

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA MUZIKOS
FAKULTETAS DIRIGAVIMO KATEDRA

IMANTAS ŠIMKUS

**DIRIGENTO ANALIZĖ:
TARP REALIZACIJOS IR INTERPRETACIJOS**

Vilnius 2021

TURINYS

Įvadas	3
Nuo analizės prie praktikos	4
Semiotiniai ir socialiniai gestinės komunikacijos tipai	5
Šešėlinis ansamblis kaip komunikacinis dėmuo	7
Komunikacinės dirigento kompetencijos	10
Išvados	15
Literatūros sąrašas	16

Įvadas

Maurice'as Ravelis teigė, kad jo muzika yra sukurta būti realizuojama, o ne interpretuojama¹. Tai ryškiai pastebima ir kompozitoriaus opusų partitūrose, kur aiškios ir konkrečios atlikimo nuorodos fiksuoja laisvos interpretacijos ribotumą². M. Ravelio mintis atveria platų diskusijos horizontą. Kyla klausimas, kokiais būdais ir į kokius dėmenis atsižvelgę galime tikslingai taikyti „dirigento analizę“ siekdami kokybiškos interpretacijos. Disputas – ar partitūra turi būti interpretuojama, ar realizuojama yra reikšmingas apsprendžiant dirigento analizės taikymą. Ne mažiau svarbų vaidmenį atlieka kūrinio žanras, opuso sukūrimo, kultūrinio konteksto aplinkybės, epocha, atlikimo tradicijos, individualūs kompozitorių notacijos žymėjimo būdai. Atsižvelgdami į šiuos aspektus galime apytikriai atsakyti į klausimą apie konkrečios partitūros realizacijos tikslumą bei interpretacijos laisvės galimybes. Gvildenat šiuos klausimus pirmiausia tikslinga apskritai apžvelgti dirigento analizės fenomeną bei diriguojančiojo komunikacinį vaidmenį kolektyvinio muzikavimo požiūriu.

¹ „*Il ne faut pas interpréter ma musique, il faut la réaliser*“ (Scheller 1997, cit. pagal Konttinen 2008: 206).

² Tai patvirtina ir šio tyrimo autorius, kuriam meno projekto metu teko susidurti su griežtai notacijos būdu apibrėžtomis M. Ravelio metroritminėmis struktūromis atliekant kompozitoriaus antrąją „Dafnis ir Chloja“ siuitą. Visą siuitos atlikimą galima rasti interneto nuorodoje: https://www.youtube.com/watch?v=E_moU39snFg. Atlieka Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, Lietuvos nacionalinės filharmonijos didžioji salė, 2020 rugsėjo 11, diriguoja Imantas Šimkus.

Nuo analizės prie praktikos

„Dirigento analizės“ sąvoka gali būti suprantama skirtingai. Būtų galima teigti, kad kalbant apie dirigento analizę galvoje turima nuodugni partitūros analizė, kuri nelabai skiriasi nuo muzikos analitikų siūlomų analizės metodų (Heinrichas Schenkeris, Rudolphas Reti). Tačiau dirigento, kaip kolektyvinio atlikimo sinchronizavimo garanto, analizė pasižymi tam tikru specifiškumu esminiu analizės objektu skiriant laikinę muzikos įvykių dedamąją fiksuotą partitūroje. Kitaip tariant, *dirigento analizės* objektas yra metroritminių įvykių eiga – fabula. Anot suomių muzikologės Anu Konttinen, *dirigento analizės* terminas kaip toks neegzistuoja, tačiau vis dėlto tai yra sąvoka, kuri gana tiksliai apibūdina partitūrų analizės metodo turinį – metodą, kuris gali būti aptinkamas skirtinguose atliekamų analitinių tyrimų, susijusių su partitūros skaitymu, veikaluose. Šis terminas naudojamas apibūdinant tiek dirigentų hipotetiškai naudojamą analizės tipą, jį lyginant su kitomis muzikos analizės formomis, tiek visą analitinį partitūrų nagrinėjimo ir atlikimo procesą (Konttinen 2008: 207)³. Negalėtume nuneigti, kad dirigentų mažiau gilinamasi į kitus labai svarbius kompozicijos aspektus: kūrinio sukūrimo aplinkybes, istorinį kontekstą, atlikimo tradicijas, notacijos ypatumus. Šie dėmenys lemia dirigento analizės taikymo būdą, tačiau nėra tai kas vadintina „dirigento analize“.

Gestų eigos planavimas vyksta partitūros analizės metu, t. y. prieš pirmąją repeticiją. Tuo metu dirigentas atlieka išsamią partitūros analizę svarbiausią reikšmę teikdamas ritminiam atlikimo komponentui. Anot J. Rinko, „ritmas yra kiekvieno mūsų nustatyto [muzikinio – I. Š.] parametro, taip pat ir jų potencialios sąveikos atlikimo metu supratimo raktas, pagal įtikinamą Wallace'o Berry pastebėjimą, kad „viskas yra ritmas““ (Rink 2016: 143). Per ritmą suvokiame metrą, nes metras struktūroja ritmą; taip pat – aukštį, nes jis reiškiasi laike per ritmą; – artikuliaciją, nes ji taip pat laikinė, yra apibrėžtos ritminės trukmės; – dinamiką ir visus kitus muzikinius parametrus. Kadangi „dėl muzikos priklausomybės nuo laiko muzikinė struktūra visų pirma turėtų būti suprantama kaip procesas, o ne „architektūra“ – ypač atlikimo atžvilgiu“ (Rink 2016: 129). Partitūros analizė pirmiausia turi būti tikslingai nukreipta muzikinių procesų vykstančių laike įsisavinimo ir perteikimo tikslui. Todėl tyrimo autoriaus aptariamai muzikiniai procesai pabrėžtinai vadinami laikiniais, kaip galintys besireikšti tik laike⁴.

³ Čia ir toliau laisvas darbo autoriaus vertimas..

⁴ Šiuo atveju susiduriame su paradoksu. Muzikas atlikdamas griežtai laikines muzikines struktūras turi gebėti sukelti estetinę patirtį, kuri, anot A. Schopenhauerio, galima tik praradus laiko ir erdvės suvokimą, esant už laiko ribų. Atlikėjas interpretuodamas kūrinį dažnu atveju turi atsisakyti savo paties estetinio malonumo patyrimo, nes negali sau leisti nesikoncentruodamas į laikines muzikos struktūras prarasti laiko suvokimą. Ypač tai pasakytina

Svarbu pabrėžti, kad „partitūros analizė neturi būti griežtai baigtinė repetavimo su orkestru metu“ (Konttinen 2008: 185). Kadangi egzistuoja atgalinis diriguojančiojo ir kolektyvo ryšys, „išlieka šansas, kad visas projektas gali pasisukti gana skirtinga linkme nei buvo tikėtasi“ (ibid). Muzikologas Johnas Rinkas, aptardamas atlikimo analizės perspektyvą, pastebi: „nė viena analizė negali būti išsami ir neįmanoma vien žodžiais apibūdinti atlikėjų muzikinio supratimo ir veiksmų esmės. Šiuo požiūriu bet kokia analizė bus bergždžia, tačiau, kaip pastebėjau, ji vis tiek gali būti vertinga ir naudinga. Visuomet būtina aiškiai pripažinti pateiktos analizės tikslus, jos apribojimus ir teigiamus požymius“ (Rink 2016: 145). Natūralaus muzikinio vyksmo situacija turi atsispindėti partitūros analizės žymenyse. Dėl to reikia kurti lanksčius analizės metodus, kurie nekaustytų muzikinės tėkmės, o priešingai, padėtų jai atsiskleisti. „Muzikinė notacija („partitūra“) išlieka svarbi visais etapais, tačiau ją reikia aiškinti atsižvelgiant į praktiką ir realų atlikimo laiką“ (ibid).

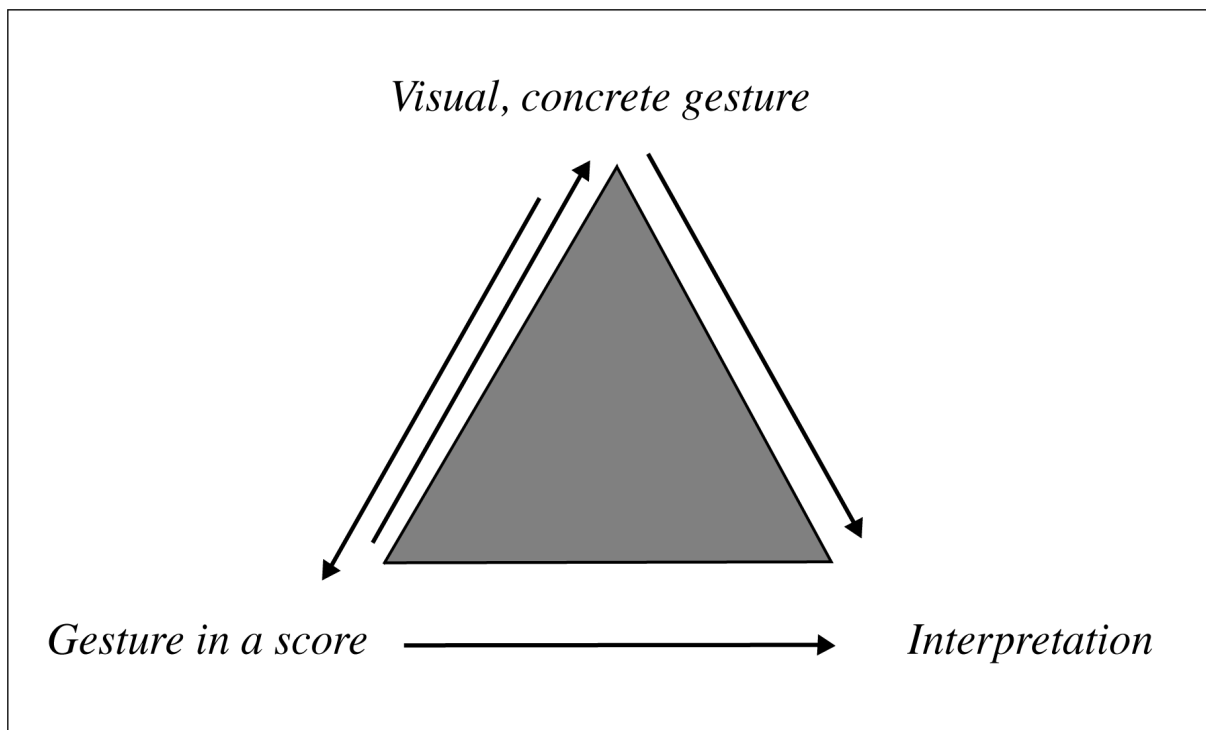
Kartais muzikinė situacija keičiasi ne tik repeticijos, tačiau ir koncerto metu. Todėl dirigentas privalo būti viskam pasiruošęs, net ir tam, kad gali tekti pačiam nesilaikyti savo paties sudaryto gestų plano. Jei muzikuojant staiga kyla situacija kai partitūros analizės rezultatų pritaikymas kelia realų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

Semiotiniai ir socialiniai gestinės komunikacijos tipai

A. Konttinen skiria du semiotinius gestų komunikacinius lygmenis. Pirmąjį sudaro partitūra, dirigentas ir orkestras, kitaip tariant – viskas, kas susiję ir vyksta scenoje. Antrasis lygmuo įtraukia ir koncertų salėje esančią publiką: „čia komunikacinė situacija tokia skirtinga, kad negali būti analizuojama tais pačiais principais kaip buvusi (socialinė, tačiau ir privati)“ (Konttinen 2008: 86). Tyrėja pabrėžia, kad ta pati atlikimo situacija turi būti analizuojama iš

kalbant apie kolektyvinį muzikavimą, kur kolektyvo nariai nuolat privalo galvoti apie garso sinchronizavimą. Dėl šios priežasties kolektyvo muziką turėtume pagarbiai traktuoti kaip estetinio potyrio subjekto – klausytojo – labai atliekantį didžią tarnystę. Čia slypi ir atsakymas į klausimą, kiek muzikas siekdamas ryškios ekspresijos atlikimo metu gali sau leisti pasinerti į vadinamąjį transą. XXI amžius pažėrė pulką dirigentų, kurie vardan įtaigos ignoruoja techninių gestų eigos naratyvo nuoseklumą. Dėl šios priežasties dažnu atveju kenčia net ir profesionaliausių pasaulio kolektyvų sinchronizavimo kokybė. Vadinamajam šešėliniam ansambliui, vardan sinchronizuoto atlikimo užtikrinimo, tenka perimti kolektyvo vadovavimą į savo rankas. Todėl pats dirigentas negali siekti visiškai pasinerti į estetinį malonumą, kadangi tokiu atveju iškyla realus pavojus atlikimo kokybei ir klausytojų estetinės patirties galimybei. Dirigentas pirmiausia yra kolektyvinės sinchronizacijos garantas ir tik per ją atsiveria didesnės galimybės klausytojams sužadinti estetinį malonumą ir tapti *pontifex*, kuris visais amžiais buvo suvokiamas kaip atliekantis tarnystės funkciją, misiją, o ne siekiantis savojo malonumo. Plačiau ši tema aptariama tyrimo autoriaus darbe „Interpretacija kaip estetinio patyrimo determinantas“ (Šimkus 2020).

dviejų skirtingų teorinių perspektyvų. Ji pasirenka semiotinį trikampio modelį, kuris geriausiai reprezentuoja komunikacijos dalyvius ir jų tarpusavio ryšius. Metroritminės fabulos interpretacijos tyrimui aktualus pirmasis muzikologės skiriamas modelis: partitūra-dirigentas-orkestras.



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

Pavyzdyje (1 pav.) matome tris semiotinės ir socialinės gestų komunikacijos dėmenis: partitūroje fiksuotą gestą, vizualų, konkretų gestą ir interpretaciją. Kitaip tariant, interpretacija yra gyvai skambantis orkestro atlikimas, vizualus gestas – praktinis dirigento dirigavimas, gestas partitūroje – sintaksinė partitūros informacija. Metroritminės fabulos tyrimui šis modelis yra parankus, tik gestas partitūroje būtų tiesiogiai įvardijamas kaip dirigento pažymimi gestai partitūrose, vizualus gestas – jo praktiškai diriguojami gestai, interpretacija – kolektyvinis atlikimas. Apibendrinant, gestas partitūroje yra sintaksinė kūrinio informacija, metroritminė fabula, vizualus gestas – praktiškai atliekama pulsacinė fabula, o interpretacija – kolektyvinis atlikimas kartu interpretuojant metroritminę ir pulsacinę fabulą⁵.

⁵ Metroritmo ir pulsacijos sąvokų skirties problema dirigavimo mene yra itin aktuali, nes dažnai šios sąvokos netiesiogiai yra tapatinamos. Atlikdamas kūrinį dirigentas manualinės technikos pagalba teikia informaciją apie judėjimą, kūrinio pulsaciją, kitaip tariant, formuoja pulsacinę fabulą. Partitūroje dirigentas interpretuoja ne pulsaciją savaime, o notacija fiksuotą metroritmą. Metroritmo interpretacijos išdava yra praktiškai manualine technika perteikiama pulsacija. Svarbu pabrėžti šią sąvokų skirtį, kadangi metroritmas ne visada tiesiogiai sutampa su realiai pulsuojančia muzikos tėkme. Jau kalbant apie metrinį vienetą – takto metrinę dalį, regime skirtumą su pulsaciniu vienetu – tvinksniumi. Tarkim, 9/8 metrą greitesniu tempu diriguojant 3 dalių dirigavimo schema, antrasis diriguojamasis tvinksnis sutampa su antrąja schemas dalimi, o antroji takto metrinė dalis teoriškai yra antroji takto aštuntinė garso trukmės vertė. Ta pati skirtis regima ir interpretuojant hemiolę, du 3/4

Kolektyvo dalyviai metroritminę fabulą interpretuoja regėdami du šaltinius – praktiškai matomą partiją/klavyrą ir dirigento rodomus vizualiuosius gestus. Dirigento rodomi gestai atlikėjams padeda vieningai interpretuoti metroritminę fabulą sinchronizuojant garsus kartu, taigi, metroritminė fabula yra interpretuojama ir per pulsacinę (dirigento rodomą) fabulą. Dirigentai tam tikruose rémuose gali keisti atlikėjų partitūros interpretaciją, dėl šios priežasties pavyzdyje (1 pav.) matomas abipusis metroritminės ir pulsacinės fabulos komunikacinis-įtakos ryšys.

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

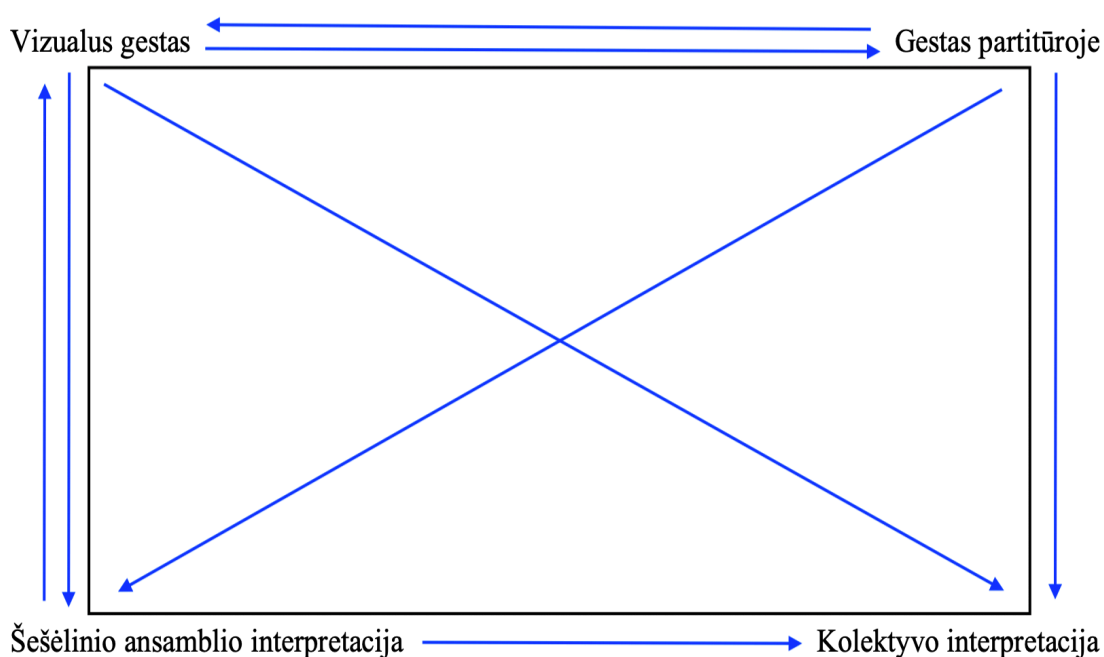
Šešėlinis ansamblis kaip komunikacinis dėmuo

Muzikuojant mažam ansambliui dirigentas dažniausiai nėra būtinas, čia veikia saviti komunikavimo dėsniai. Juos plačiai nagrinėja U. Antanavičiūtė-Kubickienė meno tyrime „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“ (2019). Tarp ansamblio narių komunikacija vyksta pasitelkus kūno gestikuliaciją. Gestai perteikiami smičiumi, mimika, įvairiais kūno narių judesiais pirmiausia identifikuojančiais pulsaciją. Gestukuliacija būdinga ansambliniam atlikimui be diriguojančiojo naudojama ir kolektyviniame muzikavime su dirigentu. Labiausiai gestai pastebimi tarp lyderiaujančių orkestro muzikų, kurių gestinė raiška padeda sinchronizuoti bendrą atlikimą. Dėl šio svarbaus gestinio komunikavimo aspekto svarbią sprendimo galią dėl kolektyvinio muzikavimo interpretacijos turi orkestro koncertmeisterių grupė. Tyrėjas Phillipas Murray’us Dineenas stebėdamas kanadiečių orkestro darbą išskiria šias lyderiaujančių atlikėjų pozicijas: orkestro koncertmeisterį, pirmąją fleitą, pirmąjį kontrabosą, pirmąjį trimitą ir timpanistą. Jis įvardija, kad „koncerto ir repetacijos metu akių

taktus apjungiant viena 3 dalių dirigavimo schema. Taip dvi takto metrinės dalys atitinka vieną diriguojamą tvinksnį. Todėl klaidinga dirigavimo schemas vadinti metrinėmis (pvz. keturių metrinėjų dalių dirigavimo schema), nes metrinės dalys ne visuomet sutampa su praktiškai diriguojamaisiais tvinksniais.

kontaktas tarp šių atlikėjų buvo pastovus ir reguliarus, papildytas veido ir viršjuosmeniniais judesiais. Kiti orkestro nariai perėmė pastovius šios grupės pastebėjimus, ir kartais (tikrai, kai dirigentas diriguodavo neaiškiai ar kartais susimaišydavo) ši šešėlinė organizacija išgrynindavo laikinį kolektyvo vadovavimą per mažų gestų rinkinį (įskaitant tvinksnų indikacijas per galvos linktelėjimą)“ (Dineen 2016: 140). Muzikologo įvardijamo *šešėlinio ansamblio* sudėtis, atsižvelgiant į skirtingų kolektyvų atlikimo praktikas, gali skirtis.

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



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

Kaip ir A. Konttinen semiotiniame ir socialiniame gestinės komunikacijos trikampyje, vizualus gestas čia (2 pav.) yra muzikavimo metu praktiškai atliekami dirigavimo gestai. Gestas partitūroje – tai metroritminė (arba ir pulsacinė⁶) informacija dirigento partitūroje ir atlikėjų partijose/klavyruose. Dirigento interpretacija apima abu šiuos dėmenis. Teoriškai dirigentas sudėtingesnių kompozicijų pulsacinę fabulą gali sužymėti partitūroje/partijose ir šis darbas laikytinas išankstine dirigento interpretacija. Tuo tarpu vizualus gestas – tai dirigento interpretacija realiuoju atlikimo laiku. Kadangi diriguojujantis gestus atlieka remdamasis partitūra, o partitūra dažnu atveju būna iš anksto paruošta – čia galioja abipusis komunikacinis ryšys. Dėl šių aplinkybių, dirigento iš anksto sužymėtų pulsacinių nuorodų neatitikimas su vizualiuoju gestu atlikimo metu gali stipriai paveikti kolektyvo sinchronizavimą neigiama linkme.

Eilinis kolektyvo muzikas muzikavimo metu remiasi trimis interpretaciniais šaltiniais: realiu dirigento dirigavimu; kompozitoriaus nuorodomis (esant ir išankstine teorine dirigento interpretacija partitūroje/partijose); šešėlinio ansamblio interpretacija. Dirigentas taip pat yra veikiamas konkretaus kolektyvo atlikimo tradicijos. Tačiau dažniausiai interpretacinė atlikėjų valia reiškiasi per kolektyvo lyderius – koncertmeisterių grupę arba šešėlinį ansamblį. Dėl šios priežasties, ypač dirbant su profesionaliais orkestrais, galioja abipusis šešėlinio ansamblio ir diriguojančiojo komunikacinis ryšys⁷. Kai kuriais atvejais dėl dirigento neprofesionalumo šešėliniam ansamblui tenka perimti visą kolektyvo vadovavimą į savo rankas.

Kaip pastebi P. M. Dineenas, šešėlinis ansamblis egzistuoja norint ištaisyti dirigento klaidas ir užtikrinti ansamblinio vadovavimo tęstinumą. Kartais, nežinant dirigentui,

⁶ Jei interpretuojama žymėta partitūra/partijos, kur dirigentas iš anksto sužymi diriguojamuosius tvinksnius, tuomet partitūroje regima ir metroritminė (takto metrinės dalys) ir pulsacinė (tvinksniai) fabula, įvykių eiga. Tuo tarpu, jei dirigentas neatlieka paruošiamojo partitūros žymėjimo, partitūroje regime tik sintaksinę metroritminės fabulos informaciją. Nors klasikinių opusu atveju, kai takto metrinė dalis sutampa su diriguojamu tvinksnium, pulsacinės fabulos žymėjimo poreikis gali būti ir ne toks ryškus.

⁷ Jei pasitelkę analogiją socialinės komunikacijos požiūriu kolektyvą laikytume maža valstybe, kolektyvo nariai būtų tautos, partitūra – konstitucijos, dirigentas – konstitucinio monarcho analogija, t. y. partitūros gynėjo reikalaujantčio laikytis partitūros nurodymų, o šešėlinis ansamblis – tautos renkamų lyderių (parlamento), su kuriuo tenka pagarbiai elgtis. Panašiai dirigentą suvokia ir Leonas Botsteinas teigdamas dirigentą esant ne „paskirtą“, o „pateptą“ visuomenės vaizduotėje kaip svarbiausią puikaus pasirodymo šaltinį: „*The conductor has been 'anointed in the public imagination as the overriding source of a great performance'*“ (Botstein 2003: 287, cit. pagal Dineen 2016: 149). Dažniausiai dirigentas nebūna orkestrantų išsirenkamas, su juo kolektyvai susiduria kaip su egzistuojančia duotybe. Dirigentas mistifikuotai suvokiamas kaip *pateptas* ypatingu dvasingumu: „Pakartosime, kad dirigento veikla yra išskirtinai dvasinė; kad dvasia yra galingiausia žmogaus jėga; ir kad turime apibrėžti dirigentą kaip dvasingiausią reprodukcinio meno pasireiškimo formą. Nė vienas žmogus nėra tinkamas tokiam iškiliam pašaukimui, nebent dvasingumas iš tikrųjų gyvena jame, o visa apimančios žinios siejamos su jautrumu ir kūrybinga organizacija“ (Scherchen 1989: 19, cit. pagal Dineen 2016: 149). Norint pilnai suprasti komunikacinius ryšius kolektyviniame atlikime, labai svarbu nuodugniai suvokti egzistuojančią kolektyvinę psichologiją, kuri yra tiesiogiai priklausoma nuo minimų kolektyvinių muzikavimo dalyvių socialinių vaidmenų.

ši grupė batutos siunčiamus signalus filtruoja kūrybiniais būdais, kurie nėra skirti tik dirigavimo trūkumams pašalinti. T. y. jie yra skirti ir savai interpretacinei valiai pareikšti. Anot P. M. Dineeno, „Šiais ir kitais atvejais šešėlinis ansamblis įgyja semiotinę dirigento gestų prasmės galią dėl dirigento gestų prasmės. Paties dirigento gestai tampa pirmojo nurodymo gestais, perteikiančiais aiškius jo ketinimus. Papildyti šešėlinio ansamblio interpretacijomis, jie pasiekia svotišką antrojo įsakymo statusą, antrą ir autoritetingesnę prasmę. Galų gale šešėlinio ansamblio darbas tampa dirigento darbo veiksmingumo komentaru“ (Dineen 2016: 141). Dėl šios priežasties „Semiotikos procese derantis, kaip turi būti aiškinami dirigento gestai, šešėlinis ansamblis aiškiai iškovojo reikšmingą pergalę“ (ibid). Kitaip tariant, orkestro lyderių grupė dėl savo ilgos muzikavimo patirties turi didžiausią autoritetą diskusijoje kaip turėtų būti interpretuojami dirigento gestai.

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

Komunikacinės dirigento kompetencijos

Kūrinio žanras, istorinis kultūros kontekstas, individualios kompozitoriaus kūrybos žymėjimo ypatumai ir atlikimo tradicija lemia skirtingą dirigento vaidmenį diriguojant įvairią muziką. Atsižvelgiant į vieną ar kitą stilių, reikalinga didesnė ar mažesnė dirigento interpretacinė valia. Pvz. G. Mahlerio kūrybos atveju, kompozitorius labai aiškiai, iki štrichų žymėjimo smulkmių, fiksuoja atlikimo nuorodas, dėl šios priežasties tam tikrose motorinėse muzikinės tėkmės vietose dirigentas kolektyvinę interpretaciją tik „prižiūri“, tačiau kai reikia interpretuoti *rubato* epizodus ir pradeda ryškiau skirtis kolektyvo muzikų individualios interpretacijos – būtinas didesnis diriguojančiojo vadovavimas⁸. Kolektyvinio muzikavimo požiūriu išskirtume keturis dirigavimo tipus, kurie pasižymi skirtingais komunikavimo principais:

⁸ Čia tiktų palyginimas iš kelių eismo taisyklių: kai yra aiškūs kelio ženklai ir sankryžoje puikiai veikia šviesoforas, lieka tik prižiūrėti, kad visi šių nurodymų laikytųsi, tačiau kai šviesoforas sugenda ar audra nuverčia ženklus – ypač reikalingas eismo reguliuotojas.

I. – Periodinis dirigavimas

II. – Rečitatyvinis dirigavimas

III. – Koncertinis dirigavimas

IV. – Operinis dirigavimas

I. Periodinis dirigavimas. Dirigavimo mene plačiausiai pasitaikantis dirigavimo būdas, kai dirigentas gali identifikuoti aiškių ar latentinių taktų struktūras, tiksliai pasirinkti kūrinio tempą ir užtikrinti muzikinės tėkmės tolygumą, diriguoti kvadratinius arba nekvadratinius metroritminius periodus. Klasikinė simfonija tai – žanras geriausiai apibūdinantis periodinio dirigavimo būdą. Ryškios periodinės struktūros leidžia dirigentams vizualų gestą aiškiai tapatinti su partitūros metroritmine informacija. Dirigavimo schema įsitenka takto rėmuose, tvinksnis dažniausiai sutampa su takto metriniu dalimi. Periodiniame dirigavime dirigentas yra tolygios muzikinės tėkmės garantas. Komunikavimo požiūriu, dirigentas, vienydamas skirtingas interpretacijas, atlieka vienvaldžio kolektyvo vadovo vaidmenį.

II. Rečitatyvinis dirigavimas. Dirigavimo būdas naudojamas diriguojant rečitatyvus. Šiuo atveju nėra griežtos notacija žymimos metroritminės struktūros, tvinksnių eiga tampa ireguliaci. Daug rečitatyvinio dirigavimo apraiškų randame *bel canto* operų rečitatyvuose. Čia taktai kompozitorių rašomi dažniausiai tik dėl partitūros užpildymo. Tuo tarpu jie dažnu atveju visiškai nesutampa su latentinėmis metrinėmis struktūromis, kurios turėtų būti kildinamos iš žodinio teksto. *Bel canto* atlikimo tradicijoje rečitatyvų atveju galioja taisyklė, jei tekste nėra skyrybos ženklo, ar loginio kablelio, pauzes reikia praleisti. Ir atvirkščiai: jei rečitatyvo literatūriniame tekste pasitaiko loginė pauzė ar skyrybos ženklas – muzikoje taip pat daroma pauzė. Tokiu būdu literatūrinis tekstas determinuoja muzikos metroritminę sintaksę⁹. Dirigento komunikacinis vaidmuo diriguojant rečitatyvą ypatingai sudėtingas, nes jis turi pasikliauti solisto dainavimu, ir ne tiek jam vadovauti, kiek jį sekti bei jam akompanuoti. Daug sudėtingiau, kai laisvuosius rečitatyvus dainuoja didesnė žmonių grupė – tuomet dirigentas privalo imtis lyderio vaidmens. Paprastai nustatomos latentinių taktų struktūros pagal žodžių kirčiavimo taisykles ir sudaromas ireguliaci tvinksnių eigos

⁹ Tai ypač būdinga Gaetano Donizetti operai. Tyrimo autorius šią atlikimo patirtį perėmė iš italų operos atlikimo meistrų asistuojamas LNOBT meno vadovui Sesto Quatrini statant G. Donizetti operą *Anna Bolena* (2020).

planas¹⁰. Patartina šį planą iš anksto sužymėti ir dainininkų partijose. Tokiu būdu, kaip ir periodinio dirigavimo komunikavimo atveju, dainininkų regimi partitūroje pažymėti gestai sutampa su vizualiai rodomais dirigento gestais. Tačiau rečitatyviniame dirigavime skirtingai nei periodiniame, komunikavimo požiūriu dirigentas nėra svarbiausias atskaitos taškas sinchronizuojant atlikimą, čia jis atlieka asistuojantį vaidmenį.

III. Koncertinis dirigavimas apjungia periodinį dirigavimą atliekant *tutti* epizodus ir rečitatyvinį dirigavimą, kuris būdingas solisto kadencijoms. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad periodinio dirigavimo atveju diriguojama tvinksniais, iš dirigento judesių eigos aiškiai galime identifikuoti per kokį laiko tarpą turime sinchronizuoti tam tikrą garsų skaičių. Tuo tarpu rečitatyvinio dirigavimo atveju taktai yra pažymimi „atskaitos mojais“¹¹, laukiant, kada solistas užbaigs savo frazę ir bus galima parodyti įstojimą orkestrui. Koncertinis dirigavimas būdingas visiems muzikos žanrams, kuriuos interpretuojant dalyvauja kolektyvas ir solistas. Tai jau minėtas koncertas, arija, simfoniniai dainų ciklai, oratorijų solo epizodai ir t. t. Dėl mišraus dirigavimo būdo, koncertiniame dirigavime komunikavimo požiūriu dirigentas solistui yra partneris, todėl jis tyrimo autoriaus vadinamas „dirigentu partneriu“.

IV. Operinis dirigavimas. Metroritminės fabulos interpretavimo klausimu, išskirtinio dėmesio verta opera. Kaip sintetiniame žanre, operoje jungiamos įvairios meno rūšys. Šis sintetiškumas būdingas ir dirigavimo komunikacijos aspektu. Operoje sutinkami visi dirigavimo meno komunikavimo būdai. Periodinio dirigavimo principai taikomi uvertiūroms, masinėms scenoms, didesniems ansambliams, visur, kur partitūroje vyrauja aiškios metroritminės struktūros. Koncertinio dirigavimo principai pastebimi arijose, akompanuojant solisto kadencijai, dirigentas asistuoja, tuo tarpu orkestrui atsakant *tutti*, jis imasi lyderio vaidmens. Rečitatyvinis dirigavimas būdingas rečitatyviams epizodams, kai akompanuoja orkestras ir dirigentas taktus privalo pažymėti atskaitos mojais. Klavesino akompanavimo atveju dažnai pasirenkama apskritai rečitatyvų nederiguoti. Analizuodami operą, dirigento vaidmens kitimo perspektyvą atskleidžiame plačiausiu spektru. Dėl šios priežasties tyrimo priede pateikiamas operos žanro metroritminės fabulos analizės pavyzdys.

¹⁰ Pavyzdžių galime rasti A. Părto choriniuose opusuose. Taip pat tai gali būti taikytina diriguojant grigališkąjį choralą. Kai jį atlieka didesnė grupė žmonių, siekiant kolektyvinio sinchronizavimo cheironomijos būdas tampa nepakankamu. „Cheironomija (gr. cheironomia – rankų judesiai), senasis dirigavimo būdas – vokalinio kūrinio tempo, ritmo, melodijos slinkties rodymas rankų ir pirštų judesiais. Taip diriguota senovės Egipte, vėliau senovės Graikijoje, viduramžiais – Vakarų Europoje ir Bizantijoje. Pasak tyrinėtojų, senieji notacijos ženklai – neumos – gali būti traktuojami kaip cheironomijos judesių grafiniai simboliai“ (žiūrėta: <https://www.vle.lt/straipsnis/cheironomija/>).

¹¹ Iš šiuo metu rengiamo „Muzikos terminų žodyno“: „Atskaitos mōjai, pasyvieji gestai: dirigavimo gestai, kai skambant atlikėjo solo (1), orkestras (2) negroja“ (sud. J. Gustaitė).

Apibendrinant, komunikacijos požiūriu būtų galima išskirti tris dirigentų vaidmenis:

I. – Dirigentas vadovas

II. – Dirigentas asistentas

III. – Dirigentas partneris

Dirigento vaidmenį labiausiai determinuoja atlikimo žanras, atlikimo tradicijos ir kūrinio notacijos ypatybės. Šių vaidmenų įsisąmoninimas labai svarbus siekiant atsakyti į klausimą, ar partitūra dirigento realizuojama, ar interpretuojama. Būtinai supratimas, kad ne visų žanrų atveju pasirenkant interpretaciją dirigentas turi galios monopoliją. Istoriškai susiklostė, kad didžiausia interpretacinė laisvė būdinga periodiniam dirigavimui, kai muzika atliekama kolektyvo, kuriam ypač svarbi vienijanti dirigento interpretacija. Kita vertus, periodinio dirigavimo atvejais kompozitorių fiksuotos tikslios metroritminės informacijos nuorodos dirigento interpretaciją riboja. Tai paradoksaliu būdu sukuria prielaidas teiginiui, kad klasikinės simfonijos atveju, partitūra turėtų būti labiau realizuojama nei interpretuojama.

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

Apibendrinant: dirigento interpretacinių sprendimų priėmimo laisvė priklauso nuo kūrinio žanro, dirigento autoriteto ir įvairių semiotinių bei socialinių kolektyvinio atlikimo komunikacijos veiksnių. Analizuojant partitūrą būtina kreipti dėmesį į skirtingus komunikavimo principus konkrečių muzikos žanrų atveju, kadangi atlikimo žanras įspraudžia dirigentą į konkretų, kartais ribotą interpretacinį vaidmenį. Skirtingi komunikavimo principai konkrečiuose žanruose, kūrinio istorinis kontekstas, atlikimo tradicijos, notacijos žymėjimo ypatumai taip pat privalėtų lemti, kokie analizės metodai labiausiai tinkami konkrečiai

partitūrai¹², tiksliau – kaip juos galime taikyti interpretacijoje. Periodinio dirigavimo atveju įmanoma aiški išankstinė partitūros analizė, tuo tarpu atliekant rečitatyvą, analizės metodai ir jų gaunamos išvados gali kisti viso repetavimo proceso metu, kadangi solistas siūlo ir realizuoja savo interpretaciją ar susiduriama su sunkiai pajudinamomis kolektyvinėmis atlikimo tradicijomis.

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

¹² Pavyzdžiui, tvinksnų analizė rečitatyviame dirigavime dažnai gali būti netikslinga.

Išvados

1. Dirigentas, norėdamas pasiekti sinchronizuotą kolektyvo atlikimą, privalo dirigavimo gestais logiškai išdėstyti muzikinį pasakojimą laikinėje tėkmėje. Dėl šios priežasties kartinis dirigento analizės objektas yra laikinis muzikinės struktūros dėmuo. Per metroritminės fabulos interpretaciją dirigentas interpretuoja visus kitus muzikos komponentus (aukštį, dinamiką, štrichus, etc.).
2. Egzistuojančių semiotinių ir socialinių gestinės komunikacijos ryšių įsisąmoninimas padeda suprasti kolektyvinio muzikavimo interpretacijos/realizacijos specifiškumą. Kamerinių muzikos žanrų atlikėjų grupė yra mažiau priklausoma nuo griežto sintaksės realizavimo. Taip atsitinka dėl sinchronizavimo fenomeno – kuo didesnės sudėties kolektyvas, tuo griežtesnė partitūros realizacija ir ribotesnė subjektyvi interpretacija. Siekiant suvienodinti skirtingų individų interpretacijas partitūra lyg konstitucija tampa autoritetingiausiu atskaitos tašku.
3. Nemažiau svarbus dirigento komunikacinis vaidmuo interpretacinių sprendimų priėmimo klausimu. Kolektyviniame muzikavime interpretacinius sprendimus dažniausiai priima ne tik dirigentas. Tai priklauso nuo kūrinio žanro, dirigento autoriteto ir įvairių semiotinių ir socialinių komunikavimo veiksnių. Konkretus atlikimo žanras įsprendžia dirigentą į konkretų, kartais ribotą, interpretacinį vaidmenį. Todėl diskutuojant, kiek dirigento analizės rezultatai pritaikytini didelio kolektyvo interpretacijoje, būtina prisiminti kolektyvinio muzikavimo sprendimų priėmimo specifiką.
4. Kūrinio istorinis kontekstas, atlikimo tradicijos, notacijos žymėjimo ypatumai privalėtų lemti dirigento kūriniai taikomos kompleksinės analizės rezultatų panaudojimo interpretacijoje būdus. Taip pat būtina kreipti dėmesį į skirtingus komunikavimo principus konkrečiuose žanruose. Tai padėtų nuspręsti, kokie analizės metodai labiausiai tinkami konkrečiai partitūrai, tiksliau, kaip griežtai juos galime taikyti interpretacijoje. Dėl kolektyvinio muzikavimo specifikos kiekvienu konkrečiu atveju dirigento analitiniai sprendimai turėtų būti priimami lanksčiai, keičiant juos prisitaikant prie iškilusių aplinkybių.
5. Neįmanoma vienareikšmiai atsakyti, ar partitūra yra realizuojama, ar interpretuojama, kiek analizė atskleidžia kompozitoriaus sumanymą, kiek palieka laisvės individualiam sprendimui. Analitinio mąstymo ir individualios saviraiškos priešara yra svarbi ir sudėtinga atlikimo problema, jos sprendimas reikalauja kompleksinio požiūrio, ypatingo įsigilino nulemiančių kintančius interpretacijos rezultatus.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Ashley, R. *The pragmatics of conducting: Analyzing and interpreting conductors' expressive gestures*. Chicago: Northwestern University, 2000.
2. Antanavičiūtė-Kubickienė, U. *Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019.
3. Boulez, P. *L'écriture du geste*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2002.
4. Bowen, J. A. *The Cambridge Companion to Conducting*. New York: Cambridge University Press, 2003.
5. Dineen, P. M. Gestural Economies in Conducting. Iš: Gritten A. ir King E. (sud.) *New Perspectives on Music and Gesture* (psl. 131–157). London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
6. Francesco, Santo Padre, Omelia del Santo Padre Francesco *Essere cristiani è appartenere al popolo di Dio*. Vaticana: Libreria Editrice Vaticana, 2020.
7. Fürtwangler, W. *About the Handicraft of the Conductor*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1956.
8. Howell, T. *Analysis and Performance: The Search for a Middleground*, in *Companion to Contemporary Music Thought*, Volume 2. London and New York: Routledge, 1992.
9. Katz, M. *The Complete Collaborator: the Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.
10. Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Tyto alba, 2013.
11. Koussevitzky, S. *On Creative Conducting*. Vienna: Osterreichische Musikzeitschrift, 1957.
12. Konttinen, Anu. *Conducting gestures*. Helsinki: University of Helsinki, 2008.
13. Ligeti, G. 1974 m. balandžio 18 d. laiškas studentui Kai Jacobs, 1974.
14. Luck, G. Computational Analysis of Conductor's Temporal Gestures. Iš: Gritte A. ir King E. (sud.), *New Perspectives on Music and Gesture* (psl. 157-175). London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
15. Malko, N. *The conductor and his baton*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1950.
16. Mostauskis, S. Schopenhaueris – apie estetinę patirtį. Vilnius: Logos, 2006.
17. Navickaitė-Martinelli, L. Nepublikuota paskaitos „Tradicinė muzikologija ir interpretacijos studijos“ medžiaga, iš kurso *Interpretacijos tyrimai ir kritika*. Vilnius: LMTA, 2020.

18. Navickaitė-Martinelli, L. Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 14. Vilnius: LMTA, 2013.
19. Rink, J. The (F)utility of Performance Analysis. Iš: Mine Doğantan-Dack (sud.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (psl. 127-147). Aldershot: Ashgate, 2015.
20. Rudolf, M. *The grammar of conducting: a comprehensive guide to baton technique and interpretation*. New York: G. Schirmer, Inc, 1950.
21. Sachs, C. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1953.
22. Saulnier, D. *Grigališkasis choralas*. Vilnius: Vilniaus šv. Kazimiero grigališkojo choralo studija, 2014.
23. Scherchen, H. *Handbook of conducting*. New York: Oxford University Press, 1989.
24. Schopenhauer, A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Margi raštai, 2012.
25. Stokowski, L. *Music for All of Us*. New York: Simon and Schuster, 1943.