainos posmeliui atlikėja keičia akompanavimo akordais būdą, pasirinkdama violončelės deką panaudoti kaip perkusinį instrumentą, o harmoniją atlikti *pizzicato*. Partitūroje pateikiamos ritminių elementų išgavimo nuorodos: „barbenti pirštų galiukais viršutiniame dešiniajame priekinės dekos kampe, o nykščiu smogti į instrumento viršutinę dešinę deką“ (žr. 55 pav.). Taip pat nurodoma „perbraukti ir nuslopinti stygas dešine ranka“ bei „panaudoti *tap* veiksmą (*aut. past.*, stiprų stygos užgavimą pirštais iš viršaus)⁴⁹ ir nuslopinti stygas, jokio perbraukimo“ (55 pav.).

55 pav. Ayanna Witter-Johnson grupės *The Police* kūrinio *Roxanne* perdirbimas, 36–41 t. *Tapping*’o technikos pavyzdys ir perkusinių efektų žymėjimas.

Witter-Johnson grojimo būdą stovint atlikėjams, kurie susiję su klasikine grojimo violončele tradicija, reikia naujai išmokti, kitaip tariant – „persimokyti“. Grojimas stovint sukuria pusiausvyros, instrumento laikymo, stabilumo iššūkius, kuriuos atlikėja sėkmingai įveikia išgaudama minkštą ir subtilų garsą, tiek taikant savitą rikošeto, tiek *pizzicato* technikas. Witter-Johnson atranda būdą akompanuoti sau violončele atliekant *pop* muziką, vietoje klausytojams įprastesnių fortepijono ar gitaros (palyginimas su grupės *The Police* vokalistu Sting, kuris atlikdamas *Roxanne* grojo bosine gitara).

Witter-Johnson pasirenkamas grojimo būdas stovint tinka prie jos kuriamo moteriško ir gracingo įvaizdžio. Atlikėjos grojimo pozicija stovint suteikia ne tik mobilumo, bet ir elegancijos. Subtiliai pritaikomi rikošetai ir *pizzicato*, minkšti perkusiniai garsai jautriai pritaria vokalui, į pirmą planą iškeliant ne violončelininkės sugebėjimus, bet kuriant charizmatiškos dainininkės, tik akompanuojančios sau violončele, amplitudą.

⁴⁹ Plačiau apie *tapping*’o (beldimo pirštais) techniką kalbama poskyryje 3.4. Perkusinių efektų atsiradimas.

3.2.3. Atšokančio stryko technika (pagal Cappadocia)

Įdomus autorinės technikos pavyzdys atliekant akordus violončele yra Rufuso Cappadocia’os kūrinys *Gaucher*⁵⁰. Šiame kūrinyje išradinai naudojamos nekonvencionalios abiejų rankų technikos. Prieš pradėdant įvaldyti kūrinį būtina susipažinti su autoriaus pateikiamu žymėjimu natose (Block 2017: 73):

-  aukštyn, stryku atšokant link atramėlės
-  žemyn, stryku atšokant link grifo
-  *ghost note*⁵¹, grojama kairės rankos pirštais, bet ritmiškai negirdima
-  *hammer-on* (kalimo pirštu) veiksmas
-  pirštu dengiamas flažoletas
-  stygos užgavimas kaire ranka
-  kartoti grupėmis po aštuonis iki pasirengiant pereiti prie kito fragmento

Kūrinys padalintas į ABCDE segmentus, kuriuos galima kartoti tiek kartų, kiek norisi ir organizuoti nurodytu eiliškumu. Kompozitorius teigia, kad kūrinys skamba poliritmai, kuriuos itin sunku užrašyti grafiškai. Natose pateikiamas 6/8 metras tikrovėje turėtų labiau skambėti kaip 4:3 santykis. Jis yra svarbesnis, nei tikslus matematinis išskaičiavimas ar metrinė nuoroda (Block 2017: 72).

Visos natos išgaunamos metant stryką į stygą viršutinėje stryko dalyje. Kūrėjas rekomenduoja pradėti treniruotis išskirtinai tik vertikaliu metimo judesiu pačiame stryko gale. Ilgainiui įgudus patariama pridėti judesius „aukštyn“ ir „žemyn“, po truputį artėjant arčiau stryko vidurio. Tikslas – leisti natūraliam stryko plaukų spyruokliavimui groti savaime. Blockas teigia, kad šiam įgūdžiui įvaldyti geriausia neskubinti proceso, kuris užtrunka net keletą mėnesių. Svarbiausia susikoncentruoti į kvėpavimą ir išlikti atsipalaidavus. Kvėpavimo nepriklausomybė nuo rankų veiksmų yra raktas poliritmų atlikimui (Block 2017: 72).

Cappadocia’os išvystytos atšokančio stryko technikos pavyzdį girdime jo kūrinys *Transformation* (nuo 0:57), kurio atlikimas laisvai prieinamas *Youtube* platformoje⁵² (56 pav.).

⁵⁰ Paantraštėje dar pateikiamas paaiškinimas „Afro-Latin Clave Bow Bounce Etude“. Apie *clave* sąvoką dar plačiau kalbama poskyryje 3.3. Ritminiai iššūkiai.

⁵¹ Įsivaizduojama nata. Plačiau apie šią sąvoką kalbama poskyryje 3.4. Perkusinių efektų atsiradimas.

⁵² Nuoroda į atlikimą <<https://www.youtube.com/watch?v=iYWvaxU5OXk>> [Žiūrėta 2024 08 05].

Klausantis violončelininko grojimo girdimas politembrinis instrumento skambesys. Pirmasis sluoksnis – gerai atpažįstamas violončelės tembras, išgaunant nustatytą aukščio natas. Antrasis sluoksnis – mušamąjį instrumentą primenantis perkusinis skambesys, kuris su pirmuoju sluoksniu sudaro poliritminį santykį. Tokia technika sudaro prielaidas paversti solo violončelę į instrumentą „du viename“.



56 pav. Rufusas Cappadocia atlieka savo kūrinį *Transformation*. Išvystytos autorinės atšokančio stryko technikos pavyzdys. Vaizdo įrašas iš atlikėjo Youtube paskyros.

Grįžtant prie kūrinio *Gaucher* segmento A matome, kad kompozicijos užrašymui vien natų nepakanka, autorius prie kiekvienos natos pateikia nuorodas, kurios yra susijusios su specialia, jo išplėtotą technika (57 pav.).



57 pav. Rufuso Cappadocia'os kompozicija *Gaucher*, A segmentas. Autoriaus išvystytos technikos žymėjimo kompleksiskumas. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Atkreipus dėmesį į segmentą C (58 pav.), suprantama kodėl prieš kūrinį autorius pateikia paaiškinimą, kad 6/8 metras turėtų būti labiau interpretuojamas 4:3 santykiu. Skaitant taktą 6/8 metru, ritminė pulsacija dėliotųsi visai kitaip, todėl kompozitorius nesiūlo griežtai laikytis metrinės nuorodos (58 pav.).



58 pav. Rufuso Cappadocia'os kompozicija *Gaucher*, C segmentas. Metro perskaitymo lankstumas. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Prieiname išvadą, kad teisingam kūrinio perskaitymui reikalingi keli žingsniai:

- 1) praktikuoti Cappadocia'os atrastą stryko atšokimo techniką;
- 2) teisingai iššifruoti natų tekstą ir jose pateikiamus simbolius;
- 3) dirbti su poliritmais, įvaldant specifinius ritminius santykius.

Akivaizdu, kad kūrinio įvaldymui reikia visiškai kitokių įgūdžių, nei atliekant populiarią klasikinę akademinę muzikos repertuarą. Klausant Cappadocia'os atlikimo girdima visiškai kitokia violončelės traktuotė, išgaunant originalų skambesį, kurį būtų galima palyginti su preparuotų instrumentų tembrinėmis modifikacijomis. Šis pavyzdys įrodo originalų požiūrį į violončelės valdymo techniką, atrandant galimybes vienu metu groti melodiją, harmoniją ir dar pridėti perkusijos elementų.

Bandant atlikti kūrinį *Gaucher* susiduriama su instrumento netinkamumo iššūkiu, kadangi Cappadocia naudoja modifikuotą, specialiai jam pagamintą instrumentą. Jis turi papildomų stygų ir yra labiau pritaikytas prie konkretaus violončelininko unikalaus grojimo stiliaus. Kūrinio pavadinimas *Gaucher* yra specialaus instrumento gamintojo pavardė, o pati kompozicija – *hommage* jo atminimui⁵³. Cappadocia'os instrumentas suteikia daugiau rezonanso konkretiems kūrinijje naudojamiems sąskambiams, taigi nors dominuoja požiūris į violončelę, kaip mušamąjį instrumentą (stryku „mušamos“ stygos), melodinio prado tikrai netrūksta⁵⁴.

Lyginant Egglestono, Witter-Johnson ir Cappadocia'os muzikavimo pavyzdžius, akivaizdu, kad jie siekia brandinti asmeninį grojimo stilių, kuris juos išskirtų tarp kitų violončelininkų, kai unikalūs skambesys tampa ir prekės ženklu. Komercinės muzikos industrijoje atlikėjams itin svarbu būti autentišku, atpažįstamu, griežti originaliu, išsiskiriančiu skambesiu, skirtingai nuo klasikinės akademinės muzikos skambesio etalono, kuris dažnai nustatomas konkursuose, o itin ryški individualybė gali būti vertinama kontraversiškai.

⁵³ Įdomu, kad prancūziškai *gaucher* reiškia ir „kairiarankis“, kas taip pat siejasi su kūrinijje naudojama išradinga ir neįprasta kairės rankos technika

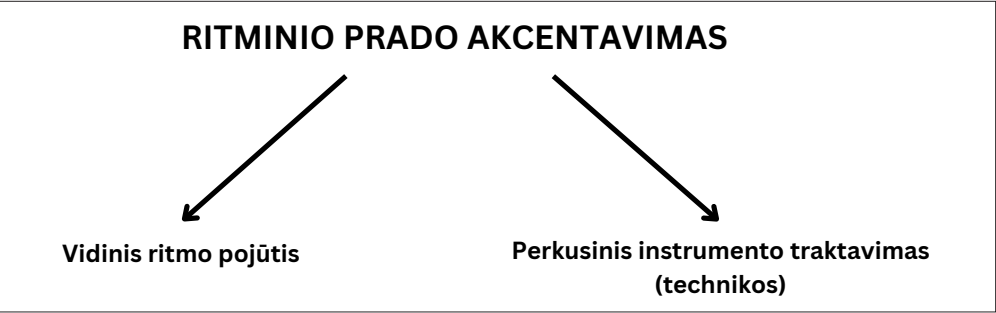
⁵⁴ Įrašė iš violončelės bienalės Amsterdame (2022) galime išgirsti autoriaus gyvai atliekamą *Gaucher* (nuo 35:40 min.). Nuoroda į atlikimą: <<https://www.youtube.com/watch?v=w0g6lhvO-4s&t=2543s>> [Žiūrėta 2024 08 05].

Virtuozizmo elementų turinčios individualios grojimo technikos sukuria papildomas „autorines teises“, t. y. užtikrina, kad kitiems atlikėjams nebūtų paprasta interpretuoti tokius kūrinius (tuo atlikėjas-kompozitorius skiriasi nuo įprasto kompozitoriaus, kuris nekuria barjerų muzikos atlikimui). Atlikėjas-kompozitorius ne tik kuria muziką, bet ir permąsto santykį su instrumentu. Vis dėlto, jei tokio tipo kūrėjai visiškai nefiksuotų (nenotų) savo kūrinių ir nesidalintų atradimais, tai ir šiam tyrimo poskyriui nebūtų medžiagos. Minėti Egglestonas, Witter-Johnson, Cappadocia dalijasi kai kurių opusų natomis, rašo komentarus apie naudojamą techniką, tokiu būdu turtina grojimo violončele meną, drauge užsitikrindami ir savo originalumą. Neabejoju, kad jų sukurti grojimo būdai bus testuojami laiko ir pasiteisinusias priemones violončelininkai ir kompozitoriai adaptuos naujam repertuarui.

3.3. Ritminiai iššūkiai

Vienas sudėtingesnių iššūkių klasikinės akademinės muzikos tradicijoje lavintiems muzikantams, kai įgyta patirtis perkeliama į kitus muzikos stilius, yra skirtingas ritmo vaidmens suvokimas. Klasikinės muzikos tradicijoje užaugę atlikėjai įpranta ritmą traktuoti griežtai ir tiksliai, kaip užrašyta natose, nebent istorinis kontekstas ir maniera leidžia kitaip (pvz. atliekant barokinę muziką). Tokiu atveju šis įgūdis gali trukdyti pajusti ritminę tėkmę atliekant kito stiliaus muziką. Pavyzdžiui, klasikinės akademinės tradicijos muzikanto susidūrimas su džiaz svingavimu yra komplikotas, nes svingo ritminės raiškos neįmanoma tiksliai užfiksuoti natomis ar kitais ženklais. Norint perprasti įvairių stilių ritmines subtilybes tenka save atverti įvairioms muzikinėms patirtims ir mokytis audialiniu būdu.

Išsiugdyti organišką ritmo pojūtį galybėje stilių yra sudėtinga užduotis dėl jų gausos ir specifinių niuansų. Tačiau tobulinti šį įgūdį ne tik atliekant ritmo pratimus, bet ir nuolat klausant įvairių garso įrašų verta bet kuriam muzikantui. Šiame tyrime atkreipiamas dėmesys į kintantį violončelės, kaip instrumento traktavimą, panaudojant jį ne tik melodijoms ar bosinei linijai atlikti, bet ir kaip mušamąjį instrumentą ritminio prado akcentavimui. Tam pasitelkiamos įvairios technikos (*slap, tapping, chop* ir kt.), apie kurias bus plačiau kalbama kitame poskyryje (žr. 3.4. Perkusinių efektų atsiradimas), tačiau efektyviam novatoriškų technikų naudojimui būtina ugdyti ir savo vidinį ritmo pojūtį (4 schema).



4 schema. Tyrimo autorės išvelgiami ritminio prado akcentavimo naujajame violončelės repertuare dėmenys.

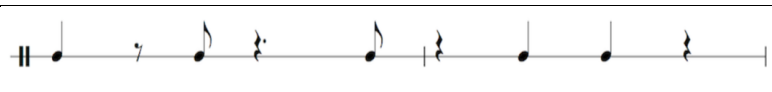
Toliau aptartinos kelios sąvokos, be kurių neįmanoma ne tik muzikinės geografijos plėtra, bet ir įtakų iš džiaz, pop ar roko stilių inkorporavimas į kūrinio interpretaciją. Pateiksiu keletą pavyzdžių iš violončelės repertuaro, kuriuose sąvokų *clave*, grūvas (angl. *groove*) ir rifas iššifravimas yra itin svarbus interpretacijai, ją tarsi atrakinantis. Be to, jie taip pat svarbūs įrankiai kasdienėje veikloje tobulinant vidinį ritmo pojūtį ir sinchroniškumą ansamblyje.

3.3.1. Clave formulės

Klasikinėje akademinėje muzikoje besispecializuojančiam atlikėjui neįmanoma išvengti daugybės muzikinių įtakų pasiekiančių mus per medijas ir viešąsias erdves. Todėl nemaža tikimybė, kad net ir be ypatingų pastangų atlikėjas pajėgus atskirti skirtingus ritminius ypatumus būdingus džiaz, afrikiečių, karibų, Pietų Amerikos ir kitiems stiliams.

Mintis, kad stiliaus identitetas atpažįstamas iš būdingų ritminių šablonų artima *clave* (isp. – *raktas*) idėjai, kildinamai iš Afro-kubietiškos muzikos. *Clave* – muzikos įrankis, padedantis organizuoti ritminius modelius. Jis sudaro daugelio ritmų, įskaitant salsą, rumbą, soną, mambo struktūrinę ašį. *Clave* svarba galėtų būti prilyginama 4/4 metrui vakarietiškoje muzikoje. Išskiriami du *clave* tipai – 2-3 arba 3-2. 2-3 tipo pirmoji *clave* pusė turi du ritminius kirčius (*beat*), antroji pusė – tris kirčius (*beat*). 3-2 modelis yra 2-3 modelio priešingybė: pirmoji *clave* pusė turi tris ritminius kirčius (*beat*), antroji – du (59 pav.).

2–3 <i>Son</i>	
3–2 <i>Son</i>	

2-3 <i>Rumba</i>	
3-2 <i>Rumba</i>	

59 pav. *Son* ir *rumba clave*. Tyrimo autorės lentelė remiasi nusistovėjusiais *clave* modeliais.

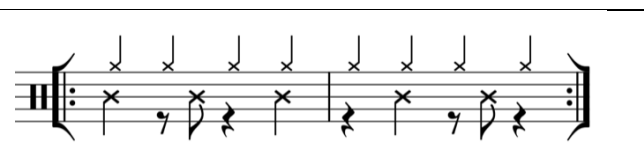
Atidžiau panagrinėjus violončelininko Lucio Franco Amanti džiazio etiudų rinkinį (Amanti 2014) atrandame *clave* pavyzdžių. Septintajame rinkinio etuide *One More Latin* pirmuosiuose dviejuose taktuose iškart atpažįstame 3-2 *sono clave* šabloną (60 pav.).



60 pav. Lucio Franco Amanti etiuo *One More Latin* pirmieji taktai. 3-2 *sono clave* pavyzdys. *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation*. Edition Schott: Mainz, 2014.

Pirmojo takto sinkopė pagrįsta aštuntine nata su tašku, o antrajam taktui būdinga paprastesnė subdivizija, palyginus su pirmojo takto ritmine įtampa. Pirmasis taktas slepia poliritmą – aštuntinės natos su tašku veržimasis pirmyn, nesutampantis su ketvirtinių pulsu. Šis pasikartojantis ritminis motyvas pulsuoja viso kūrinio eigoje.

Panašus į *sono* yra *bosanovos clave*, kurį galima atpažinti pirmajame iš Amanti džiazio etiudų violončelei – *Dance*. *Bosanovos* skiriamasis bruožas yra antrojo ritminio kirčio (*beat*) poslinkis (suteikiantis skambesiui „atsipalaidavimą“) (61 pav.).

2-3 <i>Bossa nova</i>	
3-2 <i>Bossa nova</i>	

61 pav. *Bosanovos clave* permutacijos

Kaip ir *One More Latin* atveju ritminė etiudo ląstelė pristatoma pirmuose dviejuose taktuose (su prieštakčiu). Pastebima, kaip autorius solo vienu metu suderina kelias skirtingas linijas. Apatinio balso bosinę liniją papildo 2-3 *bosanovos clave* (62 pav.).



62 pav. *Bosanovos clave* viršutiniame balse Lucio Franco Amanti etuide *Dance*, 1-2 t. *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation*. Edition Schott: Mainz, 2014.

Pirmajame takte viršutiniame balse girdima pirmieji 2 *clave* ritminiai kirčiai (*beat*), antrajame takte – 3 kirčiai (*beat*). Šis pavyzdys skiriasi nuo aukščiau pateiktojo (61 pav.) antrojo takto pirmąja ketvirtine, kurios vieta takte yra skirtinga. Tokiu būdu autorius savaip interpretuoja *bosanovos clave*, muzikiniame audinyje supindamas skirtingus boso ir melodijos balsus. Taip pat kaip ir *One More Latin* etuide, ši ritminė formulė tam tikrais variantais kartojama beveik per visą kūrinį, suteikiant nenutrūkstamą *bosanovos* ritmo pojūtį.

Abu šiuos kūrinis (*Dance*, *One More Latin*) teko atlikti koncerte-paskaitoje⁵⁵. Koncerto metu pateiktos kompozicijų interpretacijos buvo gerokai kitokios, nei prie jų prisilietus pirmą kartą. Opusų autorius Amanti natų leidinyje nenurodo interpretacijai tinkamo „rakto“ t. y. naudotinų *clave* formulių. Kūrėjas leidžia violončelininkui jas įsisavinti nesąmoningai (natų leidinys skirtas klasikinės akademinės tradicijos atlikėjams, siekiantiems įgyti džiazio muzikos atlikimo gebėjimus). Tačiau jei atpažintume šias *clave* formules, galėtume iš karto atspėti teisingą muzikos charakterį ir suprasti kokių instrumentų (ansamblių) skambesį siekiama pamėgdžioti violončele.

Praktikuojantis įvairūs *clave* ritmai, nesutampantys su vakarietišku 2/4, 3/4 ar 4/4 metrų stipriosiomis taktų dalimis, internalizuojami. Tokiu būdu klasikinės akademinės muzikos atlikėjas praturtina savo ritmo, kūno ir instrumento pojūtį. Pagrindinių *clave* (*sono*, *rumbos*, *bosanovos*) ir jų permutacijų atpažinimas kūrinuose padeda surasti raktą teisingai interpretacijai.

Įsigilinę į *clave* struktūras atlikėjai lavina tikslesnį laiko ir ritmo pojūtį grojant ne vien Lotynų ar Afro-kubietiską muziką, bet ir mokosi preciziškiau atlikti sudėtingus įvairių stilių ritmus. Žinios apie *clave* sustiprina galimybę autentiškai interpretuoti Lotynų Amerikos muzikos inspiruotus kūrinis, (pavyzdžiui, George'o Gershwin, Leonardo Bernsteino) ar šiuolaikinių kūrėjų kompozicijas, kuriose klasika derinama su Lotynų ritmais. Taip pat *clave*

⁵⁵ 2024-02-07, LMTA Karoso salėje.

svarbi ansambliskumui, nes padeda sinchronizuotis vieniems su kitais, išlaikant ritminę ašį ir vienodą ritmo pojūtį.

3.3.2. Grūvo pojūtis ir rifas

Tobulinant ritmo pojūtį įvairiuose stiliuose neapsieinama ir be kitų akademinės muzikos lauke mažiau žinomų sąvokų, tokių kaip grūvas, rifas. Violončelininkams turtinant repertuarą XX a. opusais, kuriuose naudojami motoriški ritmai ir pasikartojančios figūros, svarbu įsisavinti šių sąvokų prasmę, kuri nukreiptų tinkamos interpretacijos kryptimi. Pavyzdžiui, vieno populiariausių XX a. opuso – Friedricho Guldos Koncerto violončelei interpretacija be grūvo ir rifo suvokimo yra beveik neįmanoma. Šis puikus muzikinės „visavalygystės“ violončelės repertuaro pavyzdys, 1980 m. sukurtas gretinant įvairius stilius ir žanrus: roką, džiazą, klasikinę muziką, šalia skambat menuetui, ländleriui, tango. Koncerte soluojanti violončelė priešinama ne kameriniam ar simfoniniam (labiau įprastas derinys), bet pučiamųjų orkestrui, elektrinei ir bosinei gitarai bei mušamiesiems priartina šią muziką prie bigbendo skambesio. Tokiame derinyje violončelei reikalingas mikrofonas, o tai vėlgi simboliškai sutapatina soluojantį atlikėją su džiazu ar roko praktikomis.

Guldos Koncertas violončelei be nekasdieniškų instrumentinių sprendinių to meto kontekste labiausiai išsiskiria savo grūvu. Ši, sunkiai verčiama sąvoka, lietuviškai kartais vadinama „emociniu muzikiniu ritmu“. Gulda įprasmina idėją, kad violončelė gali atlikti ne tik gražias melodijas, bet ir groti „grūvinę“ muziką. Klasikinės akademinės muzikos kontekste nevartojama sąvoka šiuo atveju yra neišvengiama, nes atskleidžia kūrinio tapatybę, kurios šaknys siekia džiazą ir roko stilius.

Analizuojant Koncertą taip pat negalima išsiversti be kitos, džiazą ir roko muzikai taikomos, „rifo“ sąvokos. Lietuvių kalbos terminų žodynas internete pateikia tokį rifo paaiškinimą: 1. džiaz muzikoje: trumpa, paprasta, ritminga melodijos frazė, nuolat kartojama, dažnai sudaranti foną solo improvizacijai; 2. grojimo technika, pagrįsta ta fraze⁵⁶. Koncerto pirma dalis pradeda ryškia violončelės dviejų taktų fraze (rifu) (63 pav.), kurią atkartoja orkestras *tutti* (64 ir 65 pav.) Kaip melodinė pirmosios dalies ašis ši frazė nuolat grįžta. Žvelgiant į kūrinį iš klasikinės akademinės muzikos atlikėjo perspektyvos, būtų galima šį elementą pavadinti „tema“, tačiau vartojant džiazą / roko muzikos terminologiją – rifu, kuris atveria įdomesnę, tikslesnę interpretacinę perspektyvą.

⁵⁶ Prieiga per internetą: <<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Rifas>> [Žiūrėta 2024 08 05].



63 pav. Solo violončelės atliekamas pirmosios Friedricho Guldos Koncerto violončelei dalies rifas, 1–2 t. *Konzert für Violoncello und Blasorchester*. Weinberger: Wien, 2004.

OUVERTURE 1

♩ ca. 128

Flöte

2 Oboen

2 Kl. in B

Fagott

2 Trpt. in B

2 Hrn. in F

Posaune

Tuba

Solo-Vc.

Gitarre

Baß

Schlagzeug

64 pav. Orkestro *tutti* atkartojamas pirmosios Friedricho Guldos Koncerto violončelei dalies rifas, 1–3 t. *Konzert für Violoncello und Blasorchester*. Weinberger: Wien, 2004.

A1

Flöte

2 Oboen

2 Kl. in B

Fagott

2 Tpt. in B

2 Hrn. in F

Posaune

Tuba

Solo-Vc.

Gitarre

Baß

Schlagzeug

Rocky Comping!

f Fmin7 (Capodaster am 1. Bund)

f Fmin7

(pizz.) 2.

(Sticks) *Rocky Comping!*

65 pav. Orkestro *tutti* atkartojamas pirmosios Friedricho Guldos Koncerto violončelei dalies rifas, 4–6 t.. *Konzert für Violoncello und Blasorchester*. Weinberger: Wien, 2004.

Du kartus nuskambėjus koncerto rifui (violončelės ir orkestro *tutti*) penktajame takte prisijungiantiems mušamiesiems pateikiama nuoroda *rocky comping!* – akompanuoti roko stiliumi (65 pav.). Elektrinei ir bosinei gitaroms taip pat suteikiama galimybė akompanuoti

laisviau. Elektrinės gitaros partijoje nurodomos tik akordų funkcijos, o bosinei gitarai nuo 17-o takto rekomenduojama „akompanuoti taip pat, tik su šiek tiek daugiau fantazijos“ (66 pav.).

Solo-Vc.

Gitarre

Baß

Schlagzeug

16

17

Fmin7

Fmin7

comp. simile (but with a little more fantasy)

Fmin7

66 pav. Nuoroda bosinei gitarai Friedricho Guldos Koncerto violončelei pirmojoje dalyje 16–17 t.. *Konzert für Violoncello und Blasorchester*. Weinberger: Wien, 2004.

Kompozitorius sąmoningai pažeidžia stilistinį Koncerto vientisumą antroje dalyje *Idylle*, kuri primena austrų liaudies muziką. Čia išvelgiamas ironiškas požiūris į klasikinėje muzikoje antrosioms simfoninio ciklo dalims būdingą pastorališką nuotaiką, nes idilę 32 takte keičia gyvas $\frac{3}{4}$ metro ländleris. Kitose koncerto dalyse kompozitorius toliau raiškos priemone pasirenka stilistinę eklektiką, greta eksponuodamas sunkiai derančius šokius (ländlerį, tango, menuetą). Trečiojoje dalyje (*Cadenza*) skamba *nuevo tango* užuominos, ketvirtoje – menuetas. Koncertas užbaigiamas *Finale alla marcia*, kuriame ritminis pradas yra esminis elementas.

Guldos kūrinys eklektika kuria humoro, ironijos pojūtį, tačiau atkreiptinas dėmesys į tai, kad skirtingos dalių tapatybės atskleidžiamos pirmiausia per ritminį pradžą – derinant grūvą, šokius, maršo elementus. Šį koncertą atliekantis solistas turi būti susipažinęs su klasikinės, džiaz ir roko muzikos stilistiniais niuansais. Tik įvairiapusę stilistinę muzikinę patirtį turintis atlikėjas interpretuodamas Guldos kūrinį jausis patogiai ir sugebės perteikti kompozitoriaus sumanymus.

3.4. Perkusinių efektų atsiradimas

Aptarus grūvo sąvokos reikšmę ir vidinio ritmo pojūčio svarbą naujajame violončelės repertuare, toliau apžvelgiamos perkusinio instrumento traktavimo strategijos. Vertėtų pabrėžti, kad šiame poskyryje aptariamos technikos yra glaudžiai susijusios su ankstesne medžiaga.

Pavyzdžiui, stryko perkusiniai efektai dažnai derinami su grojimu akordais ar *pizzicato*. Šių technikų atskyrimas šiame tyrime yra sąlyginis, formalus, palengvinantis naujausių tendencijų dekonstravimą. Tačiau praktikoje šios inovacijos yra dažnai naudojamos kartu.

3.4.1. *Chopping* (kirčio) technika

Kone svarbiausias atradimas, leidžiantis naujai pažvelgti į smuiko, alto ar violončelės naudojimą yra *chopping*’o (kirčio) technika. Ši technika suteikia galimybę vienu metu styginiu instrumentu atlikti ne tik melodinę ir harmoninę funkcijas, bet ir pridėti perkusinių garsų. Kirčio techniką 1966 m. atrado smuikininkas Richardas Greenas, išpopuliarino smuikininkas Darolas Angeris, *Turtle Island Quartet* narys⁵⁷, vėliau ją sėkmingai perėmė ir adaptavo violončelininkai. Tarp šios technikos pritaikymo violončelei pionierių galima paminėti Mike’ą Blocką, Rushadą Egglestoną ir Natalie Haas. Kirčio technikos plėtotės kelyje smuikininkai kol kas yra nuėję toliau, todėl violončelininkai mokosi iš jų ir perima atradimus. Kaip ir bet kuri kita stryko valdymo technika, ši reikalauja praktikavimosi, taigi natūralu, kad jos įsitvirtinimui reikia laiko.

Didelį darbą siekiant standartizuoti kirčio technikos notaciją atliko smuikininkas Cassey Driessenas kartu su Oriolu Saña kurdami *The Chop Notation Project*. Šio projekto, siekiančio apibendrinti visas jau turimas žinias bei įvesti standartinę notaciją, prieiga yra atvira visuomenei⁵⁸. Besigilinant į perkusinių garsų išgavimą stryko plaukais galima atrasti visą paletę garsų – *soft chop*, *scrape* (gremžimą), *chunks* (dunkstelėjimą) ir kitus. Driessenas nuostabiai perteikia šią įvairovę savo kūrinyje *Tanuki Attack*⁵⁹. *The Chop Notation Project* yra didelis proveržis standartizuojant *chopping*’o (kirčio) techniką po daugiau nei 50-ties metų jos perdavimo per sakytinę tradiciją.

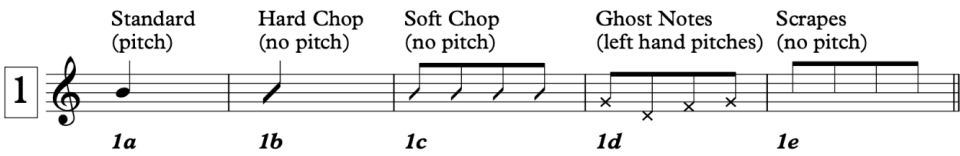
3 priede matomas 2013 m. smuikininkės Lauros Risk sudarytas kirčio technikos „šeimos medis“, kuriame užfiksuotas jos plitimas pasaulyje nuo 1966 metų. Risk sudaryta schema patvirtina anksčiau šiame tyrime išsakytas mintis, kad *chopping*’o (kirčio) technika, atsiradusi *folk* muzikos kontekste JAV plito kur kas sparčiau, nei Europoje (žr. 1.2.2. Posūkis link multistilizmo). Ypatingai palanki terpė dalintis muzikinėmis naujovėmis susidarė Bostone,

kuriame veikia dvi lyderiaujančios aukštosios mokyklos – Berklio muzikos koledžas ir New England’o konservatorija. Taip pat matome, kad vienas pirmųjų violončelininkų, perėmusių šią techniką buvo Rushadas Egglestonas. Tyrime šis atlikėjas minimas ne kartą kaip drąsus eksperimentatorius, pritaikantis inovacijas skirtingose plotmėse (instrumento pozicija, stryko laikymas, violončelės diržo naudojimas, asmeninės grojimo technikos, įvaizdis, elgesys scenoje, radikalus mobilumas), atradęs ir unikalų, spyruokliuojančių akordų grojimo metodą (žr. 3.2.1. Spyruokliuojančių akordų technika (pagal Egglestoną).

Grįžtant prie Driesseno ir Saños *The Chop Notation Project*, svarbu pabrėžti, kad autoriai nurodo pagrindinius parametrus, kuriais varijuojant galima išgauti gausybę perkusinių garsų ir fiksuoja jų notaciją:

1) **garso rūšis**: standartinis garsas (1a), kietas kirtis (1b), minkštas kirtis (1c), tyliosios natos (1d), gremžimas (1e) (67 pav.):

NOTE HEADS

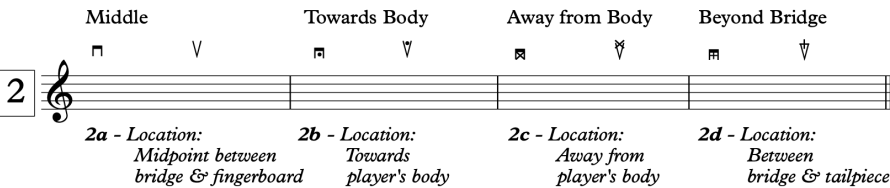


67 pav. Driessen, Cassey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*, 2019⁶⁰.

2) **stryko vieta (garso taškas)**: viduryje tarp atramėlės ir grifo (2a), link atlikėjo kūno (2b), nuo atlikėjo kūno (2c), už atramėlės tarp atramėlės ir stygų laikiklio (2d) (68 pav.):

BOW PLACEMENTS (Sounding Point)

Bow placement in this context means the location between the bridge and fingerboard where the bow is placed.



68 pav. Driessen, Cassey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*, 2019⁶¹.

⁵⁷ Šis kvartetas yra gerai žinomas dėl savo stilistinio visapusiškumo. Jo repertuaras apima *folk*, *bluegrass*, *swing*, *bebop*, *funk*, R&B, *new age*, roko, *hip-hop*, taip pat Lotynų Amerikos ir Indijos muziką. *Turtle Island Quartet* yra 2006 m. ir 2008 m. *Grammy* apdovanojimo laimėtojai *crossover* kategorijoje.

⁵⁸ *The Chop Notation Project* yra laisvai prieinamas internete adresu: <<https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>>. [Žiūrėta 2024 08 05]. Cassey Driessenas taip pat savo pristato šį darbą laisvai prieinamame vaizdo įrašė: <<https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi6lY8>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

⁵⁹ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=WStStELWg38>>. [Žiūrėta 2024 08 05]. Visas albumas *The Singularity* (2013), kuriame skamba šis kūrinys, apima platų spektrą perkusinių smuiko galimybių.

⁶⁰ Prieiga per internetą: <<https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Sujungus šiuos parametrus išvedamos kieto ir minkšto kirčio pagrindinės notacijos formos (69 pav.):

CHOPS (Vertical Bow Technique)

Vertical bow technique in this context means the perpendicular up & down-bow motion to achieve chop sounds.

Hard Chop

3a - Down-bow chop
Location: Midpoint between bridge & fingerboard

3b - Down-bow chop
Location: Towards player's body

3c - Down-bow chop
Location: Away from player's body

3d - Down-bow chop
Location: Between bridge & tailpiece

Soft Chop

4a - Down & up-bow
Location: Midpoint between bridge & fingerboard

4b - Down & up-bow
Location: Towards body

4c - Down & up-bow
Location: Away from body

4d - Down & up-bow
Location: Behind bridge

69 pav. Driessen, Cassey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*, 2019.

Prie kietų ir minkštų kirčių pridamas neapibrėžto aukščio gremžimas, kuris gali būti atliekamas ne tik vertikaliu judesiu aukštyn ar žemyn, bet ir horizontaliai bei ratu (70 pav.):

SCRAPES

5a - Scrape bowhair parallel to strings
Direction: Towards player's body
Duration: Length of stem/flag

5b - Scrape bowhair parallel to strings
Direction: Away from player's body
Duration: Length of stem/flag

5c - Scrape bowhair in circular motion
Direction: Clockwise motion
Duration: Length of stem/flag

5d - Scrape bowhair in circular motion
Direction: Counter-clockwise motion
Duration: Length of stem/flag

70 pav. Driessen, Cassey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*, 2019.

Autoriai taip pat fiksuoja trigubo kirčio, kuris išgaunamas metant stryką į stygą, notaciją (71 pav.):

TRIPLE CHOP

6a - Inward (hard)
6a - Direction: Towards player's body
Duration: Length of stem/flag

6b - Inward (soft)
6b - Direction: Away from player's body
Duration: Length of stem/flag

6c - Outward (hard)
6c - Direction: Towards player's body
Duration: Length of stem/flag

6d - Outward (soft)
6d - Direction: Away from player's body
Duration: Length of stem/flag

71 pav. Driessen, Cassey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*, 2019.

Šios technikos grafinės notacijos standartizavimas atveria kelius jai plisti greičiau ir plačiau. Dėl laisvo informacijos, vaizdo ir garso įrašų pasiekiamumo internete vis daugiau stygininkų susidomi šiuo grojimo būdu ir siekia jį įvaldyti. Kirčio technika atveria galimybes pritaikyti instrumentą plačiame stilių spektre, nuo *folk* iki pop ir roko muzikos.

Toliau pateikiamas įrašas fiksuoja asmeninę tyrimo autorės šios technikos interpretaciją atliekant Stephano Brauno kūrinį *Krakov* (3 įrašas)⁶². Verta tikėtis, kad kirčio technika, laikui bėgant, prigis ir akademinėje aplinkoje bei naujose kompozicijose, juolab, kad anksčiau pateikiamuose Driesseno ir Saños pavyzdžiuose matyti, kaip stipriai šis grojimo būdas jau yra išplėtotas. Daugybė kirčio rūšių atveria perspektyvas naudoti šį perkusinį elementą įvairiais būdais ir išgauti praturtintą spektrą violončele išgaunamų skambesio spalvų.



3 įrašas. Gintarės Kaminskaitės-Rudic interpretuojama Stephano Brauno kompozicija *Krakov*. Iliustratyvus *chopping*'o (kirčio) technikos pavyzdys⁶³.

⁶² Kūrinys buvo atliktas koncerto-paskaitos metu LMTA, Karoso salėje 2024-02-07.

⁶³ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=vnqFWL0IE8k>>. Žiūrėta [2024 08 26].

3.4.2. Tapping (beldimo) technika

Tapping’as (angl. – bakstelėjimas, bilsmas, tapšnojimas) – gitaristų naudojama technika, kuomet styga užgaunama trenkiant į ją pirštu iš viršaus. Šią, kaip ir kitas gitaristų naudojamą techniką, pastaruoju metu ima skolintis ir pritaikyti violončelininkai.

Violončelininkas Stephanas Braunas savo instrumentui gitaros techniką itin kūrybiškai pritaiko kūrinyje *My Toy City* (2017). Kol dešinė ranka groja stryku, kairė rankos pirštas metamas didele jėga į stygą, sukeldamas ne tik tikslaus aukščio garsą, bet ir bilstelėjimą, kuris atlieka perkusinę funkciją (72 pav.). Autorius notacijai pasirenka „+“ ženklą, kuris kitose partitūrose įprastai žymėtų nuorodą užgauti stygą kaire ranka *pizzicato*; dėl to būtinas notaciją patikslinantis žodinis paaiškinimas.

My Toy City
Caprice for Chopping & Tapping
Stephen Braun

Allegro molto ♩ = 120–140

72 pav. *Tapping*’o technikos pavyzdys Stephano Brauno kūrinyje *My Toy City*, 1–6 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Nagrinėjant Brauno kūrinių *My Toy City* matome, kad išradingai naudojama *tapping*’o technika sukuria prielaidas pridėti savarankišką balsą ir sukurti politembrinį skambesį. Vienu metu girdimi bent trijų tembrų garsai – dešinė ranka stryku atliekamas balsas (kuris savo ruožtu taip pat gali būti girdimas kaip polifonija), kaire ranka iš viršaus metant pirštus išgaunamas aštrus, konkretus, „metalinio“ skambesio balsas ir perkusiniai bilstelėjimo garsai, kylantys didele jėga pirštais užgaunant grifą (73 pav.):

73 pav. *Tapping*’o technikos panaudojimas, kuriant politembrinį skambesį Stephano Brauno kūrinyje *My Toy City*, 19–24 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Vėliau kompozitorius pilnai pritaiko šį grojimo būdą, plėsdamas diapazoną ir išnaudodamas visas keturias violončelės stygas. Tuomet vienu metu girdimi bent trys balsai – bosinė linija, melodija viršutiniame balse ir perkusinė partija (74 pav.):

74 pav. *Tapping*’o technikos galimybės kuriant melodiją, bosinę ir perkusinę linijas Stephano Brauno kūrinyje *My Toy City*, 19–24 t. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.

Išradingai *tapping*’o technika panaudojama violončelininko ir kompozitoriaus Sergio Andres Castrillóno Arcilos kūrinyje *Desde las entrañas del sudtrópico* (*From the womb of the South tropic*) (2010). Čia girdimi Pietų Amerikos tradicinės muzikos elementai, jaučiamos instrumentų ir džiunglių garsų inspiracijos. Keturiuose kūrinių dalyse gausiai naudojamos išplėstinės technikos, antroje – tik įvairios *pizzicato* atmainos atsisakant stryko. Visoje antroje dalyje kairė ranka daugiausia garso išgauna *tapping*’o (beldimo pirštais) būdu. Kompozitorius šį grojimo metodą žymi žodine nuoroda *Tap* (75 pav.):

II

75 pav. *Tapping*’o technikos pavyzdys Sergio Andres Castrillóno Arcilos kūrinyje *Desde las entrañas del sudtrópico* (*From the womb of the South tropic*), 2010. Natos iš atlikėjo asmeninio internetinio puslapio.

Tapping’o technika sukuria polifoniją, kuomet kairė ranka atlieka repetityvią ritminę formulę ir perkusinę liniją vienu metu, o dešinė ranka *pizzicato* užgauna stygą už atramėlės, kas labiau primena tradicinių Pietų Amerikos instrumentų tembrus. Abiejų rankų partijos žymimos partitūroje atskiromis eilutėmis (76 pav.):



76 pav. Atskirų rankų partijos žymėjimas skirtingomis eilutėmis Sergio Andres Castrillóno Arcilos kūrinyje *Desde las entrañas del sudtrópico* (*From the womb of the South tropic*), 2010. Natos iš atlikėjo asmeninio internetinio puslapio.

Kaip jau užsiminta anksčiau (žr. 3.3 Ritminiai iššūkiai), *tapping*’o technika kyla iš augmenteduoto kalimo pirštu į grifą (*hammer on*) veiksmo. Sudėtinga nurodyti ribą, kur vienas veiksmas (*hammer on*) perauga į kitą (*tapping*). Nors galutinis rezultatas gali būti panašus, kompozitoriai pasirenka skirtingą notaciją. Pavyzdžiui, Eugene’as Friesenas opuse *Shadowplay* (2020)⁶⁴ nurodo atlikti natas *hammer on* būdu, nors klausantis autoriaus garso įrašo galutinį rezultatą būtų galima identifikuoti kaip *tapping*’o veiksmą (77, 78 pav.). Lyginant su Castrillóno Arcilos kūrinio pastebime, kad autorių naudojama terminologija priklauso nuo asmeninio skonio, nes *hammer on* ir *tapping* veiksmas yra praktiškai tapatūs. Tai liudija interpretuojančio atlikėjo universalių žinių svarbą, siekiant sėkmingai atkoduoti muziką per žymėjimų įvairovę ir nepasimesti terminologijoje.



77 pav. Eugene’o Frieseno kompozicija *Shadowplay*, 31–32 t., 2020.

* Slurred notes are executed as "hammer-ons:" pluck the first note of the slur and articulate next notes with left hand only.

78 pav. Autoriaus nuoroda partitūroje. Po žvaigždute pasirenkama įvardyti natas atlikti *hammer on* būdu. Eugene’o Frieseno kompozicija *Shadowplay*, 2020.

⁶⁴ Nuoroda į autoriaus atlikimą: <<https://www.youtube.com/watch?v=p5Bvr3R73BY>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

3.4.3. *Ghosted notes* (nuslopintų *pizzicato*) funkcija ir atlikimas

Frieseno kūrinys *Shadowplay* perkusinei tėkmei kurti taip pat naudojami nuslopinti (*muted*) *pizzicato* (79 pav.). Jie dar vadinami *ghosted notes* ir padeda sukurti neapibrėžto aukščio perkusinį garsą, įsiterpiančią tarp kitų gaidų. *Ghosted notes* (nuslopinti *pizzicato*) padeda sukurti nepertraukiamą ritminę muzikos tėkmę (*flow*) užpildant pauzes perkusiniaisiais garsais.



79 pav. Eugene’o Frieseno kompozicija *Shadowplay*, 1–5 t., 2020.

* + = LH pizz.; X noteheads are "ghosted:" i.e. muffled by left hand resting lightly over strings.

80 pav. Autoriaus nuoroda partitūroje. Po žvaigždute paaiškinama, kaip atlikti *ghosted notes* (įsivaizduojamas natas). Eugene’o Frieseno *Shadowplay*. 2020.

Kūrinio autorius išnašose pateikia paaiškinimą, kad „X“ ženklų pažymėtas natas reikia atlikti *pizzicato*, ranka lengvai prislopinus stygos virpesius (80 pav.). Taip pat matome, kad dalis natų pažymėta „+“ ženklų, kuris nurodo, kad *pizzicato* aktyviai grojama abiem rankomis. Tai reiškia, kad atliekant šį kūrinį būtina ypatingai gera abiejų rankų koordinacija, kadangi abi rankos dalinasi daugeliu skirtingų veiksmų, atliekamų greitu tempu. Tokiu būdu sukuriamas nesibaigianti muzikinė tėkmė, kuri klausančiojo mintyse pasidalina į melodinį, harmoninį ir perkusinį sluoksnius.

Analizuodami pirmuosius keturis kūrinio taktus (po įžanginės atlikėjo improvizacijos) išvelgiame dominuojantį minorinį *g-moll* trigarsį (bose pabrėžiama I laipsnis *sol*, taip pat akorde skamba *si-bemol* ir *re* natos). Klausytojui taip pat girdima melodinė slinktis viršutiniame balse *f-fis-g-fis* (2–5 taktuose). Kituose keturiuose taktuose tas pats pakartojama. Nuslopinti

pizzicato (arba kitaip *ghosted notes*) tuo pačiu metu užpildo muzikinį audinį perkusiniaisiais garsais. Ilgainiui harmoninis planas ir melodinė linija keičiasi (81 pav.):



81 pav. Besikeičiantis harmoninis planas ir melodinė linija. Eugene'o Frieseno kompozicija *Shadowplay*, 10–13 t. 2020.

Šis pavyzdys akivaizdžiai rodo anksčiau aptartų multistilistinių technikų susiliejimą – įvairiapusis *pizzicato* garsyno panaudojimas, grojimas akordais, išradingas perkusinių efektų pridėjimas, iškelta grūvo pojūčio svarba koordinuojant kompleksiską abiejų rankų veiklą. Kūrinyje *Shadowplay* įkūnijama naudojamų raiškos priemonių sąveikos tendencija, dažnai jų atskyrimą daranti neįmanomu.

Užbaigiant pagrindinę teorinę tyrimo dėstymo dalį apibendrinimui pasidalinsiu pavyzdžiu, kuriame akcentuojama įvairių multistilistinių technikų integracija ir interpretacijos iššūkiai muzikos stilių sąveikos aspektu. Frieseno kūrinys *Dances of Rasputin*⁶⁵ (2006) pasižymi ne tik techniniais, bet ir notacijos perskaitymo iššūkiais. Meistriškas grojimas konvencionaliais būdais ir naujųjų išraiškos priemonių valdymas, kurio reikalauja ši kompozicija, priskirtinas diskurse vartojamai naujojo virtuoziškumo sąvokai.

Analizuojant paties autoriaus atlikimo įrašą⁶⁶, akivaizdūs iššūkiai, su kuriais teks susidurti naujovėmis besidominčiam violončelininkam, norinčiam atlikti *Dances of Rasputin*. Aktuali notacijos problematika, jos perskaitymo sudėtingumas ir būtinybė įvaldyti šiuolaikines multistilistines grojimo technikas. Partitūros ir gyvo atlikimo gretinimas liudija sąsajas tarp akademinės ir neakademinės muzikos stilių, kurie sąveikaudami tampa neatskiriami.

Ruošiant šį kūrinių koncertui-paskaitai⁶⁷ išryškėjo akivaizdus atotrūkis tarp klasikinės akademinės violončelės mokyklos (XVIII–XX a. pradžios) ir gebėjimų, reikalingų atlikti kūrinių *Dances of Rasputin*. Gilinantis į kompoziciją paaiškėja, kad violončelininkas turi būti susipažinęs ir įvaldęs nekonvencionalias technikas – *chopping* (kirčio), *slapping* (pirštų trenkimas į postygi). Taip pat privalo puikiai valdyti ritmus, kurie artimesni pasaulio muzikai

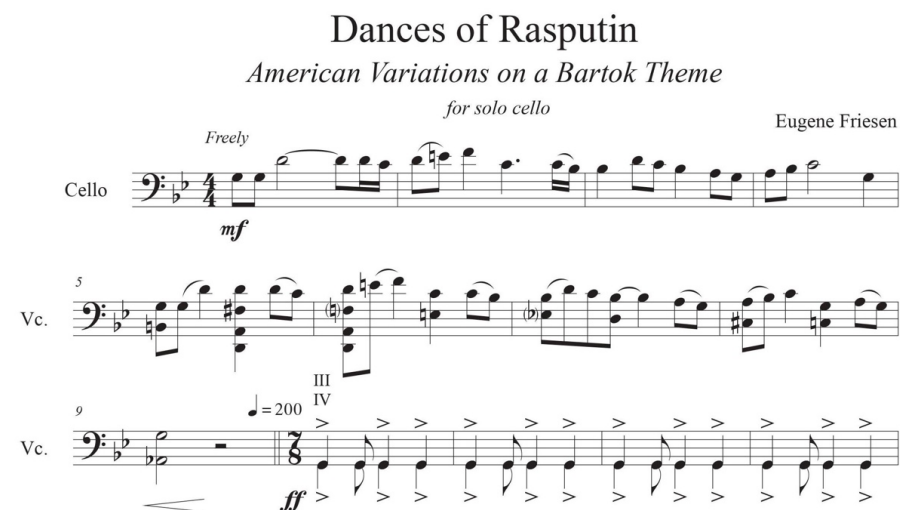
⁶⁵ Šis kūrinys taip pat yra kūrybinės meno projekto dalies programoje.

⁶⁶ Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGYLfoPK5S4>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

⁶⁷ 2024-02-07, LMTA Karoso salėje.

(*world music*), bliuzui ir džiazui. Ši praktinė problema liudija ir pasirinktos temos, tyrimo svarbą, užpildant minėtą atotrūkį.

Frieseno *Dances of Rasputin* sukurtas variacijų forma ir pagrįstas Béla Bartóko tema, kuri pristatoma pirmuosiuose devyniuose taktuose (82 pav.). Prie temos matome nuorodą *freely* (laisvai), o įrašė girdime, kad pats autorius tikrai interpretuoja ją gana laisvai – intonacijos nekeičiamos, bet ritmika kitokia, nei užfiksuota partitūroje:



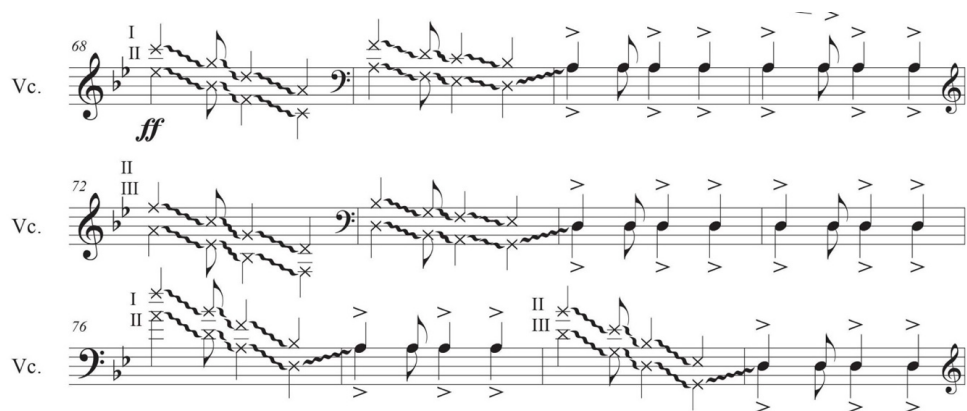
82 pav. Eugene'o Frieseno kompozicija *Dances of Rasputin*, Onegin Music/BMI, 2016, 1–9 t. B. Bartóko tema.

Pirmoji variacija pristatoma greitai atliekamam 7/8 metru, primenančiu vengrų liaudies šokių muziką. *Glissando* dvigubomis natomis (33 taktas) asocijuojasi su elektrinės gitaros skambesiu roko muzikoje (83 pav.):



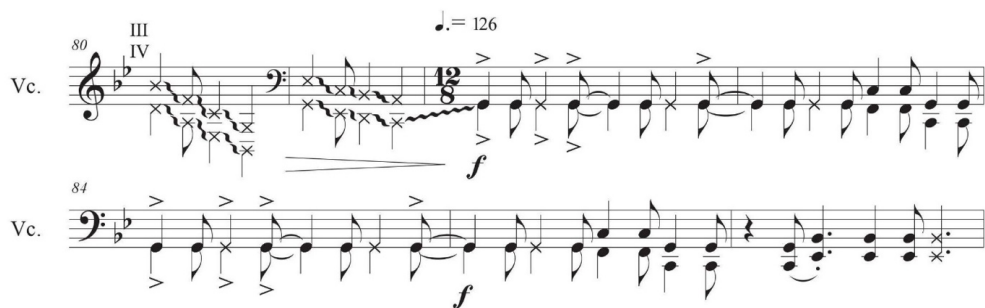
83 pav. Eugene'o Frieseno kompozicija *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 30–33 t. *Glissando* dvigubomis natomis žymėjimas.

Variacijai baigiantis ši, elektrinės gitaros skambesį pamėgdžiojanti, priemonė naudojama dar intensyviau. Kartu su dinamika *fortissimo* ji veda į energingą variacijos užbaigimą (84 pav.):



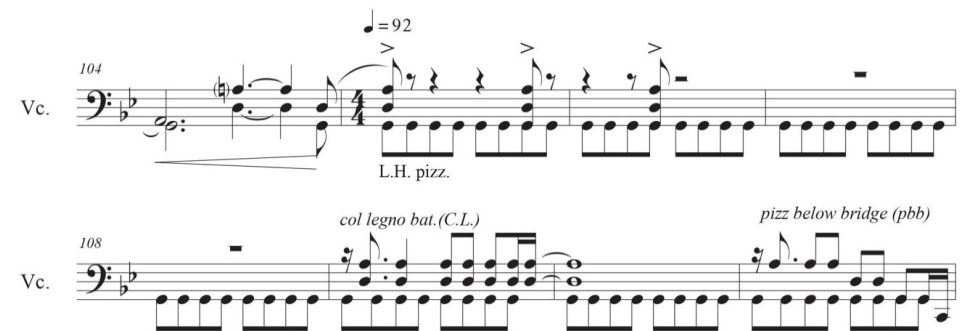
84 pav. Eugene'o Frieseno kompozicija *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 68–79 t. Tankus *glissando* dvigubomis natomis naudojimas.

Antrojoje variacijoje susiduriame su kirčio (*chopping*) technika (85 pav.). Kadangi kirčiui pažymėti nenaudojamas specialus ženklas ar užrašas, o universali „x“ notacija, tik pagal įrašą suprantame, kokį garsą autorius tiksliai turi omenyje. 7/8 metrą keičia labiau simetriškas 12/8 metras. Periodiškai ant 2 ar 4 takto dalies įterpiamas perkusinis kirtis labiau priartina kūrinį prie pop ar roko muzikos skambesio:

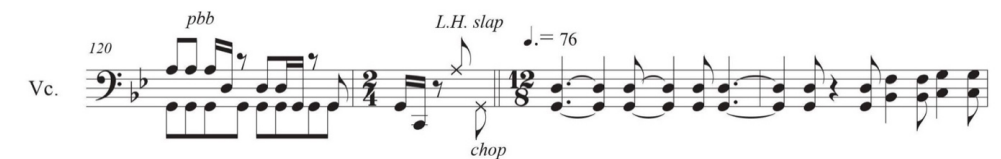


85 pav. Eugene'o Frieseno *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 80–86 t. Kirčio (*chopping*) technikos žymėjimas.

Trečioji variacija pasitelkia netradicines garso išgavimo priemones, kurios įtrauktos ir į šiuolaikinės akademinės muzikos garsinį žodyną. Pastovus ritminis pradas palaikomas kairės rankos *pizzicato*, tuo tarpu tema skamba dešinei rankai grojant *col legno* stryku ar *pizzicato* žemiau atramėlės (86 pav.). Visi šie garso išgavimo būdai partitūroje nurodomi žodžiais. 121 takte vienas po kito iš eilės panaudojami kairės rankos trenkimas į postygį (*slap*) ir kirčio (*chop*) garsas, kas sukuria aktyvaus perkusinio prado kūrinį išpūdį (87 pav.). Vėliau (88 pav.) faktūra intensyvėja. Autorius naudoja kirčio (*chopping*) techniką, vienu metu grodamas ir melodiją, ir harmoniją, ir pridėdamas perkusinių garsų.



86 pav. Eugene'o Frieseno kompozicija *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 104–111 t. Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo pavyzdžiai žodžiais.



87 pav. Eugene'o Frieseno kompozicija *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 120–123 t. Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo pavyzdžiai žodžiais.



88 pav. Eugene'o. Frieseno *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 163–168 t. Kirčio (*chopping*) technikos žymėjimas partitūroje.

Lygindami partitūrą su įrašu girdime, kad gyvas atlikimas dar labiau prisodrintas perkusinėmis priemonėmis, tokiomis kaip trenkimas į postygį (*slap*), *glissando* tarp dvigubų natų, tarsi grotų elektrine gitara. Galima sakyti, kad partitūra nurodoma kaip atlikimo gairės, tačiau nepaisoma griežto jos laikymosi.

Anksčiau minėti garso išgavimo būdai naudojami iki kūrinio pabaigos. Apibendrinant Frieseno *Dances of Rasputin* stiliistiką akivaizdu, kad jame girdime džiaz, *folk*, pop, roko muzikos atgarsius. Tačiau be klasikinio akademinio pasirengimo šį kūrinį būtų sunku atlikti, nes jis reikalauja ir tradicinio, ir naujojo virtuoziškumo. Priskirti šį opusą *crossover* stiliui

įmanoma tik jei jį traktuosime plačiaja prasme, t. y. kaip įvairių muzikos stilių lydinį, taikant jam siūlomą hibridinio stiliaus sąvoką.

Violončelininkams, norintiems atlikti Frieseno kūrinius, privalu įvaldyti ne tik muzikinį tekstą, bet ir tirti jį supantį kultūrinį kontekstą. Išanalizuota ir tyrimo autorės atlikta kompozicija *Dances of Rasputin* liudija, kad akademiniėje aplinkoje paruoštam violončelininkui, norinčiam plėsti repertuarą hibridinio stiliaus kūriniams, būtina išmanyti ir neakademinės muzikos stiliistiką, o naujoms garso išgavimo technikoms įvaldyti reikalingos kryptingos pastangos. Kūrinyje *Dances of Rasputin* naudojamų nekonvencionalių grojimo būdų įvaldymui ir džiaz ar pasaulio muzikos (*world music*) ritminio prado atskleidimui reikalingos priemonės, esančios už klasikinio akademinio repertuaro ribų. Susidūrus su nekonvencionaliais grojimo būdais atsiveria atotrūkis, iškeliantis naujus virtuoziškumo standartus. Šio tyrimo idėja pagrįsta siekiu užpildyti šią spragą ir nubrėžti gaires kelyje į naująjį virtuoziškumą.

Trečiam tyrimo skyriui būtiną diskurso ir pavyzdžių atranką sąlygojo asmeninė patirtis, atlikėjiškas žiūros kampas. Tyrimą inspiravę apmąstymai apie įgytą profesinę patirtį ir jos keliamus iššūkius iš pradžių susiformavo į hipotezę apie naujų, netradicinių (nekonvencionalių) XXI a. grojimo būdų sąsajas su išplėstinėmis technikomis. Tyrimo procese prireikė apsibrėžti išplėstinių technikų sąvokos prasmes, kadangi įvairių autorių ji traktuojama skirtingai.

Grojant XXI a. repertuarą su neįprastais garso išgavimo būdais pasidarė akivaizdu, kad susiduriu su kai kuo visiškai skirtingu nei tai, kas suvokiama kaip išplėstinės technikos. Į tai siekiau atkreipti dėmesį analizuodama konkrečius kūrinių pavyzdžius. Priėjau išvados, kad XX a. repertui „išplėstinių technikų“ sąvoka yra natūrali, įtaigi. Tačiau XXI a. reiškiniams, susijusiems su įvairiais neakademinės muzikos stiliais, apibūdinti labiau tinkama „multistilistinių technikų“ sąvoka. Ne visas kompozicijas, kurias norėjau atlikti tyrimo pradžioje, teko pagroti koncertuose. Procesu metu iškilo iššūkių. Pavyzdžiui, siekiant perprasti Rushado Egglestono grojimo stilių pastebėjau, kad tam daug įtakos turi unikalūs violončelės ir stryko laikymo būdai. Arba pasirinkus siekiant atlikti Rufuso Cappadocia'os kūrinių paaiškėjo, kad jo modifikuota violončelė turi įtakos galutiniam skambesiui, kuris pasiekiamas grojant tik šiam violončelininkui būdingu unikaliu būdu. Įsitikinau, kad kai kurių technikų įvaldymui prireiktų ne vienerių metų. Keisti savo įpročius, įgytus tradicinėje lavinimo mokyklose, formuoti naujus įgūdžius (pavyzdžiui improvizuoti ar groti iš klausos), gali būti dar sudėtingiau ir pareikalauti daugiau laiko.

Grojant multistilistinį repertuarą ir mokantis naujų technikų pasireiškė malonus „šalutinis poveikis“ – nauji įgūdžiai taip pat buvo naudingi atliekant chrestomatinių violončelės repertuarą. Pavyzdžiui, gausiai XXI a. naudojamos įvairios *pizzicato* rūšys padėjo gerokai

pasitobulinti šioje srityje ir lengviau atlikti elementus, kurie anksčiau atrodydavo žymiai sudėtingesni. Dėl to akivaizdu, kad multistilistinės kompozicijos (net jei jos viešai neatliekamos koncertuose) naudingos pedagoginio potencialo aspektu (tyrimą panašia tema LMTA jau yra atlikęs pianistas Motiejus Bazaras⁶⁸).

Mokantis naujų XXI a. grojimo būdų esminis faktorius – santykis su instrumentu. Priėjau išvadą, kad atlikėjai eksperimentuoja ne per galybę garso išgavimo parametrų (garso išgavimo vieta, stiprumas, preparacijos ir pan.), bet per santykio su savo instrumentu kaitą. Naujas skambesys atrandamas keičiant poziciją, grojant kitokį repertuarą, improvizuojant, laužant įpročius ir kuriant naujus įvaizdžius, kurie atveria kūrybiškumą, išlaisvina vaizduotę, jų reikalauja iš atlikėjo. Šiame kontekste svarbus atlikėjo-kompozitoriaus fenomenas. Aptariamuju (XX–XXI a.) laikotarpiu kinta violončelės kaip instrumento stereotipas (panašiai kaip ir kontraboso įvaizdis atgimė naujai jį XX a. pritaikius džiaz muzikai.).

Lyginant XX a. violončelės sonorinių raiškos atradimų bangą su XXI a. reiškiniams ir ieškant atsakymo į klausimą ar sąvoka „išplėstinės technikos“ (kaip antonimas „tradicinėms“) šiomis dienomis vis dar aktuali, pastebėjau atsinaujinimo dėsningumą – pavykę eksperimentai gyvuoja toliau, neaktualūs – miršta. Labiau įtaigus, pagrįstas sąvokos „išplėstinės technikos“ sąvokos naudojimas XX a. reiškiniams, bet nevartotinas kalbant apie neakademinės, multistilistinės muzikos įtakoje atsiradusius naujus grojimo būdus.

⁶⁸ Bazaras, Motiejus. Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime: Meno doktoranto darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.

IŠVADOS

Pagrindinė, visą tyrimą apibendrinanti, išvada yra ta, kad skirtingų stilių, kultūrų ir muzikinių praktikų sąveika yra ne tik grojimo violončele meno, bet ir visos klasikinės akademinės muzikos (*art music*) atsinaujinimo šaltinis. Nagrinėjant įvairius pavyzdžius susiformavo asmeninė įžvalga, kad profesionalus požiūris, derinamas su atvirumu naujovėms ir muzikine „visavalgyse“ (*omnivorousness*) gali atlikėjui atverti daugiau galimybių skirtingais – kūrybos, karjeros, pasitenkinimo savo profesija – aspektais. Klasikinės akademinės muzikos palikimas visada bus aktualus intelektualiams klausytojams ir muzikantams, tačiau atlikėjas, kuris įvaldo naujas multistilistines raiškos priemonės turi didesnę kūrybos ir karjeros potencialą nei tas, kuriam tai svetima. Toliau pateikiamos kitos tyrimo išvados.

1. Išplėstinių technikų sąvoka dažnai suprantama skirtingai. Vieni atlikėjai joms priskiria visus netradicinius grojimo būdus, kiti teigia, kad išplėstinėmis technikomis galima vadinti tik tokius rankų / pirštų judesius, kurie keičia garso išgavimo būdą ar instrumento tembrą. Išanalizavus Turetzky (1974), P. ir A. Strange (2001), Fallowfield (2009), Welbanks (2016) ir Knox (2018) darbus sudaryta sąvokos interpretacijos palyginimų lentelė (1 lentelė). Dauguma minimų autorių sutinka dėl vieno – išplėstinės technikos pagrįstos gebėjimu atlikti bazinius grojimo veiksmus modifikuotu būdu. Tuo tarpu kompozitoriai (Knoxas, Sariaaho, Gubaidulina, Lachenmannas) neretai linkę atskirti garsų / triukšmų fenomenus, „garsams“ priskirdami konvencionalius grojimo būdus, o „triukšmams“ – išplėstines technikas.
2. Naudojami išplėstinių technikų apibrėžimai kaip „netradicinės grojimo muzikos instrumentu technikos“ ar „modernios / šiuolaikinės grojimo technikos“ nėra pakankamai paaiškinantys šį reiškinį ir dėl savo platumo įveda painiavos. Siūlomas išplėstinių technikų sąvokos patikslinimas, joms priskiriant tokius grojimo būdus, kurie siekia pakeisti instrumento tembrą, garso išgavimo būdą ar įvesti Vakarų akademinės muzikos praktikoje retai naudojamus elementus (pvz. alternatyvius derinimus). Taip pat, siekiant išvengti anachronistinės interpretacijos, tikslinga išplėstinių technikų sąvokos vartojimą įvietinti XX a. muzikos kontekstu, kuriame ji atsirado.
3. Tyrime remiamasi prielaida, kad kelis dešimtmečius į akademinę muziką intensyviai skverbiasi neakademinės muzikos stilistiniai elementai. Pateikiamos tokios galimos šio reiškinio priežastys: XXI a. medijų ir turinio įvairovės prieinamumas, globalizacija bei kultūrų sandūra, stilių samplaika kaip meninė priemonė, *crossover* fenomenas ir jo komercinė sėkmė, socialinių veiksnių lemiamas besikeičiantis publikos meninis skonis.

Kalbant apie skirtingų kultūrų sandūras dažnai vartojamas hibridizacijos konceptas, bet kalbant apie muzikos stilių samplaikas daug dažniau vartojama sąvoka *crossover*. Problemiška tai, kad kol kas nėra aiškių teorinių apibrėžčių, kas turėtų būti priskiriama *crossover* kategorijai. Ištyrus žodžio „hibridas“ vartojimo pavyzdžius, kai kalbama apie skirtingų muzikos stilių susidūrimą šio tyrimo autorė siūlo vartoti terminą „hibridinis stilius“.

4. Išskiriami šie ypatumai, būdingi neakademinės muzikos stilių violončele atlikimui:
 - itin svarbus dėmuo pereinant iš klasikinės akademinės muzikos į džiazą yra improvizacija. Mokantis improvizuoti svarbu gerai valdyti ne tik mažoro ir minoro, bet ir kitas, džiaze naudojamas dermes – dorinę, fryginę, lydinę, mikso lydinę, lokrinę ir kitas. Šių dermių praktikavimas padeda pagrindą improvizacijai;
 - grojant džiaz stiliu daug didesnė reikšmė skiriama *pizzicato*. Didelę įtaką tam turi džiaz kontraboso įtaka, kur grojimas *pizzicato* naudojamas dažniau, nei stryku;
 - didesnį dėmesį skiriant grojimui *pizzicato*, atsiveria ir didesnė stygos užkabinimo rūšių įvairovė;
 - renkantis groti *arco* reikia atkreipti dėmesį į artikuliaciją ir natų grupavimą *legato*. Štrichų pasirinkimas smarkiai priklauso nuo stiliaus, kuriuo grojama;
 - *bluegrass* ir *folk* stiliuose naudojama *chopping*’o (kirčio) technika sukuria perkusinį akompanimentą ir ritminę tėkmę. Grojant violončele įmanoma atlikti ritminės gitaros ar mušamųjų funkcijas;
 - roko muzikos violončele atlikimui būdingas elektronikos efektų, tokių kaip pedalai su tembrinėmis modifikacijomis, panaudojimas ir kilpinimas (*looping*);
 - atliekant pop, roko, *folk* muziką kai kurie violončelininkai eksperimentuoja su instrumento ir stryko laikymo padėtimi ir iš to atsiveriančiomis galimybėmis plėtoti naujas technikas;
 - pasaulio muzikoje violončelės (kaip ir kitų styginių strykinių instrumentų) konstrukcija įgalina išnaudoti mikrotonalumo galimybes;
 - *nuevo tango* stiliui būdinga perkusinių efektų gausa. Tam tikri garsiniai-perkusiniai efektai, pavyzdžiui *lija* ar *tambor*, šiuo metu lengvai atpažįstami ir savaime siejami su *nuevo tango* stilistika, nors pagal atlikimo techniką atitinka išplėstinių technikų sąvokos parametrus.
5. Grojimo atžvilgiu išplėstinės technikos ir XXI a. multistilistinės raiškos priemonės gali būti tapačios, tačiau skambesio rezultato požiūriu – skirtingos, kitoniškos. Kartais tapatus garso išgavimo būdas XX a. akademinės muzikos kontekste naudojamas kaip garsyno praplėtimas, o XXI a. multistilistinėje muzikoje – kaip perkusinė priemonė, užtikrinanti

emocinį ritmo pojūtį (*groove*). Todėl šiuolaikiniam atlikėjui svarbu gerai orientuotis ir ugdyti įvairių laikotarpių technikų stilistikos pojūtį, siekiant adekvačiai perteikti kompozitoriaus sumanymą – būtina atsižvelgti į muzikoje užkoduotus įvaizdžius ir jų turinį, kurį sąlygoja multikultūrinis ir multistilistinis kontekstas. Meistriškas grojimas derinant konvencionalius ir nekonvencionalius grojimo būdus papildo „naująjį virtuoziskumą“.

6. Įgytos ankstesnės žinios ir patirtis interpretuojant išplėstines technikas atlikėjui nutiesia greičiausią kelią perprasti naujus multistilistinius (ateinančius iš neakademinės muzikos lauko) grojimo būdus. Išplėstines ir multistilistines technikas apjungiu apibendrinančia nekonvencionalių grojimo būdų sąvoka. XXI a. multistilistinės muzikos kontekste intensyviai plėtojami įvairūs grojimo *pizzicato* būdai, ieškoma galimybių prisitaikyti violončele groti akordus (kartais akompanuojant savo balsui), atveriamas kitoks požiūris į ritmo reikšmę muzikoje, vystomi grojimą palydintys perkusiniai efektai. Kuriantys atlikėjai plėtoja savitą požiūrį į violončelės panaudojimą muzikoje, priklausomai nuo propaguojamo stiliaus.
7. Klasikinės akademinės muzikos atlikėjai, norėdami būti aktualūs šiuolaikinėje meno rinkoje, turėtų būti pasirengę juos supančio muzikinio lauko pokyčiams. Kinta, darosi įvairesnis klausytojų skonis, koncertinių salių lankymo įpročiai, aprangos kodai, elgesys scenoje. Domėjimasis naujausiomis tendencijomis ir naujų įgūdžių įvaldymas gali atverti platesnes karjeros galimybes bei padėti patirti didesnę kūrybinę satisfakciją. Įvairūs nauji grojimo būdai sudaro prielaidas įvairiapusiškiau atskleisti savo individualybę ir asmeninį braižą bei plėsti savo atliekamo repertuaro stilistinę amplitudę.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Amanti, Lucio Franco. *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation*. Edition Schott: Mainz, 2014.
- Atkinson, Will. The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*. 2011. Vol. 39: 169–186.
- Baltzis, Alexandros G. Globalization and Musical Culture. *Acta Musicologica*. 2005. Vol. 77 (1): 137–150. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/25071251>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Baumann, Max Peter. The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization. *The World of Music*. 2000. Vol. 42 (3): 121–144.
- Bazaras, Motiejus. *Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime*. [Menų daktaro disertacija]. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017. Prieiga per eLABa – nacionalinę Lietuvos akademinę elektroninę biblioteką [Žiūrėta 2024 08 05].
- Bellavance, Guy. Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural 'Repertoires'. *Poetics*. 2008. Vol. 36: 189–216.
- Benjamin, Mira. *Thick Rationality: Microtonality and the Technique of Intonation in 21st Century String Performance*. [Menų daktaro disertacija]. University of Huddersfield, 2019.
- Berlioz, Hector. *The memoirs of Hector Berlioz*, trans. David Cairns. London: Victor Gollancz Ltd, 1969.
- Block, Mike. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Berklee Press: Boston, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Brookes, Stephen. Avant-garde cellist Maya Beiser's daring hits full throttle. *The Washington Post*. Prieiga per internetą: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/avant-garde-cellist-maya-beisers-daring-hits-full-throttle/2014/11/09/4b8cd7e2-683d-11e4-bafd-6598192a448d_story.html>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Burkholder, J. Peter. Borrowing [interaktyvus]. *Grove Music Online*. 2001. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Carrabine, Eamonn, Longhurst, Brian. Mosaics of omnivorousness: Suburban youth and popular music. *New Formations*. 1999. Vol. 38: 125–140.

Castrillón Arcila, Sergio Andres. *New Timbral Directions in the Contemporary Cello Repertoire: Analysis of Works by Colombian Composers from 2000 to 2015*. [Menų daktaro disertacija]. University of Helsinki, 2019.

Čiubrinskas, Vytis. *Socialinės ir kultūrinės antropologijos teorijos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2005.

Cornelius, Steven. Issues regarding the Teaching of Non-Western Performance Traditions within the College Music Curriculum. *College Music Symposium*. 1995. Vol 35: 22–32. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/40374267>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

da Fonseca-Wollheim, Corinna. After 15 Years, Still a Mix of Dance and Dare. *The New York Times*. Prieiga per internetą: <<https://www.nytimes.com/2013/10/18/arts/music/silk-road-ensemble-celebrates-at-carnegie-hall.html>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Davies, Hugh. Instrumental Modifications and Extended Performance Techniques [interaktyvus]. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.library.ubc.ca/subscriber/article/grove/music/47629>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Dawe, Kevin. Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture. *Ethnomusicology Forum*. 2013. Vol. 22 (1): 1–25. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/43297373>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Devenish, Louise, Hope, Cat. *Contemporary Music Virtuosities*. London: Routledge, 2023. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.4324/9781003307969>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Diez, Louis, Hallman, Jacob. Crossing Over with Integrity. *College Music Symposium*. 2013. Vol. 53. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/26564912>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Dimpker, Christian. Extended Notation. *The Depiction of the Unconventional*. [Menų daktaro disertacija]. University of Plymouth, 2012.

Drago, Alejandro Marcelo. *Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective*. [Menų daktaro disertacija]. University of Southern Mississippi, 2008.

Driessen, Casey, Saña, Oriol. *The Chop Notation Project*. 2019. Prieiga per internetą: <<https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Eijck, Koen van. Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*. 2001. Vol. 79: 1163–1185.

Ewell, Philip Adrian. The Parameter Complex in the Music of Sofia Gubaidulina [interaktyvus]. *Society for Music Theory*. 2014. Vol. 20 (3). Prieiga per internetą: <<https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ewell.html>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Fallowfield, Ellen. *Cello Map: a Handbook of Cello Technique for Performers and Composers*. [Menų daktaro disertacija]. The University of Birmingham, 2009.

Friesen, Eugene, Friesen Wendy M. *Improvisation for Classical Musicians: Strategies for Creativity and Expression*. Berklee Press: Boston, 2012.

Glaser, Matt, Rabson, Mimi. *Berklee Practice Method: Cello: Get Your Band Together*. Berklee Press: Boston, 2013.

Guilbault, Jocelyne. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Guogis, Arvydas. Globalizacijos Poveikis Socialinei Apsaugai Ir Socialinei Atskirčiai. *Politologija*. 2004. Vol. 4 (36): 78–109. Prieiga per internetą: <<http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2004~1367159138779/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>> [Žiūrėta 2024 08 05].

Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Colombia University Press, 1992.

Hannerz, Ulf. The World in Creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*. 1987. Vol. 4: 546–559. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/1159899>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Horowitz, Joseph. Mozart as Midcult: Mass Snob Appeal. *The Musical Quarterly*. 1992. Vol. 76 (1): 1–16. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/741911>>. [Žiūrėta 2024 08 05]. Vertimas iš Goštautienė, Rūta. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007.

Ishii, Reiko. *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. [Menų daktaro disertacija]. Florida State University, 2005.

Jankowska, Linda. Re-Thinking Virtuosity for the Hybrid Era of Multifarious Approaches. *Contemporary Music Review*. 2023, Vol. 42 (3): 288–303. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2277544>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Jaunslaviete, Baiba. The Theory of Polystylism as a Tool for Analysis of Contemporary Music in the Postsoviet Cultural Space: Some Terminological Aspects. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje*. 2018. Vol. 44 (2): 455–465. Prieiga per internetą: <<https://hrcak.srce.hr/file/318266>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Kapchan, Deborah A. Hybridization and the Marketplace: Emerging Paradigms in Folkloristics. *Western Folklore*. 1993, Vol. 52 (2/4): 303–326. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/1500092>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Kapchan, Deborah A. Strong, Pauline Turner Theorizing the Hybrid. *The Journal of American Folklore*. 1999, Vol. 112 (445): 239–253. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/541360>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Kielian-Gilbert, Marianne. Musical Bordering, Connecting Histories, Becoming Performative. *Music Theory Spectrum*. 2011. Vol. 33 (2): 200–207. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.200>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Kim, Jin-Ah. Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2017. Vol. 48 (1): 19–32. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/44259473>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Knox, Garth. *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings*. [Menų daktaro disertacija]. Middlesex University, 2018.

Knox, Garth. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott, 2009.

Knox, Garth. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Edition Schott, 2017.

Kwok, Sarah Wei-Yan. Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violist. [Menų daktaro disertacija]. The University of British Columbia, 2018.

Lachenmann, Helmut. On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister'). *Contemporary Music Review*. 2004, Vol. 23 (3–4): 59–79.

Lévi-Strauss, Claude. *The Naked Man. Mythologiques. Vol. 4*. New York: Harper and Row, 1971.

Lysloff, René T. A., Gay Jr., Leslie. C. *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press/University press of New England, 2003.

MacDonald, Dwight. *Masscult And Midcult*. United States: Literary Licensing, LLC, [1960] 2011.

McLennan, John Ewan. *The violin music acoustics from Baroque to Romantic*. [Menų daktaro disertacija]. The University of New South Wales, 2008.

McLeod, Ken. A Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion. *American Music*. 2006. Vol. 24 (3): 347–63. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/25046036>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Madonna, Zoë. Otherworldly 'Labyrinth' of sound, vision at Gardner Museum. *The Boston Globe*. Prieiga per internetą:

<<https://www.bostonglobe.com/arts/music/2016/02/07/otherworldly-labyrinth-sound-vision-gardner-museum/kdDEBf8sqkXCm0vdF8VUfN/story.html>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Moorhead, Kathryn Emma. *A Performer's Perspective on the Evolution and Realisation of Extended Flute Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. [Menų daktaro disertacija]. The University of Adelaide, 2012.

Nakipbekova, Alfia. Contemporary Cello Technique: Performance and Practice [interaktyvus]. *Music & Practice*. 2020. Vol. 6. Prieiga per internetą: <<https://www.musicandpractice.org/volume-6/contemporary-cello-technique-performance-and-practice/%3E>> [Žiūrėta 2024 08 05].

Navickaitė-Martinelli, Lina. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.

Neff, Severine. Schoenberg, L. Juxtaposing Popular Music in Schoenberg's Second String Quartet, Op. 10. *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009: 65–96. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt2111f3p.10>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Ollivier, Michèle. Modes of openness to cultural diversity: Humanist, populist, practical, and indifferent. *Poetics*. 2008. Vol. 36: 120–147.

Palm, Siegfried. *Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik: für Violoncello*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985.

Peterson, Richard A., Simkus, Albert. How musical tastes mark occupational status groups. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992: 152–186.

Peterson, Richard A. Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*. 1992. Vol. 21: 243–258.

Peterson, Richard A., Kern, Roger M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*. 1996. Vol. 61 (5): 900–907.

Peterson, Richard A. The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker. *Poetics*. 1997. Vol. 25: 75–92.

Peterson, Richard A. Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness. *Poetics*. 2005. Vol. 33: 257–282.

Rabson, Mimi. *Arranging for Strings*. Berklee Press: Boston, 2018.

Rimmer, Mark. Beyond omnivores and univores: The promise of a concept of musical habitus. *Cultural Sociology*. 2011. Vol. 6: 299–318.

Risk, Laura. The Chop: The Diffusion of an Instrumental Technique Across North Atlantic Fiddling Traditions. *Ethnomusicology*. 2013. Vol. 57 (3): 428–454.

Sariaaho, Kaija. Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2 (1): 93–133.

Scherzinger, Martin. ‘Art’ music in a cross-cultural context: The case of Africa. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 584–614.

Schnittke, Alfred. Polystylistic Tendencies in Modern Music. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press Bloomington, [1971] 2002, p. 87–90.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music Culture*. London-New York: Routledge, 2016.

Snyder, John L. Evolution and Notation of Glissando in String Music. *Indiana Theory Review*. 1978. Vol. 1 (2): 35–49.

Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Strange, Patricia, Strange, Allen. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkley: University of California Press, 2001.

Taylor, Timothy D. Some Versions of Difference: Discourses of Hybridity in Transnational Musics. *Global Currents: Media and Technology Now*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004, p. 219–244. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj9k6.16>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Turetzky, Bertram. *The Contemporary Contrabass*. Berkley: University of California Press, 1974.

Turner, Rebecca. *New Approaches to Performance and the Practical Application of Techniques from Non-Western and Electro-acoustic Music in Compositions for Solo Cello since 1950: A Personal Approach and Two Case Studies*. [Menu daktaro disertacija]. University of London, 2014.

Versekenaitė, Audra. Intertekstinės sekvencijos Dies irae ir XX a. kompozicijų sankirtos. *Lietuvos muzikologija*, 2008. Nr. 9: 90–107.

Vishnick, Martin Lawrence. *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*. [Menu daktaro disertacija]. City University London, 2014.

Volgsten, Ulrik. Music, Culture, Politics - Communicating Identity, Authenticity and Quality in the 21st Century. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2014. Vol. 17 (1): 114–131.

Warde, Alan, Wright, David, Gayo-Cal, Modesto. The omnivorous orientation in the UK. *Poetics*. 2008. Vol. 36: 148–165.

Welbanks, Valerie. *Foundations of Modern Cello Technique. Creating the Basis for a Pedagogical Method*. [Menu daktaro disertacija]. University of London, 2016.

Wood, Abigail. From Klezmer to Dabkah in Haifa and Weimar: Revisiting Disrupted Histories In the Key of D. *The World of Music*. 2018. Vol. 7 (1/2): 61–80. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/26562975>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

Холопова, Валентина Николаевна. Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдули-ной. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 25. *Музыка XX века*. Московский форум. Материалы международных научных конференций. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1999: 153–160.

INTERNETINIAI ŠALTINIAI

- Beiser, Maya [violončelininkės Maya'os Beiser kalba konferencijoje TED Talks 2011 m.]: <https://www.ted.com/talks/maya_beiser_a_cello_with_many_voices/transcript>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Cappadocia, Rufus [violončelininko Rufuso Cappadocia'os atliekama autorinė kompozicija *Gaucher* violončelės bienalės Amsterdame (2022). Nuo 35:40 min.]: <<https://www.youtube.com/watch?v=w0g6lhvO-4s&t=2543s>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Cappadocia, Rufus [violončelininko Rufuso Cappadocia'os išvystytos autorinės technikos pavyzdys kūrinyje *Transformation*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=iYWvaxU5OXk>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Castrillón Arcila, Sergio Andres [violončelininko Sergio Andres Castrillóno Arcilos asmeninis internetinis puslapis]: <<https://sergiocastrillon.com>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Driessen, Cassey [smuikininkas Cassey Driessenas pristato *The Chop Notation Project* vaizdo įrašą]: <<https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi61Y8>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Driessen, Cassey [smuikininko Cassey Driesseno atliekama autorinė kompozicija *Tanuki Attack*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=WStStELWg38>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Driessen, Cassey ir Saña, Oriol [smuikininkų Cassey Driesseno ir Oriolo Saños *The Chop Notation Project*]: <<https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Friedlander, Erik [interview su violončelininku Eriku Friedlanderiu]: <<https://www.youtube.com/watch?v=TUX2ABVenDQ&t=2s>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Friesen, Eugene [violončelininko Eugene'o Frieseno atliekama autorinė kompozicija *Shadowplay*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=p5Bvr3R73BY>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Friesen, Eugene [violončelininko Eugene'o Frieseno kūrinio *Shadowplay* autorinis atlikimas]: <<https://www.youtube.com/watch?v=p5Bvr3R73BY>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Friesen, Eugene [violončelininko Eugene'o Frieseno kūrinio *The Dances of Rasputin* autorinis atlikimas]: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGYLfoPK5S4>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Kaminskaitė-Rudic, Gintarė [violončelininkės Gintarės Kaminskaitės-Rudic atliekama Eugene'o Frieseno kompozicija *Slap*]: <https://www.youtube.com/watch?v=OW_YeW6I2DA>. [Žiūrėta 2024 08 26].

- Kaminskaitė-Rudic, Gintarė [violončelininkės Gintarės Kaminskaitės-Rudic atliekama Lucio Franco Amanti kompozicija *U&I*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZ5ZSqXWI1w>>. [Žiūrėta 2024 08 26].
- Kaminskaitė-Rudic, Gintarė [violončelininkės Gintarės Kaminskaitės-Rudic atliekama Stephano Brauno kompozicija *Krakow*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=vnqFWL0IE8k>>. [Žiūrėta 2024 08 26].
- Szekely, Jacob [violončelininko Jacobo Szekelio atliekamas kūrinys *The Rake*]: <<https://www.youtube.com/watch?v=UTvjzKluqWQ>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Witter-Johnson, Ayanna [violončelininkės Ayannos Witter-Johnson internetinis puslapis]: <<https://www.ayannamusic.com/about/>>. [Žiūrėta 2024 08 05].
- Witter-Johnson, Ayanna [violončelininkės Ayannos Witter-Johnson interpretuojama grupės *The Police* daina *Roxanne*. Įrašas iš Amsterdamo *Concertgebouw* salės]: <<https://www.youtube.com/watch?v=EbZcbZq505k>>. [Žiūrėta 2024 08 05].

UNCONVENTIONAL CELLO PLAYING TECHNIQUES: THE INFLUENCE OF MULTI-STYLISTIC MUSIC ON THE EXPANSION OF EXPRESSIVE MEANS IN THE 21st CENTURY

SUMMARY

INTRODUCTION

The idea to embark on this research arose from a practical need and individual artistic experience of encountering unfamiliar playing techniques in the 21st-century scores. In a situation where the playing techniques specified in the score are unfamiliar to the orchestra musicians (and therefore not played properly), I hypothesised that the reason for this might be the academic education that limits the familiarity with the instrument to a certain repertoire. This becomes evident when observing the careers of today's 'superstar' performers (such as violinist Alexei Igudesman or cellist Giovanni Sollima), who are significantly influenced by non-academic music and other performing styles.

The experience of deciphering the elements borrowed from non-academic music was also accompanied by a personal curiosity and an interest in exploring the work of world-renowned cellists. The crossover albums recorded by the world-famous cellist Yo-Yo Ma and The Silk Road Ensemble, an international collective of artists that he has founded, as well as the Berklee World Strings and the activities of the alumni of the Berklee College of Music have encouraged me to explore this topic further. Major cello festivals in Europe, such as Cello Akademie Rutesheim or Cello Biënnale Amsterdam, have also generated interest in the emerging theme, reflecting the wide range of styles used and the diversity of cellists. The information thus collected has led to observing a fairly clear trend: the cello's stylistic versatility in the 21st century is rapidly catching up with the violin and the double bass, which are quite popular instruments for performing folk, jazz, and other styles of music.

In the 21st century, the cello has been enriched with new multi-stylistic means of expression, the knowledge of which has so far remained mostly at the empirical level, even though there is a growing need for their exploration in the performance practice. The totality of unconventional cello playing techniques, which embraces important 21st-century changes, is only beginning to be systematised abroad and has been little analysed in Lithuania. The totality of such experiences determined the **relevance** of this artistic research and has created the need to differentiate between various unconventional cello playing techniques of the 20th and beginning of the 21st centuries, revealing the related challenges of interpretation.

In order to identify the latest multi-stylistic expressive means of the cello, various phenomena, ideas and sources representing different cultural and stylistic spaces are combined. The synthesis of empirical and theoretical insights characterises the genre of artistic research by providing illustrations and musical examples to complement the text, as well as sharing personal experiences. The common thread that binds the narrative together is the regularity of renewal. Naturally, each century brings its own aesthetics, values, styles and technical innovations. Instruments have to adapt to new sonic ideals, otherwise they are in danger of becoming extinct. The stage of the cello's development in question opens up new possibilities of expression: the change in music inspires the renewal of playing techniques and/or modifications of the instrument. The research thus focuses on different musical contexts, juxtaposing them through the very 'physicality' of the cello playing technique.

In terms of the expansion of the cello's range of expressive means, the fundamental change in the 21st century is the change in the relationship with the instrument, rather than the search for new sonorities by changing the different parameters (such as the place of sound production, strength, method, preparations, etc.), which was more characteristic of the 20th century. The potential for renewal now lies in the further departure from the art music tradition and the incorporation of different musical cultures. The image of the cello is changing not only by associating the instrument with the tradition of art music but also by discovering the possibility of enriching the expressive means with various other styles.

The **novelty of research** is its greatest challenge at the same time. The research draws on the resources (including books, sheet music, audio and video recordings) less than ten years old and partly on the author's own and other performers' practice. Thus, the playing techniques analysed in the context of this artistic research do not yet have an established tradition and notation. Therefore, video and audio recordings become an important source, enabling the transcription of graphic notation. Without a comparative synthesis of these two sources, it would have been extremely difficult to analyse and attempt to play works that display the newly discovered and variously notated playing techniques. Remote learning platforms, which make the discoveries of current cello innovators (mainly from the USA) directly accessible, have also been of great relevance for this artistic project.

The main **object of this research** is the range of unconventional cello playing techniques, encompassing the latest means of the late 20th and early 21st century. The tendencies of change open up a vista for a broader reflection on social aspects. Among the sub-themes encountered in the study of innovation in cello art of the 21st century are the hybridisation of musical styles and cultures, the changing tastes in the audiences, the performers' creative input and the importance thereof for their professional self-realisation.

In the course of this research, the engagement of personal experience was important in seeking answers to a number of questions: for example, how easily or how difficult, with or without personal instruction it is possible to master the unconventional cello playing techniques in question, what time is required for that. One would expect that this experience and a historical-theoretical framework described herein will help other performers seeking to expand the expressive possibilities of the cello to discover the quickest and most efficient learning strategies.

The **aim of this research** is to call attention to the challenges of mastering the most recent unconventional means of expression of the late 20th-early 21st century and, having thoroughly examined them, propose some ways that would help professional performers of art music to learn these new playing techniques. To achieve this aim, the following **objectives** are pursued:

- to examine and question the definitions of unconventional playing techniques;
- to explore the factors behind the renewal of playing techniques at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries;
- to distinguish the means of cello's sonic expression characteristic of specific non-academic music styles;
- to compare the cello's extended techniques with the multi-stylistic means of expression in the 20th and early 21st centuries;
- to identify the challenges for a classically trained cellist, when it comes to adding other styles of music to the repertoire, and to share recommendations to overcome these challenges.

Various **research methods** have been employed in this study combining the **analytical** (using scientific literature sources as primary tools for the analysis of new musical phenomena and various perspectives on the deconstruction of scores, sound and video recordings), the **comparative** (pointing out differences in terminology, (mis)correspondences between scores and audio recordings, analysing differences in individual styles and techniques of various composers and performers, detecting similarities and differences in graphic notation of the 20th–21st-century techniques), and the **empirical** (exploring the application of cello innovations in practice, problems in mastering multi-stylistic means of expression) approaches. A hermeneutic circle is thus created by combining analysis, comparison and empirical experience: the study of individual playing techniques leads to a comprehensive understanding of the totality of trends, which, in turn, leads to a better mastery of the latest playing techniques.

Literature review. The research work started by identifying which unconventional playing techniques have already been explored and which expressive means of the cello have not yet

come to the attention of researchers. Artistic research on the cello's extended techniques became an important starting point. Among the most relevant sources were Ellen Fallowfield's dissertation *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers* (2009) and Valerie Welbanks' dissertation *Foundations of Modern Cello Technique: Creating the Basis for a Pedagogical Method* (2016). Another relevant source was violist Garth Knox's study *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018), which describes the playing techniques of his own invention. The work and artistic research by Colombian cellist and composer Sergio Andrés Castrillón Arcila, especially his dissertation *New Timbral Directions in the Contemporary Cello Repertoire: Analysis of Works by Colombian Composers from 2000 to 2015* (2019) provided yet another source of inspiration for this research.

This study is developed in the direction of innovations that have not yet entered the field of research. The work of forward-looking cellists, such as Mike Block, Eugene Friesen, Stephan Braun, Rushad Eggleston, Giovanni Sollima, Natalie Haas and Jacob Szekely, has been a major influence on the research. One of the most important sources used was the collection of etudes *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style and Technique* (2017), compiled by Mike Block. This collection represents the latest multi-stylistic expressive means of the cello, which owe their emergence to thirteen prominent cello innovators of today. To master the multi-stylistic techniques, it was also necessary to join the continuous learning platform www.ArtistWorks.com and learn them virtually from Mike Block. Practical skills were also developed through the distance learning course “World Rhythms for Classical Musicians,” organised by Professor Eugene Friesen of Berklee College of Music, which was designed to develop improvisation and rhythmic technique based on traditional rhythms from around the world.

Two artistic research papers by Lithuanian performers were important sources in terms of ideas: *Application of Non-Academic Music Performance Practices in the Education of the Pianist* by pianist Motiejus Bazaras (2017) and *Transformations of the Jazz Double Bass in the Contexts of Music Innovation and Experimentation of the 20th–21st Centuries* by double bassist Vytis Nivinskas (2022). They both develop the concept of a versatile performer—a musician able to interpret music in various styles, not limited to academic tradition alone.

The **structure of this research paper** is dictated by the topic itself. **Chapter 1**, “The development of unconventional playing techniques in the 20th and early 21st centuries,” aims to define the context in which the research is carried out and to reveal the dynamics of the development of unconventional playing techniques from the second half of the 20th century to the present day. It discusses the expanding sonic possibilities of the cello, referred to as

extended techniques—a term that became popular in the second half of the 20th century. A comparison between different approaches to the question of which sound production techniques may be considered as extended techniques is made in the context of this research. It reveals that there is no unifying definition, which leads to a discussion of some problematic aspects related to the perception of the concept. In order to resolve them and identify objects for further exploration of the possibilities of sonic expression, an individual interpretation of the concept is proposed. Since with the advent of the 21st century the scope of the term ‘extended techniques’ has become even broader and somewhat blurred, I propose to define the innovations that have emerged in the 21st century as ‘multi-stylistic techniques,’ emphasising their source of inspiration and the aesthetic, stylistic and technical connotations thereof. When discussing the recent changes, it is noticed that the integration of different musical styles is increasingly influencing the development of new cello techniques. In response to these new influences, performers seek out new ways and create new methods of sound production on the cello.

Chapter 2, “Factors behind the renewal of performance technique in the multi-stylistic context of the late 20th–early 21st centuries,” focuses on the social aspect to answer the question why it should be important for a contemporary academic musician to be interested in the evolution of the expressions of other musical styles. It centres on the concept of hybridity: the phenomena of cultural hybridisation and the hybridity of musical styles are discussed separately. Eurocentricity characteristic of Western art music and the negative connotations of the terms that arise from it (e.g. the vagueness and ambiguity of the terms ‘crossover music’ or ‘world music’) are touched upon. The second chapter is pervaded with the idea of the necessity for the contemporary, and especially the future, performer to master techniques inspired by different musical styles.

Chapter 3, “Distinctive features of late 20th–early 21st-century cello techniques and issues of their mastery,” describes the latest techniques of sound production on the cello, which do not come from the art music tradition. It aims to find the links between the new ways of playing, inspired by multiple styles, and extended techniques. Interestingly enough, it sometimes appears that an analogous sound production technique can take on different meanings (and names) in different contexts. For example, an unconventional way of sound production with an instrument may function as an extension of sonorities in 20th-century modern art music, and as a percussive device in 21st-century multi-stylistic context. This is where the problem of notation arises. A study of some 21st-century scores written in multi-stylistic idiom reveals that verbal remarks and descriptions are most often necessary for the execution of one or another element. The examples reviewed are enriched with personal experience to reveal the effectiveness of strategies for mastering new ways of playing.

The research paper is complemented by **appendices** containing a categorisation of cello techniques according to Sergio Andres Castrillón Arcila (Castrillón Arcila 2019; Appendix 1) a translation of *The New Virtuosity: A Manifesto for Contemporary Sonic Practice* (Hope, Devenish 2023; Appendix 2) and a "chop family tree" developed by fiddler Laura Risk (Risk 2013, Appendix 3).

1. THE DEVELOPMENT OF UNCONVENTIONAL PLAYING TECHNIQUES IN THE 20th AND THE BEGINNING OF THE 21st CENTURIES

1.1. Some reflections on the concept of extended techniques

The 20th-century quest for the renewal of musical language opened up vast, untapped horizons of musical expression for Western art music, changing the way composers and performers approached the existing instruments. Modern performers and composers have expanded the boundaries of instrumental techniques to such an extent that nowadays the playing techniques of the 18th and 19th centuries only present but a fraction of the sound production possibilities. Eventually, this phenomenon needed a generic concept that was termed ‘extended techniques’ in the last quarter of the 20th century, which came to denote ‘non-traditional techniques of playing a musical instrument,’ and was used synonymously with ‘modern/contemporary playing techniques.’ However, extended techniques are still treated differently by performers. In the course of this research, the scope of the concept is refined, indicating the specific aim of these techniques—to change the timbre of the instrument, the method of sound production, or to introduce elements rarely used in Western art music practice (e.g. alternative tunings). The essence of extended techniques seems to lie at the root of the word *extend*, meaning to *expand* the variety of sounds produced by the instrument. Thus, the expansion of the sound vocabulary, achieved in various ways, appears to be the essence of extended techniques.

The concept of extended techniques is now well established, but scientific writings reflecting on this phenomenon are still scarce in some respects. Researchers tend to focus on the classification of extended techniques, aspects of performance and examples of their use in works, but the use of the term itself remains problematic. In today’s multi-stylistic context, the question of the boundary between conventional and extended playing techniques seems to arise.

1.2. The range and directions of change in the 20th–21st-century unconventional playing techniques

Cellists (artist- researchers) often choose to classify the techniques of their instrument. Sergio Andres Castrillón Arcila (2019) examines the cello from a timbral perspective and comes up with a fairly comprehensive individual categorisation, but excludes jazz, pop, rock,

experimental and improvisational musical influences. Ellen Fallowfield (2009) and Valerie Welbanks (2016) compile fairly comprehensive catalogues of the extended techniques and provide a distinctive approach to their categorisation, but their work does not embrace the multi-stylistic innovation of the 21st century. Researchers of art music do not include emerging non-academic styles of playing in their catalogues of extended techniques. Similarly, composers of art music rarely use such sound production techniques. This confirms the need for this study to look at the latest cello playing techniques, extending the field of research to non-academic music styles.

1.2.1. Sound/noise distinction

Composers who make extensive use of extended techniques in their work often associate them with noises, whereas conventional playing techniques represent sounds (tones). This duality and their juxtaposition (sounds/noises = conventional/extended techniques) opens up a new artistic perspective. By comparing the ideas of Garth Knox, Kaija Sariaaho, Sofia Gubaidulina, and Helmut Lachenmann, we can conclude that even though they use different terms, their music displays modifications of the consonance/dissonance relationship resulting from the juxtapositions of sound/noise and conventional/unconventional ways of sound production. The treatment of this type of material in atonal music is like a substitute for the tension / resolution relationship in traditional harmony.

1.2.2. A turn towards multiple style

. Artists who cultivate multiple musical styles present a completely different approach to the techniques used than the representatives of classical academic music. In the books by Mike Block (2017), Mimi Rabson (2018), and Matt Glaser together with Mimi Rabson (2013), the term ‘extended techniques’ does not occur at all. These publications are intended to help performers and composers trained in the classical tradition to master the language of other musical styles. The authors focus on practical aspects, tips for mastering new playing techniques, and notation.

In my opinion, what was described in the late 20th century as an extension of conventional techniques appeared to have no limits of the instrument’s expressive possibilities and revealed that there is still plenty of room for innovation in the 21st century. The 21st century confronts us with the new reality, multi-stylistic and multicultural, in which composers and performers have to operate. Since with the advent of the 21st century the scope of the term ‘extended techniques’ has become even broader and somewhat blurred, I propose to define the innovations that have emerged in the 21st century as ‘multi-stylistic techniques,’ emphasising their source of inspiration and the aesthetic, stylistic and technical connotations thereof.

2. FACTORS BEHIND THE RENEWAL OF PERFORMANCE TECHNIQUE IN THE MULTI-STYLISTIC CONTEXT OF THE LATE 20TH–EARLY 21ST CENTURIES

The second chapter focuses on the factors that determine the renewal of performance techniques, which, in the 21st century, is mainly driven by the performers-composers experimenting in the fusion of different styles and traditions. Based on the obvious tendency towards an intense penetration of non-academic stylistic elements into art music, the prerequisites for the formation of the versatile performer is created.

2.1. Challenges of interpretation in the interaction of musical styles

When interpreting contemporary music scores, performers of the 21st-century art music are often confronted with the expressive aspects of other musical styles, which require a broad knowledge of musical contexts and the ability to master the peculiarities of a less familiar musical language.

2.1.1. Theoretical premises for the use of the concept of hybridity

In the 21st century, hybridity is often used as an adjective to describe the synthesis of different phenomena. The concept of ‘hybridisation’ is often used to refer to the intersections of different cultures, but ‘crossover’ is more commonly used to analyse the fusion of musical styles. The problem is that there are still no clear theoretical definitions of this category. After studying examples of the use of the word ‘hybrid,’ the author of this research proposes that the term ‘hybrid style’ should be used when analysing the clash of different musical styles.

2.1.2. Hybridisation of cultures: Eurocentrism and cultural appropriation

Multiculturalism was originally used to describe the coexistence of different cultures in a single society. The problematic aspect is that the term ‘multicultural music’ is used in the context of a Western/non-Western relationship, i.e. when it comes to the clash of European traditions with the music of the ‘other’. It is approached from a Eurocentric perspective, drawing a distinction between ‘civilised’ and ‘savage’ cultures, with the claim to purify such music, to make it more intellectual, more elite. This complicates the use of some widely used terms (such as ‘world music’ and ‘hybrid music’).

2.1.3. Hybridisation of musical styles

The interplay between different musical styles leads to a phenomenon where creators seek to discover new sonic aesthetics and find innovative ways of sound production. A cycle is created where new techniques (technologies) are developed in order to discover a new sound, thus opening up new possibilities for musical expression. The social and cultural context of certain musical instruments is also re-framed.

2.1.4. From highbrow culture to eclecticism

The shift towards non-academic music styles is also closely linked to a shift in the public's taste, which can be measured in terms of concert ticket sales or record listenership. In their research and interpretation of the results, Richard Peterson and Roger Kern (1992) argue that a significant trend has emerged, namely a shift in highbrow culture consumers from *snobbery* to *omnivorousness*, i.e. a much greater openness to both *middlebrow* and *lowbrow* culture. They believe that this shift is due to social and economic changes in society.

2.2. Influence of non-academic musical styles on cello performance technique

In the 21st century, the clash of musical styles and multiculturalism are the main influences behind cello innovation. The paper analyses the way in which different non-academic musical styles encourage the search for new ways of playing the cello. Masterly performance when combining conventional and unconventional playing styles is referred to using the term 'new virtuosity' that is currently gaining ground.

2.2.1. Jazz-inspired playing techniques

Learning to improvise. Improvisation is increasingly becoming one of the new skills that musicians trained in the classical tradition are acquiring in practicing various jazz music idioms. Classical musicians interested in jazz and improvisation begin this journey by learning to play different harmonies. The paper introduces examples from Lucio Franco Amanti's collection of *20 Jazz Etudes: Steps to Improvisation (2014)*, in which harmonies typical of jazz music dominate instead of the major and minor modes.

Pizzicato vs. arco. Playing pizzicato is a favourite way for jazz double bassists to produce sound, and by learning from double bassists, cellists pick up not only the technical, but also the stylistic characteristics of playing the string, which are characteristic of jazz as well as funk, rock and blues music. Cellists also borrow ideas from guitarists, who use only the fingers to pluck the strings, which is why their pizzicato technique is highly developed.

2.2.2. Inspirations coming from pop, rock and folk music

Percussive elements. One of the main features that string players have adopted from pop, rock and folk music is the sense of groove and the addition of percussive elements. Over the last fifty years, chopping is perhaps the most developed means of achieving this. This method of playing is based on the vertical throwing of a bow against a string, producing a sound similar to that of a solo drum or cymbals. This characteristic makes this technique inexhaustible in its potential for a wide variety of musical styles in which a percussion set would traditionally be used.

Rock music and effect chains. The performance of rock music on the cello is a successful example of the fusion between art music and contemporary popular music. The cello's deep

and resonant timbre is particularly suited to the rock style. Cellists who immerse themselves in rock music often use electronic effects such as effect chains and looping.

Changing the position of an instrument. Cellists specialising in a variety of genres are looking for ways to better hold the bow and/or change the position of the instrument. Rushad Eggleston has a provocative personality but also a unique playing style. He abandons the cello endpin and plays the cello hanging from a strap, while also changing the position of his right hand. Mike Block also abandons the endpin and uses his own patented design, The Block Strap. Some cellists looking for mobility on stage find it possible to play standing up, even without a special strap. In this case, the cello endpin is still used to support the instrument on the floor.

2.2.3. World music influence

Undoubtedly, the most prominent ambassador of multicultural music among cellists, exploring different musical styles and the music of different nations, is Yo-Yo Ma. Another prominent representative of the art of bridging cultures is Abel Selaocoe, a South African cellist who came to international prominence a few years ago. He has a new understanding of the instrument's potential, combining virtuosic performance with improvisation, singing and body percussion. He presents concert programmes combining Western and non-Western musical traditions.

Microtonal technique. Playing stringed instruments gives you an advantage over other instruments in being able to play traditional music from different regions without using tempered tuning. Adapting the world's traditional harmonies to the cello requires not only intonational adaptation compared to tempered tuning, but also knowledge and understanding of different music theory.

2.2.4. Sound effects borrowed from nuevo tango

Ástor Piazzolla is the most prominent representative of the nuevo tango style. Violinist Fernando Suárez Paz and cellist José Bragato, who played in Piazzolla's ensembles, contributed to the use of sound effects as well as to the different versions and arrangements of his works. Among the string effects borrowed from nuevo tango and possible to perform on the cello are *lija (chicharra)*, *latigo*, *tambor*, *golpe de caja*, *strappata*, *bajada*, *guitarrita*, *siren*, *anillo*, *cepillo*, and Brazilian squeak.

3. DISTINCTIVE FEATURES OF LATE 20TH–EARLY 21ST CENTURY CELLO TECHNIQUES AND ISSUES OF THEIR MASTERY

The third chapter explores the latest trends in 21st century cello expression, pointing out to the corresponding and different discoveries in 20th-century modern music. The aim is to show the differences between extended and multistylistic techniques, while at the same time presenting arguments that highlight the importance of the novelties analysed for the professional

advancement of cellists and even for their career opportunities. This chapter is complemented by the author's personal experience and recordings of her own interpretations.

3.1. The expansion of the pizzicato vocabulary

Prior to the 20th century, the potential of pizzicato was rarely exploited, with some notable exceptions. Musical experimentation in the 20th century greatly expanded the pizzicato technique, with the discovery of many ways to finger the string. It is worth distinguishing two trends in the development of the pizzicato. First is the trend towards changing the sonorities, whereby the sound of the instrument is expanded by changing various combinations of sonorities (extended techniques). The second trend in the development of the 21st-century pizzicato is related to the borrowing of techniques from other instruments and non-academic styles of music, which opens up and develops new possibilities of expression in the fingering of the strings, such as speed, power, and coordination.

3.1.2. Features of unconventional pizzicato: interaction of extended and multi-stylistic techniques

The links between the following pizzicato playing techniques (parallels between extended and multi-stylistic techniques) are discussed: the so-called 'Bartók pizzicato' and the slap technique used by bass guitarists; variations of the pizzicato tremolo in Bartók's works and in 21st century works; the pizzicato glissando in art music and its variations in imitation of the voice intonation characteristic of jazz, pop, blues and other styles. It also presents various strategies for using all fingers in pizzicato inspired by non-academic music styles and applying the basic principles of guitar playing: left-hand pizzicato (hammering on and pulling off), fingerstyle pizzicato (playing with all the fingers of the right hand), and tapping techniques.

This research paper presents the recordings of two works performed by the author—Lucio Franco Amanti's *U&I* and Eugene Friesen's *Slap*—that illustrate the extensive use of unconventional pizzicato techniques.

3.1.3. Flamenco inspirations

By combining strumming, percussive effects and playing with nails, a sound close to flamenco guitar is created. By running the fingernail over the strings instead of the fleshy part of the finger, the effect is similar to *rasqueado* used by flamenco guitarists. Composer-violist Garth Knox called this effect a 'flick'. Meanwhile, composers-cellists Mike Block and Jacob Szekely choose to notate the idea of *rasqueado* in their own way, with a graphic mark, explaining its meaning before the piece.

3.1.4. Adaptations of jazz double bass techniques

Present-day cellists are adopting an increasing number of techniques developed by jazz double bassists and guitarists, which open up technical possibilities to play faster or to play elements

that were previously considered unplayable. From double bassists cellists learn the techniques of hammering on and pulling off, slapping, muted pizzicato, the quarter-tone bend used in jazz, and the 'slide' of the finger pressed against the string. The main idea that cellists take from double bassists in jazz, rock, blues and other styles of music is to play alternately with the index and middle fingers.

3.1.5. Other sound production techniques

Pizzicato can be performed not only on the part of the string between the pressed finger and the bridge, but also by tapping the string with the right hand above the fingers. In this way, a completely different pitch and sonority is produced.

3.2. Expanding the chordal playing technique

The transfer of the cello to pop, rock, folk or other musical contexts is strongly linked to the adaptation of the instrument to perform not only a melodic or bass function, but also a harmonic function (playing chords). The skillful use of techniques such as ricochet or chop (bow strikes) makes it possible to play not only chords, but also to add percussive elements, which makes the cello an extremely versatile instrument representing the whole ensemble. Three unique techniques developed by cellists that extend the cello's ability to play chords are discussed below.

3.2.1. Bouncy chords technique (according to Eggleston)

One can call American cellist Rushad Eggleston one of the cello's foremost innovators distinguished for a unique style of composing, playing and handling the instrument on stage. He has developed a unique way of playing characterised by the abandonment of the endpin, the use of a special strap and the unconventional use of the bow. But underneath Eggleston's shocking appearance and onstage demeanour lies a completely new type of instrument control and the development of individual chord playing and chopping techniques. With the help of the bouncy chords technique, he is able to create songs in which the cello accompaniment sounds like a guitar, so that his performances get closer to the sound of pop music.

3.2.2. Possibilities of using ricochet (according to Witter-Johnson)

Cellist Ayanna Witter-Johnson combines the styles of classical, jazz, reggae, soul and R&B. She has developed a distinctive ricochet technique that not only allows her to accompany her voice with chords but also adds percussive elements. Witter-Johnson finds a way to accompany herself on the cello in pop music, instead of the usual piano or guitar.

3.2.3. Bouncing bow technique (according to Cappadocia)

Cellist Rufus Cappadocia has developed a unique technique of bouncing the bow, whereby all the notes are extracted by dropping the bow into the string at the top of the bow. Listening to the cellist's playing, you can hear the polytimbral sound of the instrument. The first layer is the

recognisable timbre of the cello, producing notes of a fixed pitch. The second layer is a percussive sound reminiscent of a percussion instrument, which forms a polyrhythmic relationship with the first layer. This technique makes it possible to transform the solo cello into a two-in-one instrument.

3.3. Rhythmic challenges

A different perception of the role of rhythm poses a fairly big challenge for musicians trained in the art music tradition, when they have to apply their previous experience to different musical styles. To develop a natural sense of rhythm in a variety of styles is a difficult task due to their abundance and specific nuances.

3.3.1. Clave formulas

An idea that it is possible to tell a musical style by distinguishing recognisable rhythmic patterns is close to the concept of clave (Spanish for a ‘key’) originating in the Afro-Cuban music. Clave is a tool that helps organise rhythmic patterns. It is a structural core of many Cuban rhythms including salsa, rumba, son, and mambo. By learning the clave patterns performers not only develop a more precise sense of musical time and rhythm while playing Latin or Afro-Cuban music but also acquire greater precision while executing complex rhythmic patterns in a variety of other styles.

3.3.2. Grooves and riffs

While polishing the sense of rhythm in a variety of styles, it is impossible to do without techniques that are less common in the field of art music, such as groove and riff. For cellists who commit themselves to the enrichment of the cello repertoire with 21st-century works that use motoric rhythms and repetitive structures, it is important to grasp the meaning of these terms, which may offer a proper key for the interpretation of such compositions. An example of such composition is Friedrich Gulda’s Cello Concerto, which makes it almost impossible to analyse and interpret properly without using grooves and riffs.

3.4. The emergence of percussive effects

3.4.1. Chopping technique

The discovery of the chopping technique by string players has created a prerequisite for a new approach to playing the violin, the viola or the cello. Violinists Cassey Driessen and Oriol Saña did a great job by creating The Chop Notation Project, which seeks to establish a standardised music notation to read and write this percussive string technique. This technique offers many possibilities to adapt the instrument to the performances in many styles—from folk and bluegrass music to pop and rock. This research provides an audio recording of the author’s performance of Stephan Braun’s work *Krakow* using the chopping technique.

3.4.2. Tapping technique

Tapping is a technique widely used by guitar players, executed by tapping the string with the finger against the fingerboard. The cellists started borrowing this technique from guitarists, along with many other guitar playing techniques.

3.4.3. The function and execution of the ‘ghost notes’ (muted pizzicato)

Muted pizzicatos are used to create the percussive flow. They are also known as ‘ghost notes’ that create a percussive sound of indefinite pitch played very softly between the ‘main’ notes. Ghost notes help produce an uninterrupted rhythmic flow by filling in the rests with percussive sounds.

CONCLUSIONS

The main conclusion that summarises the whole research is that the interaction of different styles, cultures and musical practices is the source of renewal not only for the art of playing the cello but for the whole art music. While analysing various examples of music, the author came up with an insight that the professional approach combined with openness to novelty and musical omnivorousness offers more possibilities in various respects, including creative work, career and self-realisation within one’s profession. The legacy of art music will always retain a fundamental and timeless value for the intellectual listeners and musicians alike, whereas a performer who masters new multi-stylistic means of expression will have a much greater creative and career potential than their fellow who has no interest in learning any new techniques.

The following are some of the minor conclusions of the conducted research.

1. The term ‘extended techniques’ appears to have many different readings. Some performers use this term referring to all non-traditional playing techniques; others claim that this term only applies to movements of hands and fingers, which alter the means of sound production or the timbre of the instrument. After examining the writings on this topic by Turetzky (1974), P. and A. Strange (2001), Fallowfield (2009), Welbanks (2016) and Knox (2018), a table comparing different interpretations of the term has been drawn (Table 1). Most of the mentioned writers support the view that extended techniques are based on the ability to perform basic actions but in a somewhat modified way. Meanwhile composers (e. g. Knox, Sariaaho, Gubaidulina, Lachenmann) often distinguish between sounds and noises by attributing conventional playing techniques to ‘sounds’ and extended techniques to ‘noises’.

2. The existing definitions of extended techniques, such as ‘non-traditional techniques of playing an instrument’ or ‘modern/contemporary playing techniques,’ fail to accurately explain this phenomenon and cause confusion due to their broad scope. This research proposes a more

specific definition, which refers to playing techniques that aim to change the timbre of the instrument, means of sound production or introduce the elements rarely used in Western art music practice (e. g. alternative tunings). To avoid anachronistic readings, it seems pertinent to locate the usage of the term in the context of the 20th century, in which it was coined and filled to capacity with different meanings.

3. This research rests on the premise that various elements of non-academic music styles have been making their way into art music with remarkable intensity for the past few decades. As for the possible reasons of such occurrences, the author suggests the following hypotheses: the availability of various content via the 21st-century media; globalisation and diverse contacts with different cultures; stylistic fusion as means of artistic expression; crossover acts and their commercial success; socially determined changes in public tastes. When it comes to a discussion of intersecting cultures, the concept of hybridisation is often called into question, whereas the term ‘crossover’ is much more frequent when speaking of the fusion of musical styles. What seems problematic is that no clear theoretical definitions of crossover have been proposed yet. By examining the usage of the term ‘hybrid’ that denotes the combination of two distinct elements, the author of this research suggests using the term ‘hybrid style’.

4. The following peculiarities related to performing non-academic music styles on the cello have been distinguished:

- improvisation is a major tool in making a transition from art music to jazz. In developing improvisation skills it is important to master not only major and minor modes as in classical music but also other modes widely used in jazz music, such as Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Locrian, etc. Practicing all these modes forms a basis for improvisation;
- in practicing jazz styles a great deal of attention is called to pizzicato. This is an influence coming from jazz double bassists, who use pizzicato much more often than bowing techniques;
- when focusing on pizzicato, a much greater variety of plucking the string is revealed;
- by choosing to play arco, one needs to pay attention to articulation and legato phrasing. The choice of articulation heavily depends on the style at hand;
- the chopping technique used in bluegrass and folk music styles helps create percussive accompaniment and the sense of rhythmic flow. The cello may thus function both as a rhythm guitar and a percussion instrument;
- the use of electronic devices, such as effect chains that transform the instrument’s timbre and looping technique, is characteristic of the rock music styles performed on the cello;

- some cellists, who specialise in the performance of pop, rock and folk music, experiment with positioning the instrument and the bow, which entails many possibilities for the development of new techniques;
- in the performance of world music, the construction of the cello (as well as other string instruments) enables the performer to employ microtonality;
- some sonic and percussive effects characteristic of the *nuevo tango* style, for example *lija* or *tambor*, have become easily recognisable and thus naturally associated with the *nuevo tango*, even though they neatly fall under the category of extended techniques.

5. 20th-century extended techniques and 21st-century multi-stylistic means of expression may be identical in terms of playing but they differ in terms of the resulting sound. Sometimes the same means of sound production serve as means to expand the sound vocabulary in the context of 20th-century art music and as percussive device that ensures the sense of groove in the 21st-century multi-stylistic music. It is therefore important for a performer today to have a decent sense of style and develop an acute discernment of various stylistic eras to convey composer’s ideas in the most adequate way. The performer must pay attention to the imagery and content of music determined by its multicultural and multistylistic context. Masterful playing that combines conventional and unconventional playing techniques adds brilliance to the ‘new virtuosity’.

6. Acquired knowledge and experience of interpreting extended techniques pave the way for a faster comprehension of new multi-stylistic playing techniques coming from the vast field of non-academic music. I place both extended and multi-stylistic techniques under the umbrella term ‘unconventional playing techniques.’ In the context of 21st-century multi-stylistic music, cellists developed various pizzicato playing techniques, sought possibilities to play chords on the cello (sometimes to accompany their own singing), explored different perspectives on the meaning of rhythm in music, and adapted various percussive effects to accompany the more conventional bowing techniques. Performers-composers develop their individual approaches to using the cello in music depending on the style they promote.

7. Performers of art music, who make attempts to respond to contemporary artistic market demands, must prepare themselves to embrace changes in the surrounding music world. We witness changes and diversification of the public tastes, habits of attending concert venues, dress codes, and behaviours on stage. For some performers, interest in the latest technology and mastering of the new skills can yield broader career opportunities and professional satisfaction. Using diverse playing techniques allows a performer to demonstrate different sides of their personality and develop signature performing style, as well as to significantly expand the stylistic range of concert repertoire.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI /
PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS

PUBLIKACIJOS / PUBLICATIONS

1. Kaminskaitė, Gintarė ir Žiūraitytė, Audronė. Kultūriniai ir stilistiniai hibridiškumo sąvokos aspektai. Interpretacinių galimybių perspektyva [Cultural and stylistic aspects of hybridity in the perspective of interpretive possibilities]. *Ars et Praxis*. 2022. Vol. 10: 91–106 (ISSN 2351-4744). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
2. Kaminskaitė-Rudic, Gintarė. Išplėstinių violončelės technikų amplitudė ir jos plėtros tendencijos XX–XXI a. [The Amplitude of Cello Extended Techniques and Tendencies of Its Development in the Twentieth–Twenty-First Century]. *Menotyra*. 2023. Vol. 30 (1): 61–80. (ISSN 1392–1002, eISSN 2424–4708). Vilnius: Lietuvos mokslų akademija.

KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI / CONFERENCE REPORTS

1. Styginių instrumentų raiškos galimybės kultūrų hibridizacijos procesuose [Expression Possibilities of String Instruments in Cultural Hybridization Processes]. 45-oji LMTA metinė konferencija „Transnacionalizmas ir menas: kaimynystė, ribos, paribiai“. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. rugsėjo 30 d.
2. Nuo aukštosios kultūros prie ekletikos: įvairių stilių įtaka grojimo violončele menui [From Highbrow Culture to Eclecticism: The Influence of Different Styles on the Art of Cello Playing]. LMTA tyrimų konferencija „Šventės ir meninė kultūra: tradicijos ir transformacijos“. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2024 m. balandžio 25 d.

PRIEDAI

1 (a) priedas

Violončelės technikų kategorizacijos lentelė pagal Sergio Andres Castrillóną Arcilą (Castrillón Arcila 2019: 18)⁶⁹.

CELLO TECHNIQUES CATEGORISATION TABLE	
Fundamental Techniques (Double root)	
arco	pizzicato
Derived techniques (D.T) (Used mainly in the 18 th and 19 th century repertoire)	
Articulation (<i>arco</i>) Bow strokes • <i>Detaché</i> • <i>Martelé</i> • <i>Legato</i> • <i>Jeté</i> • <i>Staccato</i> • <i>Collé</i> • <i>Louré</i> • <i>Ricochet</i> • <i>Sautillé</i> • <i>Spiccato</i> • <i>Tremolo</i> Position • M.O (<i>Modo Ordinario</i>) Pressure • Normal Pitch oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand) • <i>Vibrato</i> • Half-tone trill • <i>Glissando</i> • <i>Scordatura</i> (In one or two strings)	Articulation (Right hand <i>pizzicato</i>) • <i>Staccato</i> • <i>Legato</i> Position • M.O (<i>Modo Ordinario</i>) Pressure • Normal Pitch oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand) • <i>Vibrato</i> • Half-tone trill • <i>Glissando</i> • <i>Scordatura</i> (In one or two strings)

⁶⁹ Lentelė neverčiama į lietuvių kalbą dėl daugumos joje naudojamų tarptautinių (itališkų) muzikos terminų.

Violončelės technikų kategorizacijos lentelė pagal Sergio Andres Castrillóną Arcilą (tęsinys)
(Castrillón Arcila 2019: 18).

<i>Extended techniques on the strings (I)</i> (E.T I) (Used mainly in the 20th and 21st century repertoire)	
Articulation (<i>arco</i>) Bow strokes • <i>Detaché</i> • <i>Martelé</i> • <i>Legato</i> • <i>Jeté</i> • <i>Staccato</i> • <i>Collé</i> • <i>Louré</i> • <i>Ricochet</i> • <i>Sautillé</i> • <i>Spiccato</i> • <i>Tremolo</i> • Circular bow • Perpendicular bow • <i>Col legno</i> • <i>Col legno battuto</i> Position • M.O/Pos. Ord (<i>Modo Ordinario/Normal position</i>) • S.P (<i>Sul ponticello</i>) • A.S.P (<i>Alto Sul ponticello</i>) • S.T (<i>Sul Tasto</i>) • A.S.T (<i>Alto Sul Tasto</i>) • On the bridge • Behind the bridge • Behind the nut • At different angles on the strings (45 degrees, 60 degrees, etc) • Two-bow technique (one bow on the strings and the other underneath the strings) • Two-bow technique (one played with the right hand and the other with the left hand) Pressure • <i>Flautando</i> • <i>Scratch</i> • Double pressure • Low pressure • Noise (aleatory/random) Pitch shifting/oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand) • <i>Vibrato</i> (systematic) • Trill/Tremolo free • <i>Glissando</i> free • <i>Scordatura</i> free	Articulation (Right and left hand <i>pizzicato</i>) • <i>Staccato</i> • <i>Legato</i> • <i>Alla chitarra</i> • With fingertip • With nails • <i>Trémolo</i> • <i>Trino</i> • <i>Glissando</i> Position • M.O/Pos. Ord (<i>Modo Ordinario/Normal position</i>) • S.P (<i>Sul ponticello</i>) • A.S.P (<i>Alto Sul ponticello</i>) • S.T (<i>Sul Tasto</i>) • A.S.T (<i>Alto Sul Tasto</i>) • Behind the bridge • Behind the nut Pressure • <i>Bárok</i> • <i>Tapping</i> Pitch shifting/oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand) • <i>Vibrato</i> (systematic) • Trill/Tremolo free • <i>Glissando</i> free • <i>Scordatura</i> free

Violončelės technikų kategorizacijos lentelė pagal Sergio Andres Castrillóną Arcilą (tęsinys)
(Castrillón Arcila 2019: 18).

<i>Extended Techniques (II)</i> <i>that do not involve the strings</i> (Percussion and rubbing techniques with hands) (E.T II) (Used mainly in the 20th and 21st century repertoire)	
Articulation (<i>arco</i>) Bow strokes • <i>Jeté</i> • <i>Spiccato</i> • <i>Tremolo</i> • Circular bow • Perpendicular bow • <i>Col legno</i> • <i>Col legno battuto</i> Position • Bridge (On top and on the sides) • Tailpiece (On the lower, middle, and upper part) • Spike (On the lower, middle, and upper part) • On the scroll • On the nut • Front body (On the sides, under the fingerboard) • On the back • (On the lower, middle, and upper part) Presión • <i>Flautando</i> • <i>Scratch</i> • Double pressure • Minimum pressure • Noise (systematic)	Articulation (Percussion and rubbing with hands and fingers) • Simple strokes • Double strokes • Drum rolls • Free percussion Posición • Bridge (On top and on the sides) • Tailpiece (On the lower, middle, and upper part) • Spike (On the lower, middle, and upper part) • On the scroll • On the nut • Front body (On the sides, under the fingerboard) • On the back • (On the lower, middle, and upper part) • On the bow (wood and hair)

Naujojo virtuoziškumo manifestas (Hope, Devenish 2023) (vertimas šio tyrimo autorės).

Naujojo virtuoziškumo manifestas

FAKTAS: Kūrybiškumas yra komandinis siekis.

Naujasis virtuoziškumas yra kuriamas menininkų bendruomenių ir atmeta vieno autoriaus modelį.

Naujasis virtuoziškumas atmeta nematomumą.

Naujasis virtuoziškumas yra energija, ne atskyrimas.

Naujasis virtuoziškumas perkelia metodus per grupes, instrumentus, darbatalius, vietas, žmones.

Naujasis virtuoziškumas yra dosnus.

FAKTAS: Garso kūrimas turi neribotas formas.

Naujasis virtuoziškumas vertina pažeidimą.

Naujasis virtuoziškumas apima įvairias muzikinio atletiško sampratas.

Naujasis virtuoziškumas yra griežtas.

Naujasis virtuoziškumas nepaiso elektroninio / akustinio skirstymo.

Naujasis virtuoziškumas yra pažeidžiamas.

FAKTAS: Išplėstinė technika yra tik technika.

Naujasis virtuoziškumas yra neribotai besivystančių idėjų ir artikuliacijų tinklas.

Naujasis virtuoziškumas instrumentiškumą apibrėžia per pasirodymą.

Naujasis virtuoziškumas kovoja su konceptualizmu.

Naujasis virtuoziškumas sveikina garsus ribose ir už jų – gamų, stilių, tonų.

Naujasis virtuoziškumas yra atradimas procese.

FAKTAS: Klausymas yra aktyvi ir susikaupimo reikalaujanti praktika.

Naujasis virtuoziškumas veši smalsume ir idėjų perkėlime tarp medių.

Naujasis virtuoziškumas sieja klausymąsi ir atsakymą garse.

Naujasis virtuoziškumas randa kompozicinę medžiagą individualiuose atlikėjuose ir jų patirtyse.

Naujasis virtuoziškumas nepaiso pragmatizmo.

Naujasis virtuoziškumas yra cikliškas ir reaktyvus.

FAKTAS: notacija nėra baigtinė.

Naujasis virtuoziškumas nėra statiškas.

Naujasis virtuoziškumas naudoja žymėjimą, kuris tarnauja garsui, o ne analizei.

Naujasis virtuoziškumas yra pojūtis viršum užrašymo.

Naujasis virtuoziškumas atmeta institucionalizuotus būdus kaip vienintelius galimus.

Naujasis virtuoziškumas yra vedamas praktikos.

NAUJASIS VIRTUOZIŠKUMAS YRA DABAR, ATEITYJE.

Lauros Risk sudarytas *chopping*'o (kirčio) technikos „šeimos medis“ 1966–2013 m. (Risk 2013: 428–454).

