

MUZIKOS RAIŠKOS ATLIKIMO SŪVOKIMAS

Tarpkultūriniai aspektai
ir lietuviškasis atvejis

Rytis Ambrazevičius
Lina Navickaitė-Martinelli

Rytis Ambrazevičius
Lina Navickaitė-Martinelli

MUZIKOS ATLIKIMO RAIŠKOS SUVOKIMAS

Tarpkultūriniai aspektai
ir lietuviškasis atvejis

MOKSLO STUDIJA

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
VILNIUS 2023



Lietuvos
mokslo
taryba

Mokslo studija parengta ir išleista vykdant Lietuvos mokslo tarybos finansuotą mokslininkų grupių projektą „Muzikos atlikimo raiškos suvokimas. Tarpkultūriniai aspektai ir lietuviškasis atvejis“ (sutarties Nr. S-MIP-19-49).

Recenzentai

prof. dr. Rima Povilionienė

habil. dr. (hp) Rimantas Sliužinskas

Kalbos redaktorė Asta Leskauskaitė

Anglų kalbos redaktorė Emilija Sakadolskienė

Dailininkas maketuotojas Rokas Gelažius

© Rytis Ambrazevičius, 2023

© Lina Navickaitė-Martinelli, 2023

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023

Bibliografinė informacija pateikiama Lietuvos integralios bibliotekų informacinės sistemos (LIBIS) portale ibiblioteka.lt

ISBN 978-609-8071-71-9

Turinys

Įvadas	5
1. Atlikimo dėsniai	12
Bendrieji bruožai (13). Laiko domenas (14). <i>Emic / etic</i> (15). Aukščio domenas (17). Klasifikacija (17). <i>Inégales</i> : šiuolaikinis atlikimas (19).	
2. Muzikinės emocijos	24
Pagrindinės (bazinės, pirminės) emocijos (25). Dviejų dimensijų modelis (27). Emocijų struktūra ir muzikinės emocijos (28). Emotyvistinė ir kognityvistinė pozicijos (28). Emocijų kodavimas (30). Muzikinių emocijų tyrimas (31). Tarpkultūriniai aspektai (33). Muzikos sudėtingumas ir patikimas (preferencijos) (35).	
3. Atlikėjo gestualumas garse ir komunikacijoje	39
Romantinio virtuozo performatyvumas (41). Garsas kaip esminis atlikėjo raiškos elementas (46). Praktika: kūno garsas (48). Gražaus garso kūrimas (49).	
4. Klasikinis crossover: tarpkultūrinė atlikimo raiška ir poveikis publikai	53
Žanro apibrėžimas ir paskirtis (54). Išraiškingas kūniškumas (57). Tarpkultūriniai raiškos kodai (64).	
5. Pianistas ir jo garsas: Jano Krzysztofo Brojos atvejis	65
Tyrimo metodologija (67). Romantinis vs. intelektualistinis diskursas (68). Garso choreografija (69). „Brojos garsas“ (72).	
6. Muzikinių emocijų atpažinimo eksperimentas	74
Medžiaga (75). Respondentai (77). Eiga (77). Pagrindinių atlikimo emocijų atpažinimas (78). Emocijų atpažinimas: platesnis sąrašas (80). Emocijos ir kiti muzikos parametrai (87).	
Summary	89
Priedas. Eksperimente naudoti garso pavyzdžiai	97
Iliustracijų sąrašas	107
Bibliografija	109
Asmenvardžių rodyklė	120
Dalykinė rodyklė	124

Įvadas

Atlikėjiškasis muzikos matmuo ilgą laiką glūdėjo mokslinių tyrimų paraštėse – esminis muzikologinių tyrimų objektas buvo pati muzika, o tiksliau – notacija, tai, ką buvo įmanoma užfiksuoti partitūroje. Tai pažymima įvairiose studijose, pavyzdžiui:

Muzikos atlikimo matavimu domimasi muzikologijos, muzikos psichologijos ir muzikos atlikimo praktikos studijose, tačiau apskritai tai nebuvo laikoma pagrindine [tyrimų] problema: analizuojant Vakarų klasikinę muziką šios disciplinos dažniausiai orientuojamos į partitūrą, o ne į atlikimą (Timmers, Honing 2002: 1).

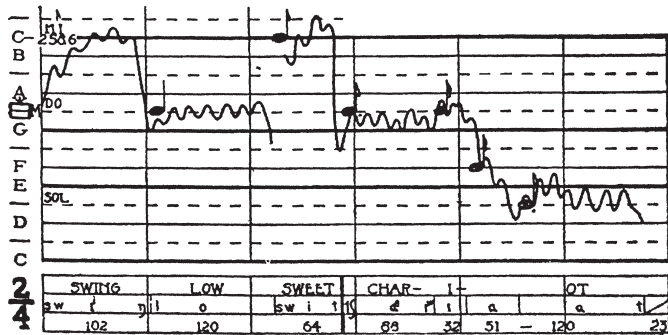
Tik sąlygiškai neseniai muzikos atlikimas (iš dalies – ir kultūrinis, socialinis, psichologinis bei semiotinis muzikos kūrimo, atlikimo ir suvokimo kontekstai) buvo pripažintas rašytiniam muzikos aspektui lygiaverčiu tyrimų objektu. Šiuo metu muzikos atlikimo menas yra tapęs reikšminga tarptautinio muzikologinio diskurso dalimi, garsinei kūrinio realizacijai ir atlikėjui interpretatoriui išskylančioms problemoms skiriama vis daugiau dėmesio. Pastaraisiais dešimtmečiais muzikos atlikimo tyrimams itin sparčiai intensyvėjant, ima rasti ir įvairių jų atmainų. Domimasi atlikimo mokyklų skirtumais, analizuojamas paskirų asmenybių menas ir jų įtaka bendriesiems atlikimo kultūros procesams, gilinamasi į atlikėjų psichologiją ir fiziologiją, ansamblinio muzikavimo ypatumus, ieškoma įvairių laikotarpių ir regionų atlikimo praktikų bei tendencijų bendrybių ir skirtumų.

Pirmosiomis moderniomis muzikos atlikimo tyrimų (arba, tiksliau, jų ištakų) publikacijomis turbūt laikytini dar XX a. pradžioje pasirodę pavieniai darbai. Čia paminėsime porą pavyzdžių. Antai amerikiečių muzikologas Miltonas Franklinas Metfesselis atkreipė dėmesį į tam tikrus JAV juodaodžių vokalo savitumus:

Dainų notavimo iš klausos nepakanka pažymėti daugeliui žavingų liaudies muzikos faktų. Juodaodžių dainavimo žavesys ir savitumas labiausiai glūdi keistuose jų balsų „triukuose“, tačiau šios subtilybės labai trumpalaikės... Liaudies muzikos tyrimuose trūksta vertingo detalaus ir būtino tikslumo (Metfessel 1928: 20).

Šis pavyzdys pasirinktas todėl, kad juo atskleidžiama daug aspektų. Pirma, „žavingų faktų“ tyrimas tapo įmanomas atsiradus garso įrašymo technologijoms. Antra, naujas (nors ir, vertinant retrospektyviai, primityvias) garso įrašymo technologijas papildė tiems laikams naujoviški akustinės analizės metodai (1 pav.). Trečia, taikant tuos metodus paaiškėjo, kad muzikoje esama „dalykų“, kurie nematomi natose, bet itin reikšmingi suvokiant ir interpretuojant atlikimo dėsningumus. Ketvirta, pateiktos kultūrinės-stilistinės muzikos atlikimo sampratos užuomazgos: šiuo atveju „tos pačios natos“ atliekamos ne taip pat – priklausimai nuo kultūrinio, etninio konteksto.

1 pav. Melograma (garso aukščio kitimo grafikas), nubraižyta pagal akustinių matavimų rezultatus (Metfessel 1928).



Kitas pavyzdys yra kur kas didesnės apimties. Tai amerikiečių mokslininko Carlo Emilio Seashore'o monografija „Psychology of music“ (1938). Tai išsami (to laikotarpio) muzikos psichologijos studija, tam tikra prasme muzikos psichologijos biblija. Mums šis darbas svarbus tuo, kad jame atskleidžiama nemažai muzikos atlikimo reiškinių, ypač jų psichologinis dėmuo.

XX a. antroje pusėje muzikos atlikimo tyrimai suintensyvėjo; daugiausiai dėmesio buvo skiriama ekspresyviajai laiko raiškai. Čia minėtini švedų mokslininkų darbai (Bengtsson 1974; 1980; Bengtsson, Gabrielsson, Thorsén 1969; Gabrielsson 1985; 1987). Muzikos interpretacijos ir atlikimo meno reiškiniai apžvelgti įvairiuose mokslo straipsniuose ir monografijose (Sundberg 1997; Gabrielsson 1999; Parncutt, McPherson 2002; Rink 2002; Friberg, Bresin, Sundberg 2006; Thompson, Dalla Bella, Keller 2006; Navickaitė-Martinelli 2014 ir kt.).

Vienas problemiškesnių muzikos interpretacijos tyrimo aspektų – efemeriška, sunkiai fiksuojama atlikimo meno prigimtis, tad tyrinėjant XX a. interpretacijos meną neatsitiktinai ypač reikšmingos yra garso įrašų technologijos (mūsų dienomis atlikimo vizualumo tyrimai būtų neįmanomi be vaizdo ir gausybės kitų

atlikimo parametrų fiksavimo įrankių). Su pastarosiomis susijusi nemaža dalis nūdienos atlikimo meno studijų. 2004–2009 m. penkiuose Jungtinės Karalystės universitetuose veikė Menų ir humanitarinių mokslų tarybos Įrašytos muzikos istorijos ir analizės tyrimų centras (toliau – CHARM), kurio pagrindinė tyrimų sritis buvo garso įrašuose užfiksuotų interpretacijų mokslinė analizė (Bayley 2010; Clarke *et al.* 2009; Leech-Wilkinson 2009), sukurta ankstyvųjų įrašų duomenų bazė. Nuo 2009 m. CHARM veiklą penkiais naujais projektais tęsė Muzikos atlikimo kaip kūrybinės praktikos tyrimų centras (CMPCP), kuris gilinasi į gyvą muzikavimą ir atlikėjo kūrybiškumą (Cook 2017; Leech-Wilkinson, Prior 2017; Rink, Gaunt, Williamon 2017).

Svarbūs ir muzikos interpretacijos meną nagrinėjantys psichologiniai, kognityviniai tyrimai (Sloboda 1988; Timmers, Honing 2002; Fabian, Timmers, Schubert 2014 ir kt.). Kai kurių muzikologų darbuose apie muzikos interpretaciją pasitelkiamos ne tik estetikos, psichologijos žinios, bet ir fiziologija, tikslieji mokslai. Savita atlikimo studijų pakraipa, glaudžiai persipinanti su meniniais tyrimais, yra atlikimo mokslas (angl. *performance science*; Williamon 2004). Antai Londono karališkojo koledžo Atlikimo mokslo centre didžiausias dėmesys skiriamas muzikos atlikimo tyrimų ir tikslųjų mokslų sąsajoms, edukacijos tobulinimui, kuriama technologinių naujovių infrastruktūra (pavyzdžiui, „Atlikimo simulatorius“ – virtuali koncertinį pasirodymą simuliuojanti terpė). Plinta ir tyrimai, kuriais siekiama skvarbiau pažvelgti į įvairialypius, pandemijos dar labiau pako-reguotus atlikėjų ir klausytojų santykius (Pitts, Price 2021). Dažnai tokie tyrimai vykdomi bendradarbiaujant su koncertinėmis institucijomis, įvairiais muzikos inovacijų ir tikslųjų mokslų centrais (šiai sričiai pastebimai atstovauja Šefildo universiteto (Jungtinė Karalystė) Atlikėjo ir publikos tyrimų centras – SPARC, 2019-aisiais jame buvo surengta pirmoji Menų publikos tyrimų konferencija).

Ilgainiui empiriniuose muzikos atlikimo tyrimuose imta vis daugiau dėmesio skirti atlikėjų judesiams ir reakcijoms, vizualiesiems muzikos atlikimo komponentams, sceninio atlikimo ir pasirodymo jam psichologijai. Naujausiais atlikimo mokslo ir su juo susijusių disciplinų tyrimais įrodyta, kokia svarbi muzikų veido išraiška ir kūno judesiai perduodant emocijas, užkoduotas muzikoje (plg. Thompson *et al.* 2007; Livingstone *et al.* 2009 ir kt.). Kai kuriuose atlikėjų gestams skirtuose mokslo projektuose ir publikacijose nagrinėjamas vizualinis atlikimo komponentas ir unisonu pripažįstama, jog atlikimas „nėra vien garsinis įvykis“ (Clarke 2004: 92), o ekspresyvosios atlikimo savybės vertinamos iš vizualinių stimulų (patiriamų tiek gyvo atlikimo metu, tiek ir stebint vaizdo įrašus)

perspektyvos (pavyzdžiui, Davidson 1993; 1994; Navickaitė-Martinelli 2019a; Schutz 2008; Thompson *et al.* 2005). Kiti tyrėjai mėgina klasifikuoti ar kitaip analizuoti atlikėjo gestų kalbą tiek per repeticijas, tiek viešame pasirodyme (Wanderley 1999; Elsdon 2006; Virtanen 2007 ir kt.). Feministinės teorijos ir naujosios muzikologijos tyrėjai teoriškai pagrindė, kaip lyčių požiūriu kūnas funkcionuoja kaip kanalas kūniškosioms muzikos ir muzikanto reikšmėms išreikšti.

Ilgainiui randama vis daugiau svarbių muzikos atlikimo aspektų, tyrimų laukas gerokai išsiplečia. Bene naujausioje muzikos atlikimo tyrimų apžvalgoje (McPherson 2022; pažymėtina, kad čia tik – pirmasis tomas, bus daugiau) aktualūs reiškiniai priskiriami keturioms sritims: tobulėjimas ir mokymasis (muzikinės patirties ištakos; muzikinis potencialas, gabumai ir talentų ugdymas bei kt.), įgūdžiai (muzikavimas iš klausos, muzikavimas iš natų, improvizavimas, dirigavimas, muzikinė ekspresija, kūno judesiai ir kt.), atlikimo praktikos (įvairių reperuarų atlikimo praktikos, emocija ir atlikimo praktikos, muzikinis kūrybingumas ir atlikimas bei kt.) ir psichologija (vidiniai ir išoriniai muzikos atlikimo motyvai, asmenybė ir individualūs skirtumai, sinestezija ir muzikos atlikimas bei kt.).

Vis dėlto didžioji tyrimų dalis paprastai apima vakarietiškosios muzikos atlikimą ir ribotą respondentų geografiją (daugiausia Vakarų Europą ir JAV). Gana mažai žinoma apie muzikos atlikimo reiškinius kitose kultūrose, todėl, pavyzdžiui, tradicinės muzikos (senuose įrašuose ir dabar gyvuojančios) atlikimo fenomenai, tikėtina, vestų prie kitokių įžvalgų. Be to, netgi šiuolaikiniai atlikėjai turi lokalaus muzikos atlikimo bruožų. Keli lietuviškos muzikos atlikimo pavyzdžiai aptarti Ryčio Ambrazevičiaus ir jo bendraautorių publikacijose (Ambrazevičius 2011; Ambrazevičius, Budrys, Višnevskas 2015; Ambrazevičius 2017), lietuvių fortepijoninio atlikimo mokyklos tapatumo bruožai aprašomi Linos Navickaitės-Martinelli (2007; 2013; 2017) darbuose.

Šią mokslo studiją sudaro šeši skyriai, kuriuose pasitelkiant skirtingas metodologines priemones ir keletą tarpusavyje susijusių teminių perspektyvų aprėpiami įvairūs muzikos atlikimo išraiškos ir jos suvokimo aspektai.

Pirmame skyriuje „Atlikimo dėsniai“ (Rytis Ambrazevičius) apžvelgiami šio reiškinio esminiai bruožai, dėsningumų klasifikacija, pateikiama laiko ir aukščio domenų atlikimo dėsnių pavyzdžių. Trumpai aptariami tarpkultūriniai aspektai. Eksperimentiniam šiuolaikinės dėsnių raiškos tyrimui pasirinktas vienas iš laiko domeno dėsnių – *inécales*. Tai lėmė pora dalykų. Kaip paaiškėjo iš ankstesnių tyrimų, potencialūs muzikiniai šio dėsnių raiškos pavyzdžiai yra gana dažni. Be

to, dėsno raiškos atžvilgiu gerokai skiriasi senosios lietuvių dainavimo tradicijos dialektai. Pasirinkta po dešimt suvalkietiško ir dzūkiško (folklorinių ansamblių) dainavimo pavyzdžių – šie dialektai senojoje tradicijoje aptariamuoju atžvilgiu skiriasi labiausiai (suvalkiečiams būdinga ryški LS¹ tendencija, dzūkams – SL). Eksperimentiniu tyrimu siekta nustatyti, ar senosios tradicijos tendencijos išlieka, ar kinta; jeigu kinta – kokios galimos tokio kitimo interpretacijos.

Skyrius „Muzikinės emocijos“ (Rytis Ambrazevičius) pradedamas emocijų apskritai ir muzikinių emocijų pagrindų ir esminių reiškinių aptarimu. Svarbiausios temos yra šios: bazinės emocijos, dviejų dimensijų modelis, emocijų struktūra ir muzikinės emocijos. Kadangi vėliau ketinama parengti ir atlikti emocijų kodų atpažinimo eksperimentą, taip pat apžvelgiamas emocijų kodavimas, muzikinių emocijų tyrimas, tarpkultūriniai aspektai. Be kitų parametrų ir fenomenų, emocijos susijusios su muzikos sudėtingumu ir preferencijomis (patikimū), tad šios temos taip pat aptiriamos.

Turint omenyje pastarojo meto atlikimo meno tyrimų tendencijas ir vizualaus atlikimo dėmens įtaką publikos percepcijai, neatsitiktinai viename iš šios mokslo studijos skyrių nagrinėjama gestinė atlikėjo raiška kaip ypatingas jo komunikacijos su klausytoju kanalas. Trečiasis skyrius „Atlikėjo gestualumas garse ir komunikacijoje“ (Lina Navickaitė-Martinelli) skirtas apibrėžti ir aptarti tuos atlikėjo ir klausytojų komunikacijos proceso aspektus, kurie gali būti laikomi tam tikros emocijos, prasminio krūvio ir interpretacinės idėjos nešėjais. Muzikos atlikimo aktas suponuoja įvairiausias reikšmes, leidžiančias daryti prielaidą, kad šis atlikimas yra ekspresyvus, emocionalus ar virtuoziškas. Vienos reikšmės yra garsinių modelių reprezentacijos, o kitos išskyla per gestinius atlikimo elementus ir taip pat atlieka ekspresyviąją funkciją. Svarbu tai, kad šiame skyriuje aptariamos būdingosios atlikėjo kūno reakcijos, kurias lemia ne tik individuali kūno raiška, bet ir tam tikri „elgsenos kodai“, iš anksto nustatytos visuomenės manieros, normų ir standartų rinkiniai, egzistuojantys vakarietiškoje koncertinėje muzikos atlikimo praktikoje, giliai paveiktoje romantinio virtuoziško tradicijos ir tebe-turinčioje jos įspaudą.

Svarbi šio tyrimo prielaida – garso kaip esminio atlikėjo išraiškos elemento, kaip natūralios atlikimo gestų tūšos ir rezultato traktavimas. Šiuo atžvilgiu čia tęsiamas kitų tyrėjų, nagrinėjančių muzikos atlikimo akto fiziškumą ir glaudų atlikėjo kūno ir šio kūno skleidžiamo garso ryšį, darbas. Be to, sąvoka *garso grožis*

¹ Angl. *Long-Short*; pavyzdžiui, dviejų aštuntinių poroje pirmoji ilginama, antroji trumpinama.

suvokiama kaip esminė kuriant muzikinės individualybės įspūdį. Garso grožio ir individualumo paieškos neabejotinai slypi kiekvieno akademinės muzikos atlikėjo veiklos užkulisiuose. Muzikai šiose paieškose tenka atsižvelgti ne tik savo kūno pajėgumus ir individualias interpretacines įžvalgas, bet ir į konkretaus instrumento galimybes bei tam tikros atlikimo tradicijos lūkesčius ir apribojimus.

Ypač XX a. paskutiniu dešimtmečiu ir vėliau noras plėsti auditoriją ir tiesti tiltus tarp įvairių muzikos rūšių paskatino akademinės muzikos atlikėjus bendradarbiauti su popmuzikos ir roko kultūros atstovais arba savarankiškai leisti į populiariosios muzikos žanrus. Ketvirtuoju studijos skyriumi „Klasikinis *cross-over*: tarpkultūrinė atlikimo raiška ir poveikis publikai“ (Lina Navickaitė-Martinelli) siekiama įvardyti ir išanalizuoti tuos muzikavimo elementus ir sluoksnius, kuriuose, mėginant perimti kitos kultūrinės visatos kodus, vyksta reikšmingiausia adaptacija ir transformacija. Tyrimui ypač svarbi gestinė atlikėjų raiška kaip viena iš pagrindinių priemonių kultūrinės paradigmos kaitai pristatyti. Antai gyvų pasirodymų vaizdo įrašai, kuriuose singlus iš albumo „Barcelona“ atlieka Freddie'is Mercury'is ir Montserrat Caballé, yra žavingi pavyzdžiai, demonstruojantys, kaip šios dvi muzikos rūšys susilieja ne tik muzikiniu, bet ir atlikėjų kūniškumo bei elgsenos kodų (nuo balso formavimo ir aprangos pasirinkimo iki veido ir viso kūno raiškos) atžvilgiu, kaip vienas stilius prisitaiko prie kito, iš jo skolinasi ir (ar) jo veikiamas pasipildo naujais aspektais.

Penktame skyriuje „Pianistas ir *jo garsas*: Jano Krzysztofo Brojos atvejis“ (Lina Navickaitė-Martinelli) tęsiami trečiojo skyriaus svarstymai apie garso svarbą muzikos atlikėjų mene, o tiksliau – apie pianistų prisilietimo prie instrumento svarbą. Šio skyriaus įžvalgos paremtos lenkų pianisto Jano Krzysztofo Brojos (g. 1972) atliktų kūrinių įrašų analize, interviu su šiuo atlikėju ir atviru klausimynu apie jo interpretuojamą Domenico Scarlatti'o Sonatą f-moll K.466 / L. 118. Šios sonatos Brojos interpretaciją, atveriančią vartus į platų apmąstymų apie garsinių galimybių gausą lauką, išklausiusių respondentų buvo paprašyta pakomentuoti tris parametrus, parankius tolesnei analizei: 1) skambesio pobūdį ir kokybę; 2) pianisto prisilietimą prie instrumento ir gestualumą; 3) kūrinio stilių, perteiktą šiuo atlikimu. Profesionalių muzikų ir muzikinio išsilavinimo neturinčių klausytojų atsakymuose ieškota neapibrėžtų atsakymų su įvairiais būdvardžiais ir metaforomis, vartojamais pianisto skambesiui ir prisilietimui apibūdinti. Tokiu būdu, atsižvelgiant į itin interaktyvų ryšį tarp garso ir atlikėjo gestų kaip garso šaltinio ir priežastinio veiksnio, šiame skyriuje garsas analizuojamas kaip pagrindinė priemonė, padedanti sukurti garsinę atlikėjo savastį.

Skyriuje „Muzikinių emocijų atpažinimo eksperimentas“ (Rytis Ambrazevičius) aptariama eksperimento idėja, pateikiamos apibendrintos žinios apie naudojamus pavyzdžius, respondentus, eksperimento eigą. Parinkti dviejų muzikos rūšių – lietuvių tradicinio dainavimo ir indų klasikinės muzikos (Hindustani rāgų) – pavyzdžiai. Hindustani ragų atveju kiekviena iš keturių koduojamų bazinių emocijų (džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) reprezentuojama trimis muzikinio atlikimo pavyzdžiais, lietuvių tradicinio dainavimo atveju – taip pat trimis pavyzdžiais, tik čia nėra pykčio emocijos (rasti tokį kodą šiame dainavime būtų sunku). Lietuviški pavyzdžiai dvejopi – įprastai dainuojamos dainos ir dainos be poetinio teksto. Sudaromi *pseudoatsitiktiniai* pavyzdžių rinkiniai, kurie pateikiami respondentams. Jų prašoma klausomiems pavyzdžiams priskirti vieną iš bazinių emocijų. Paskui pateikiamas platesnis emocijų sąrašas; prašoma atskiras atpažįstamas emocijas įvertinti pagal dešimtbalę vertinimo sistemą. Papildomai vertinama pavyzdžių melodijos apimtis, melodijos ir ritmo sudėtingumas, muzikos patikimas (preferencijos).

Šiuo eksperimentu siekiama išsiaiškinti, kaip atpažįstamos bazinės emocijos, kokį poveikį tam turi poetinis tekstas ir sava (svetima) muzikinė kultūra, sužadavimo ir valentingumo dimensijos, koks ryšys tarp pavyzdžiams priskiriamų emocijų ir minėtų papildomų parametrų įverčių. Rezultatai interpretuojami – ieškoma nustatytų tendencijų priežasčių.

Lietuviškojo muzikos atlikimo ir jo suvokimo bei vakarietiškojo akademinės muzikos kanono ir jo plėtinių populiariojoje kultūroje pavyzdžių, kontekstualizuojant juos daugiakultūroje erdvėje, tyrimu pradeda pildyti tarpkultūrinių studijų spraga. Tokie tyrimai reikšmingi ne tik todėl, kad atskleidžia kultūrinius muzikos atlikimo savitumus. Jie padeda atverti tai, kas yra universalu ir kas lokalu, tačiau galbūt anksčiau, grindžiant vienos (paprastai vakarietiškos) muzikinės kultūros tyrimais, laikyta universalija. Kaip teigia Stevenas J. Morrisonas ir Stevenas M. Demorestas (2009), kultūrinis muzikos suvokimo tyrimas leis geriau suprasti esminius suvokimo procesus ir atskleis, kaip tokie procesai pagimdė įvairias pasaulio muzikos formas ir išraiškas.

1. Atlikimo desniai

Bendrieji bruožai. Pirmiausia aptarsime muzikos atlikimo dėsningumus (ar dėsnius, taisykles (angl. *performance rules*), tik pastarasis žodis gal mažiau tinkamas, nes turi imperatyvo atspalvį). Gyva muzika nuo tiksliai, mechaniškai atliekamos muzikos skiriasi įvairiais netikslumais. Kitaip sakant, būtent netikslumai ir daro muziką gyvą. Pavyzdžiui, net stengiantis tiksliai mechaniškai perteikti ritmą, rezultatas vis tiek bus su paklaidomis.² Gyvas melodijos garsų intonavimas taip pat šiek tiek skirsis nuo numanomos tikslios darnos (čia pirmiausiai turima galvoje laisvai ar iš dalies laisvai intonuojama muzika – balso, styginių instrumentų, kurie neturi fiksuotų padalų, ir pan.). Bandant vienodai garsiai išdainuoti visus skiemenis rezultatas gali gerokai skirtis nuo pageidaujamo.

Maži netikslumai, kaip minėta, yra tiesiog nesuvokiami. Didesnius (ir suvokiamus) netikslumus gali lemti fiziologija, motorika. Tai atlikimo triukšmas (angl. *performance noise*). Tačiau kur kas įdomesni sistemingi netikslumai, kuriuos lemia muzikinis kontekstas, emocija; jie netgi pageidautini, nes be jų muzika skambėtų nenatūraliai.

Tokie netikslumai grindžiami atlikimo dėsniais. Tai gyvam muzikos atlikimui būdingi dėsningi nuokrypiai nuo tikslaus (mechaniško, monotoniško) prototipo (nominalios partitūros), objektyvizuojami konkrečiomis tendencijomis, formulėmis, algoritmais. Pavyzdžiui, aptariant ritmo interpretavimo dėsnius nurodoma, kokia dalimi, kiek procentų (bent apytiksliai) pakinta garsų trukmė³, kalbant apie intonavimo dėsnius – kokia pustonio dalimi pasikeičia garso aukštis. Šios vertės dažnai būna susijusios su interpretuojamos muzikos stiliumi: jos gali gerokai skirtis, t. y. pakeitus tam tikrą vertę sudaromas kitokio stiliaus įspūdis arba atlikimas apskritai atrodo nenatūralus.

² Taip yra dėl diferencinės ribos (angl. *difference limen*, JND – *just noticeable difference*) – mažiausio suvokiamo dirgiklių skirtumo. Skirtingi autoriai pateikia gana skirtingus trukmės JND įverčius – nuo 5–10 proc. (Woodrow 1951) iki 1–3 proc. (Michon 1964; Povel 1981). Tai reiškia, kad trukmių skirtumas jau suvokiamas, jei jos skiriasi 1–10 proc. Santykinė šių įverčių įvairovė paaiškinama skirtingomis eksperimento sąlygomis.

³ Tai vadinama ir ekspresyviu laiku (angl. *expressive timing*; Todd 1985; Clarke 1989; Repp 1998; Ohriner 2019 ir kt.) arba mikrolaiku, mikroritmu (angl. *microtiming*, *microrhythm*); visgi dvi pastarosios sąvokos apima ir minėtą atlikimo triukšmą. Beje, šiuo atveju kyla vertimo problemų. Angl. *timing* neturi atitikmens lietuvių kalboje. Minėtos sąvokos suprantamos kaip laiko domeno reiškiniai, trukmių „rubatiškumo“, nežymaus jų nevienodumo savitumai. Toliau vartosime konkrečiais atvejais tinkamus kompromisinius atitikmenis. Minėtos formulės pateikiamos tiksliai arba paprasčiau, tiesiog nurodant trukmės ilginimą ar trumpinimą; tada naudojami simboliai L (ilga; angl. *long*), S (trumpa; angl. *short*) ir I (tarpinė; angl. *intermediate*).

Šiuos dėsnius galima atskleisti dviem būdais. Pirma, pateikiama „tikslī“ muzikinės medžiagos versija, klausytojų prašoma ją pakoreguoti taip, kad skambėtų natūraliai (tai įmanoma padaryti šiuolaikinėmis kompiuterinėmis priemonėmis), arba pateikiama daug muzikinės medžiagos variantų ir klausytojų prašoma pasirinkti tą, kuris skamba natūraliausiai. Antra, analizuojami ir matuojami esami atlikimo garso įrašai, nustatomi būdingi sistemingi nuokrypiai nuo „tikslaus“ prototipo. Kiekybinius muzikos atlikimo modelius ir atlikimo dėsnių rinkinius kuria įvairūs tyrėjai (Todd 1992; Widmer 1995; Arcos, de Mantaras, Serra 1998; Mazzola 2002; Widmer, Goebel 2004 ir kt.).

Laiko domenas. Turbūt tinkamiausias (taigi ir dažniausias) atlikimo dėsnių tyrimų objektas yra fortepijoninė muzika, ypač Romantizmo epochos ir ypač ritmo prasme.⁴ Taip yra dėl šio instrumento garso, matavimo metodų ir stiliaus ypatybių. Fortepijono garso atakos yra trumpos, todėl tiksliai, naudojant garso įrašus, išmatuoti garso trukmę nėra sunku. Be to, tokius matavimus galima automatizuoti prie klaviatūros prijungus jutiklių sistemą arba (dar paprasčiau) naudojant sintezatoriaus klaviatūrą. Romantizmo epochos fortepijoniniam atlikimui būdingas ekspresyvumas suponuoja dideles trukmių nuokrypių reikšmes, tad atlikimo dėsniai yra aiškiai artikuliuoti.

Apskritai laiko domeno atlikimo dėsniai yra geriausiai ištirti (palyginti su kitais dėsniais). Tačiau instrumentų, kurių garsų atakos ilgesnės, taip pat vokalinio atlikimo atveju šiuos dėsnius ištirti yra sunkiau. Atakų momentus tenka nustatyti „iš akies“, rankiniu būdu. Toks darbas atima daug laiko. Be to, vokaliniam atlikimui būdingas papildomas veiksnys, keičiantis trukmes. Tai yra fonetika. Tas pats ritmo modelis atliekamas šiek tiek nevienodai, priklausomai nuo teksto fonetikos.

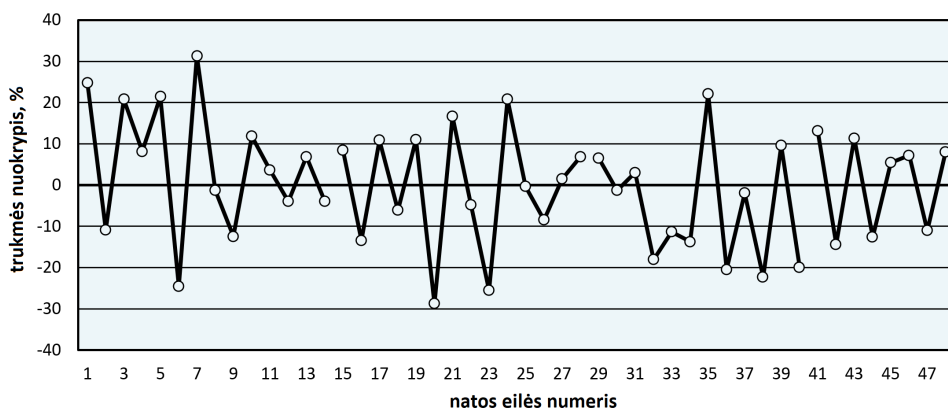
Pažymėtina, kad matuojama ne tikroji trukmė (laiko intervalai nuo garsų pradžios iki pabaigos), o „ritminė“ trukmė, lemianti ritmo suvokimą – laiko intervalai tarp suvokiamų garsų atakų (angl. IOI – *Inter-Onset-Intervals*). Šių matavimų rezultatai grafiškai vaizduojami tempo kreivėmis – garsų trukmės kitimo nuo melodijos pradžios iki pabaigos grafikais, pažymint jų skirtumą nuo vidutinių, mechanškai tikslių trukmių (žr. 1.1 pav.).⁵ Kitaip sakant, jei garsų trukmės būtų „tikslios“, idealiai atitiktų natas, juos žymintys taškai būtų nulinėje linijoje.

⁴ Tai ypač pasakytina apie antrąjį metodą, t. y. atlikimo įrašų analizę.

⁵ Išsamų paaiškinimą, kaip tokios kreivės sudaromos, žr. Clarke 2004: 81–84.

Nuokrypiai nuo tos linijos rodo ritmo netolygumus.⁶ Didesni ritmo netolygumai, akivaizdu, rodo ryškesnį (laiko prasme) laisvumą, „rubatiškumą“.

Jo - jau pro dva - rą, o pro ka - ma - rą - ma - la ma -
no me - r - ge - lė, ma - la ma - no mer - ge - lė.



1.1 pav. „Jojau pro dvarą“. Viršuje – notacija. Apačioje – tempo kreivė. Frazės atskirtos tarpais. Vincas Jurčikonis, Babrai, Lazdijų r.; įrašai: Četkauskaitė 1995: N18; 2007: N26.

Emic vs. etic. Atlikimo dėsnių tyrimas rašytinėje ir žodinėje kultūroje iš esmės skiriasi vienu aspektu. Rašytinėje kultūroje žinomos nominalios garso trukmės ir aukščio reikšmės; jos fiksuojamos notacijoje. Notacija yra preskriptyvioji. Tačiau transkribuojant žodinės kultūros pavyzdžius tos nominaliosios reikšmės yra tik spėjamos. Tokia notacija yra deskriptyvioji⁷; taigi gali atsirasti (fon)eminių /

⁶ Tiksliai kalbant, tempo kreivės rodo trukmės, o ne tempo nuokrypius. Jos turėtų būti tarsi atvirkštinės aptariamoms trukmės kreivėms: kuo ilgesnė trukmė (didesnės reikšmės), tuo lėtesnis tempas (mažesnės reikšmės).

⁷ Preskriptyvioji ir deskriptyvioji notacijos skiriasi savo paskirtimi. Trumpai sakant, preskriptyvioji notacija – tai natos, skirtos atlikimui, tam tikra schema, interpretuojama atlikėjo pagal konkretaus stiliaus dėsnius (jie nefiksuojami). Deskriptyviosios notacijos „kryptis“ priešinga: analizuojamas ir skrupulingai užrašomas atlikimas su visomis detalėmis, paprastai atspindinčiomis atlikimo stilių (Seeger 1958).

(fon)etinių (angl. *emic vs. etic*) problemų. Todėl tenka remtis tais pavyzdžiais, dėl kurių notacijose pateiktais „spėjimais“ neabejojame.

Emic / etic problemą turbūt reikėtų paaiškinti. Ji iškelta Kennetho Lee Pike'o (1954 ir kt.). Bendrąja prasme tai yra santykio tarp kategorijų ir kontinuumo problema. Siauresne prasme – santykio tarp to, kas yra specifiška (kultūriška), ir to, kas bendra (virškultūriška, universalu), problema.⁸ Sąvoka pirmiausiai vartota kalbotyroje kaip *fonemikos vs. fonetikos* dichotomija⁹; ji iliustruojama foneminės rašybos ir fonetinės transkripcijos skirtumu. Tarpkultūriniam tyrinėjimams *emic / etic* problema yra svarbiausia išplėsta: (kultūros reprezentanto) *emic* → *etic* → (išorinio suvokėjo) *emic*. Trumpai sakant, kultūros reprezentanto ir išorinio suvokėjo klasifikacijos nebūtinai sutampa. Todėl išorinio suvokėjo išvados apie tolimų (suvokimo prasme) kultūrų reiškinius gali būti klaidingos.

Tradicinėje muzikoje tyrimų apie ekspresyvųjį laiką (angl. *expressive timing*)¹⁰ ir atlikimo dėsnius apskritai nėra daug. Galima paminėti norvegų liaudies dainų (Ledang 1967), švedų liaudies instrumentinės muzikos ritmo (Bengtsson, Gabrielsson, Thorsén 1969), *entrainmento*¹¹ (bendrųjų ir specifinių dalykų; Clayton, Sager, Will 2005), kazachų dombros muzikos laiko domeno (Wright 2005), aksako ritmo Transilvanijos smuiko muzikoje (Bonini Baraldi, Bigand, Pozzo 2015) tyrimus, taip pat kelis Anne Danielsen (2010) studijos skyrius. Vienas iš šios studijos autorių taip pat yra tyrinėjęs lietuvių tradicinės muzikos garso aukščio ir laiko domenų atlikimo dėsnius (Ambrazevičius, Wiśniewska 2008; Ambrazevičius 2018; 2019 ir kt.).

⁸ „Etinis požiūris yra nepriklausančio [tyrinėjimui] kultūrai tyrinėtojo požiūris, o eminis požiūris atitinka kognityvines vietinių [t. y. tyrinėjamų] gyventojų kategorijas, nesvarbu, verbalizuojamas ar ne“ (Nattiez 2004: 13).

⁹ „Problema panaši į vieną lingvistinę problemą. Seniai pripažintas skirtumas tarp fonetikos ir fonemikos. Pirmoji iš jų tyrinėja pačius kalbos garsus, o antroji domisi tais kalbos garsų skirtumais, kurie konkrečioje kalboje sukelia prasmės skirtumus. Kalbos transkripcija gali būti fonetinė arba foneminė...“ (Nettl 1964: 104). Fonemikos (fonetikos) dichotomija kitų mokslo sričių darbuose (ne lingvistikos) dažnai vadinama tiesiog *emic vs. etic* dichotomija, kad nekiltų lingvistinių asociacijų.


¹⁰ Beje, sąvokos *expressive timing* vartojimas tradicinės muzikos atlikimo studijose nusipelnė atskiros diskusijos. Pavyzdžiui, lietuvių tradicinio dainavimo atveju aiški išorinė raiška ir emocionalumas labai reti. Todėl šią sąvoką vartoti vengjame.

¹¹ Sąvoką *entrainment* pateikiame anglų kalba, neverčiame (pažodžiui – įšokimas į traukinį). Tinkamo lietuviško atitiktens dar reikėtų paieškoti (pritraukimas? priderinimas?). Šios sąvokos reikšmė – muzikos atlikėjų tarpusavio priderinimas laike.

Aukščio domenas. Atlikimo dėsnių problematiką pailiustravome laiko domeno savitumais – jie ištirti geriausiai. Pateiksime dar vieną kito – aukščio – domeno pavyzdį. „Vedamasis tonas į toniką dažnai grojamas aukščiau, negu nurodoma tolygiojoje temperacijoje, todėl melodinis intervalas yra siauresnis už pustonį (t. y. mažesnis už 100 centų)“ (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 151). Tai melodinio intonavimo pavyzdys.

Vedamojo tono dėsni Janina Fyk (1994: 90–92) pademonstravo smuiko intonavimo pavyzdžiu¹². Dviejų smuikininkų buvo paprašyta kelis kartus atlikti nesudėtingą natų seką (1.2 pav.). Nustatyta, kad tritonis, interpretuojamas kaip padidinta kvarta (*Melody 1*), yra platesnis, o sumažintos kvintos atveju (*Melody 2*) – siauresnis; atitinkamai pustoniai h-c¹ ir c¹-h siauresni nei 100 centų (temperuotas pustonis)¹³.

<i>Melody 1</i>	<i>Melody 2</i>
#4 m2 m6	5b m2 M3
D	



C:IV VII VIII III G: VII IV III I

1.2 pav. Smuiko intonavimo tyrimo pavyzdys (plačiau žr. tekste; Fyk 1994: 91).

Klasifikacija. Bene išsamiausiai atlikimo dėsnius tyrinėjo ir aprašė švedų mokslininkų grupė (žr. Friberg, Bresin, Sundberg 2006 ir kt.). Jos pateiktoje klasifikacijoje atlikimo dėsniai sugrupuoti pagal įvairius muzikos elementus, kuriuos dažnai ir susieja (1.3 pav.). Pavyzdžiui, *metrical patterns and grooves* (svingavimo tendencija pailginti pirmąją iš vienodų ritminių verčių ir kt.) ar *high sharp* (intervalų plėtimas ir pan.) taikomi uždariems laiko ar garso aukščio domenams, tačiau *high loud* (kuo aukščiau, tuo garsiau) ar *melodic charge* (melodinės įtampos pabrėžimas akorde) susieja garso lygį (suvokiamą garsumą) su garso aukščiu arba garso lygį bei trukmę su jo harmoniniu kontekstu.

¹² Šį dėsni Fyk (1995) vadina toninės traukos dėsniu (angl. *tonal gravity rule*). Vedamojo tono „įtemptumo“ tendenciją, pasireiškiančią jo paaukštintu intonavimu, pastebėjo ir Andrzejus Rakowski (1990).

¹³ Gal būtų aiškiau, jei antrąją seką transponuotume pustoniu žemyn: h sekoje f-h-c¹-e intnuojamas aukščiau, f-h-ais-fis – žemiau.

Phrasing

Phrase arch	Create arch-like tempo and sound level changes over phrases
Finai ritardando	Apply a ritardando in the end of the piece
High loud	Increase sound level in proportion to pitch height

Micro-level timing

Duration contrast	Shorten relatively short notes and lengthen relatively long notes
Faster uphill	Increase tempo in rising pitch sequences

Metrical patterns and grooves

Double duration	Decrease duration ratio for two notes with a neminai value of 2: 1
Inégales	Introduce long-short patterns for equal note values (swing)

Articulation

Pu nctuation	Find short melodic fragments and mark them with a finai micropause
Score legato/staccato	Articulate legato/staccato when marked in the score
Repetition articulation	Add articulation for repeated notes.
Overall articulation	Add articulation for all notes except very short ones

Tonai tension

Melodic charge	Emphasize the melodic tension of notes relatively the current chord
Harmonic charge	Emphasize the harmonic tension of chords relatively the key
Chromatic charge	Emphasize regions of small pitch changes

Intonation

High sharp	Stretch all intervals in proportion to size
Melodic intonation	Intonate according to melodic context
Harmonic intonation	Intonate according to harmonic context
Mixed intonation	Intonate using a combination of melodic and harmonic intonation

Ensemble timing

Melodic sync	Synchronize using a new voice containing all relevant onsets
Ensemble swing	Introduce metrical timing patterns for the instruments in a jazz ensemble

Performance noise

Noise control	Simulate inaccuracies in motor
---------------	--------------------------------

1.3 pav. Atlikimo dėsnių klasifikacijos pavyzdys (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 148).

Atlikimo dėsnių tyrimai pirmiausia priklauso muzikos psichologijos ir estetikos sričiai. Jie svarbūs tikrinant ir tobulinant muzikos atlikimo, suvokimo ir pažinimo teorijas. Pabrėžtina, kad atlikimo dėsniai ne tik atspindi, išreiškia tam tikrus dėsningumus, bet ir padeda gvildinti tų dėsningumų prigimtį, jų priežastis. Pagrindinė atlikimo dėsnių funkcija – padaryti muziką lengviau suvokiamą, identifikuojamą. Pavyzdžiui, jeigu nebūtų taikomas frazės arkos dėsni (arkos formos tempo ir garsumo kitimas frazėje), klausantis tokio atlikimo būtų kur kas sunkiau suvokti frazavimą ir juo grindžiamas struktūras.

Pakartosime: konkreti šių dėsnių raiška nustatyta remiantis akademinės muzikos (daugiausia klasikinės, džiaz) atlikimo pavyzdžiais. Spėjama, kad kitokioje muzikoje ji gali būti kitokia... Ar atlikimo dėsnių sistema, sukurta vakarietiškos muzikos pagrindu, taip pat gerai tinka tiriant šiuolaikinį tradicinės muzikos atlikimą? Kokie šiuolaikinio tradicinės ir akademinės muzikos atlikimo panašumai ir skirtumai aptariamuoju požiūriu?

Inégales: šiuolaikinis atlikimas. Ankstesniais tyrimais nustatyta, kad laiko ir aukščio domenams priskiriami atlikimo dėsniai pasireiškia ir lietuvių tradicinėje muzikoje (turima galvoje pirminė, „autentiškoji“ tradicija). Pavyzdžiui, intonacija „gravituoja“ tonikos link (ar, apibendrintai, toninės atramos)¹⁴; aukštyneigėse slinktyse linkstama intonuoti aukščiau, žemyneigėse žemiau (Ambrazevičius, Wiśniewska 2008). Tai melodinės intonacijos (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 148, 151) atvejai.

Aptariamuoju aspektu lietuvių tradicinio dainavimo dialektai skiriasi nevienodai stipriai. Norint įžvelgti tam tikrų skirtumų ar panašumų turbūt reikėtų gerokai didesnių tyrimo imčių. Tačiau kai kurie muzikinių dialektų savitumai, jų skirtumai yra ryškūs, pastebimi lyginant net nedideles imtis. Pavyzdys – *inégales* dėsniu nusakomas ritminio vieneto skaidymas. Trumpai sakant, „klasikinis“ dėsni sako, kad dviejų vienodų ritminių verčių poroje pirmasis garsas šiek tiek pailginamas, antrasis sutrumpinamas.¹⁵ Toks darinys randamas „įvairiuose muzikos stiliuose, tarp jų baroko (Hefling 1993), liaudies ir džiaz muzikoje“ (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 150).

¹⁴ Kitaip tariant, intervalas toninės atramos link yra siaurinamas; žr. 1.2 pav.

¹⁵ „Introducing long-short patterns for equal note values (swing)“ (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 148; žr. 1.3 pav.). Savo ankstesniame straipsnyje Andersas Fribergas (1991: 59) nurodė, kad pirmasis garsas pailginamas 22 proc., antrasis tiek pat sutrumpinamas.

Tačiau atlikus akustinius lietuvių tradicinio dainavimo matavimus paaiškėjo, kad šis dėsnis veikia nevienodai. Aiškios ir atvirkštinės jo išraiškos, t. y. kai vienodų ritminių verčių poroje pirmasis garsas šiek tiek sutrumpinamas, antrasis pailginamas. Šiuo atžvilgiu ryškiausi skirtumai yra tarp dzūkų ir suvalkiečių: dzūkams būdinga minėta atvirkštinė (tarsi sinkopavimo) tendencija (SL – angl. *Short-Long*)¹⁶, suvalkiečiams – stiproka klasikinė svingo tendencija (LS – angl. *Long-Short*) (Ambrazevičius 2017: 173).

Todėl tolesniam tyrimui pasirinkti būtent šiuolaikinio dzūkiško ir suvalkietiško dainavimo¹⁷ pavyzdžiai. Interneto paieškos sistemos langelyje įvedus „dzūkai dainos“ ir „suvalkiečiai dainos“ rasti reikiami garso (vaizdo) įrašai. Pavyzdžiai atsitiktiniai; tik yra tam tikri apribojimai. 1. Nenagrinėti „autentiški“ (t. y. senosios tradicijos) įrašai. 2. Nenagrinėtos dainos, kurių ritminės vertės interpretuojamos nevienareikšmiškai (pavyzdžiui, tęstinės dzūkų rugiapjūtės dainos). 3. Nenagrinėtos dainos su instrumentiniu pritarimu (pavyzdžiui, suvalkiečių dainos su kanklėmis) – šis gali modifikuoti ritminę interpretaciją. 4. Nenagrinėtos ratelių ir pan. melodijos – *inégales* interpretacija gali būti savita.

Atsižvelgiant į anksčiau minėtas pastabas pasirinkta dešimt dzūkų (tiksliau – dzūkiško) ir dešimt suvalkiečių (tiksliau – suvalkietiško) dainavimo pavyzdžių. Pavyzdžių metrikos šioje studijoje nenurodomos, anoniminės. Tyrimo tikslas – nustatyti būdinguosius reiškinius, jų tendencijas, neatskleidžiant konkrečių folkloro grupių ar dainininkų kaip teigiamų ar neigiamų.

Pasirinkta kiekvieno pavyzdžio dešimt pirmųjų *notes inégales* porų, t. y. vienodų ritminių verčių porų.¹⁸ Vėlgi esama tam tikrų apribojimų. 1. Nagrinėjamos tik sąlygiškai neilgų trukmių poros (atitinkančios daugmaž aštuntines, šešioliklines ritmines vertes, nes esant ilgesnėms trukmėms *inégales* menkiausiai apčiuopiamas¹⁹). 2. Nenagrinėti specifiniai kontekstai. Pavyzdžiui, pirmasis melodijos garsas gali būti akcentuojamas, pailginamas arba paskutinis frazės garsas gali būti pailginamas ar po jo daroma pauzė.

Pasirinktų atsitiktinių dzūkiško dainavimo pavyzdžių rezultatai pavaizduoti 1.4 pav. Pavyzdžiai išdėstyti pagal didėjančią medianą. Analogiškai pateikti suvalkietiško dainavimo pavyzdžiai (1.5 pav.).

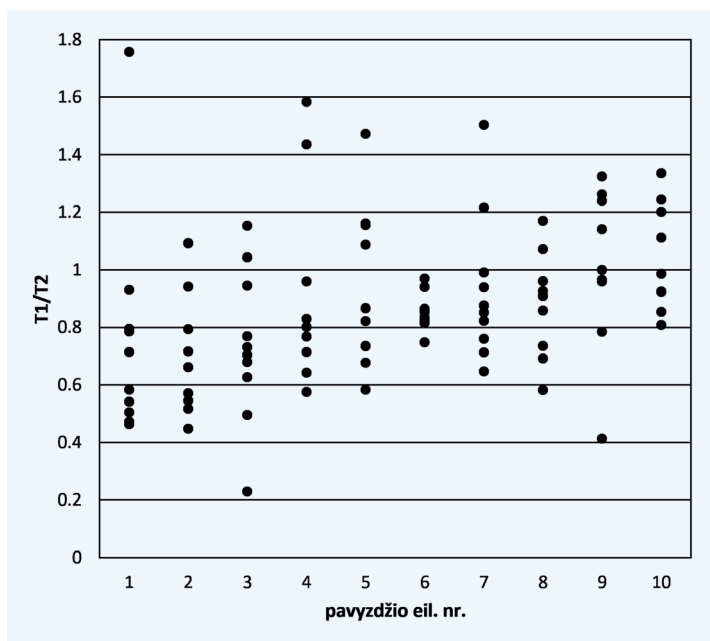
¹⁶ Beje, tokia tendencija būdinga ir baltarusiams bei ukrainiečiams, taigi *inégales* aspektu dzūkai patenka į rytų slavų arealą (Ambrazevičius 2023).

¹⁷ „Antrinio folkloro“, kai „atkuriama“ dzūkiška ar suvalkietiška tradicija.

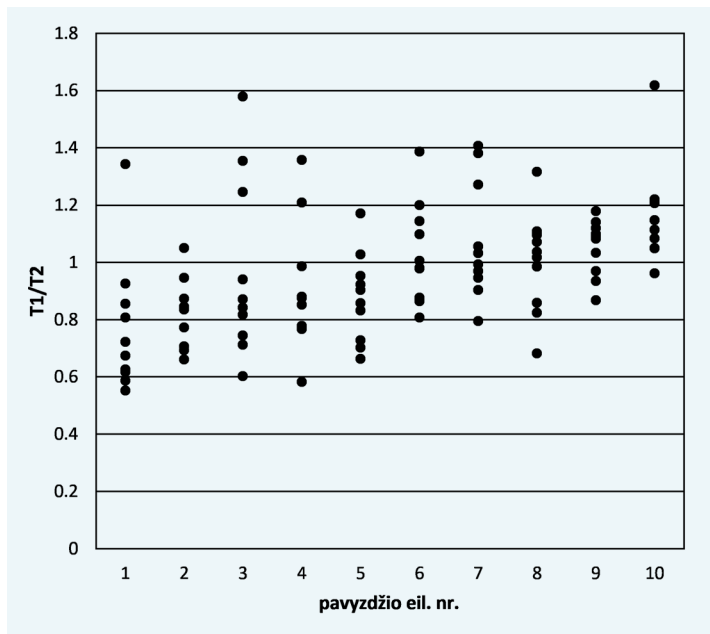
¹⁸ Taigi iš viso atlikta 400 trukmių (200 trukmių porų) matavimų.

¹⁹ Tai bus aptariama vėlesnėse mūsų publikacijose.

1.4 pav. *Inégales* pavyzdžiai. Dzūkų tradicija, šiuolaikinis atlikimas (išsamiau žr. pagrindiniame tekste).²⁰



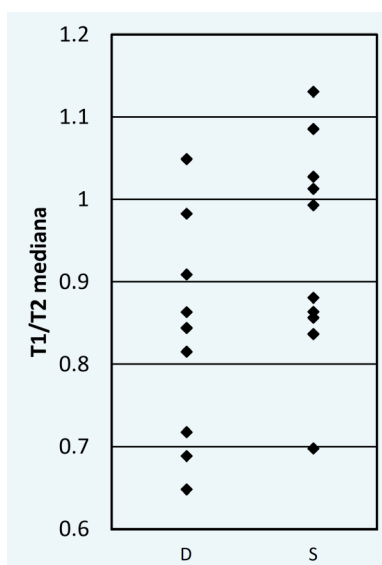
1.5 pav. *Inégales* pavyzdžiai. Suvalkiečių tradicija, šiuolaikinis atlikimas (išsamiau žr. pagrindiniame tekste).



²⁰ Nepavaizduotos dvi išskirtys (reikšmės, viršijančios 2; ketvirtasis ir dešimtas pavyzdžiai).

Dzūkiškuose pavyzdžiuose dominuoja „sinkopavimo“ tendencija, t. y. dažniau $T1/T2 < 1$ negu $T1/T2 > 1$; beveik visų pavyzdžių medianos < 1 . Išimtis – dešimtas pavyzdys (mediana 1,05). Imčių verčių dispersija gana didelė (standartinis nuokrypis apie 0,17–0,30; čia ir toliau atmetame išskirtis), išskyrus šeštąjį pavyzdį (standartinis nuokrypis 0,06).

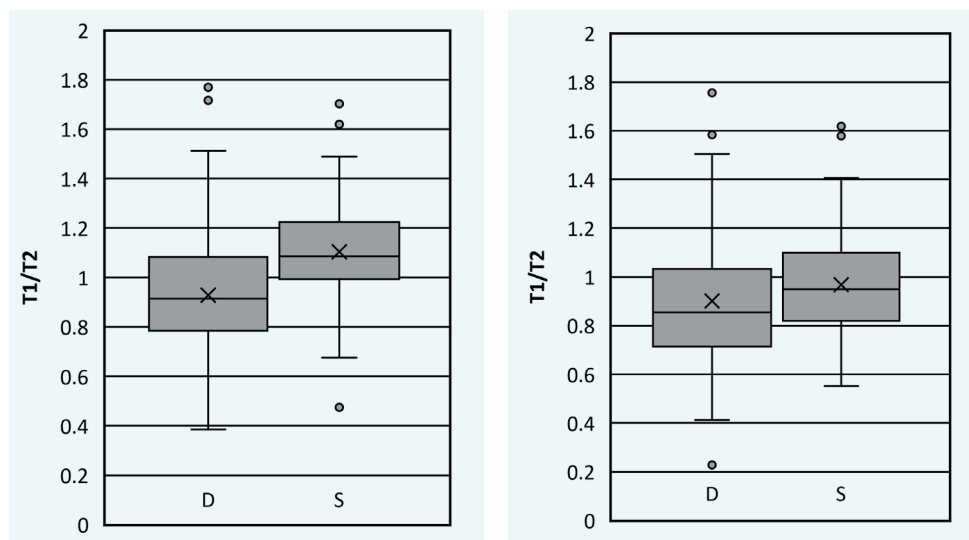
Suvalkietiškuose pavyzdžiuose taip pat dominuoja „sinkopavimo“ tendencija, nors ir nežymiai: šešių pavyzdžių medianos < 1 , keturių > 1 . Dispersija panaši į dzūkiškų pavyzdžių; trijų pavyzdžių (antrojo, devintojo, dešimtojo) – mažesnė (standartinis nuokrypis 0,09–0,12). Abiejų rinkinių medianos pateiktos 1.6 pav.



1.6 pav. Inėgales dzūkų (D) ir suvalkiečių (S) dainose (medianos); šiuolaikinis atlikimas.

Dabar palyginkime aptariamąjį reiškinį pirminėje tradicijoje ir šiuolaikiniame atlikime. 1.7 pav. kairėje pateikti ankstesnių pirminės tradicijos tyrimų rezultatai (pagal Ambrazevičius 2023), dešinėje – šio tyrimo (šiuolaikinio atlikimo) rezultatai. Kaip jau minėta, pirminei suvalkiečių tradicijai būdinga „svingo“ tendencija (dominuoja $T1/T2 > 1$; mediana 1,09), dzūkų – atvirkštinė, „sinkopavimo“, tendencija (dominuoja $T1/T2 < 1$; mediana 0,91). Šiuolaikiniam atlikimui ir vienu, ir kitu atveju būdinga „sinkopavimo“ tendencija, nors suvalkietiškae atlikime ji nėra ryški (dzūkų mediana 0,85, suvalkiečių 0,95).

Todėl galima teigti, kad aptariamuoju atžvilgiu šiuolaikinis atlikimas „dzūkėja“. Ši įžvalga atitinka jau seniai pastebėtą bendrą „dzūkėjimo“ fenomeną



1.7 pav. *Inégaies* dzūkų (D) ir suvalkiečių (S) dainose. Kairėje – pirminė tradicija, dešinėje – šiuolaikinis atlikimas (antrinė tradicija).

šiuolaikinėje (antrinėje) dainavimo tradicijoje (Ambrzevičius 1999). Dzūkų tradicija dėl savo ryškumo, savitumo, archajiškumo sąmoningai ar pasąmoningai laikoma tarsi „tikrąja folklorine“, „ypač folklorine“. Tad nenuostabu, kad šiuolaikinei postfolkloro, folkroko ir kitokiai *fusion* muzikai, pavyzdžiui, žemaičių ar Juškų rinkinio (Veliuonos apylinkės) dainoms, pritaikomos dzūkų šnektų, savitos artikuliacijos, melizmatikos ir kiti bruožai.

Beje, pažymėtina, kad *inégaies* atžvilgiu šiek tiek skiriasi net ir senasis ir šiuolaikinis tradicinės dzūkų muzikos atlikimas: pirmuoju atveju T1/T2 mediana yra 0,91, antruoju – 0,85. Taigi šiuolaikiniame atlikime „sinkopavimo“ tendencija ryškesnė negu pirminėje tradicijoje. Tai irgi atliepia ankstesnes įžvalgas – jei atlikimo stiliстика skiriasi nuo „*mainstreaminės*“ (šiuo atveju nuo $T1/T2 > 1$), ji paryškina (Ambrzevičius 1999).

2. Muzikinės emocijos

Vienas iš svarbių muzikos atlikimo dėmenų ir tyrimo temų – emocinis atlikimo aspektas. Čia reikšmingi keli dalykai: kokios emocijos yra užkoduotos pačioje muzikoje (t. y. ne jos atlikime, bet natų tekste), kaip emocijas išreiškia atlikėjas, kokias emocijas patiria klausytojas, ar jos sutampa su atlikėjo intencijomis. Čia aptarsime tik koncepcijas ir fenomenus, reikšmingus mūsų audialiniam eksperimentui. Nenagrinėsime emocijų teorijų (pavyzdžiui, prekognityvinių ir postkognityvinių koncepcijų), emocijos laikinės „anatomijos“ (ITPRA teorija; Huron 2006: 8–18) ir kt.²¹

Pagrindinės (bazinės, pirminės) emocijos. „Veido išraiškos yra vienas iš svarbiausių žmonių komunikavimo aspektų. Veidas perduoda ne tik mintis ar idėjas, bet ir emocijas“²² (Frank 2001: 5230). Dar Charlesas Darwinas (1890/2009) įžvelgė etologinę emocijų raiškos mimika prigimtį. Klasikiniame Paulo Ekmano modelyje (1970; 1972) emocijos vaizduojamos veidų mimikos paveikslėliais (2.1 pav.). Anot Ekmano, yra šešios pagrindinės emocijos: pyktis, pasibjaurėjimas, baimė, džiaugsmas, liūdesys ir nuostaba. Tai turbūt dažniausiai moksle naudojamas pagrindinių emocijų rinkinys. Tačiau pažymėtina, kad bandymų klasifikuoti emocijas ir iš jų išskirti pagrindines būta ir anksčiau (pavyzdžiui, Descartes 1649²³; James 1890); tų pagrindinių emocijų rinkiniai nevienodi. Be to, ir vėliau, pirma, pagrindinių emocijų rinkiniai varijavo, antra, buvo siūloma juos gerokai papildyti (žr. plačiau, pavyzdžiui, Gu et al. 2019). Papildomos emocijos laikytinos antrinėmis vienu atžvilgiu – jos sunkiau išreiškiamos (ar diferencijuojamos) veido mimika, pavyzdžiui, panieka, sumišimas, susidomėjimas, skausmas ir gėda (Frank 2001). Robertas Plutchikas (1980) išplėtė Ekmano modelį ir pasiūlė „emocijų ratą“ – aštuonias pirmines emocijas: ekstazė, žavėjimasis, siaubas, nuostaba, sielvartas, pasibjaurėjimas, pyktis, budrumas. Šiame modelyje pirminės emocijos turi kelis (tris) lygmenis, išdėstytus silpnėjančio sužadavimo eile. Pavyzdžiui, sielvartas – liūdesys – mąslumas. Pirminės emocijos sudaro sudėtines. Pavyzdžiui, pyktis ir pasibjaurėjimas susilieja į panieką.

Jei siekiama sumažinti pirminių emocijų skaičių, labiausiai tikėtina, kad jų bus keturios: pyktis, baimė, džiaugsmas ir liūdesys. Jos yra dažniausios pirminių emocijų rinkiniuose, kitos – kaip siūlomos Ekmano (pasibjaurėjimas,

²¹ Trumpai: patirta emocija priklauso ir nuo lūkesčio, t. y. nuo įvykių (įskaitant muzikinius) eigos, konteksto, lūkesčio patvirtinimo ar paneigimo. Taip pat žr. Meyer 1956; Mandler 1984.

²² Angl. *The face is responsible for communicating not only thoughts or ideas, but also emotions.*

²³ Jo „aistros“ – emocijų atitikmuo.

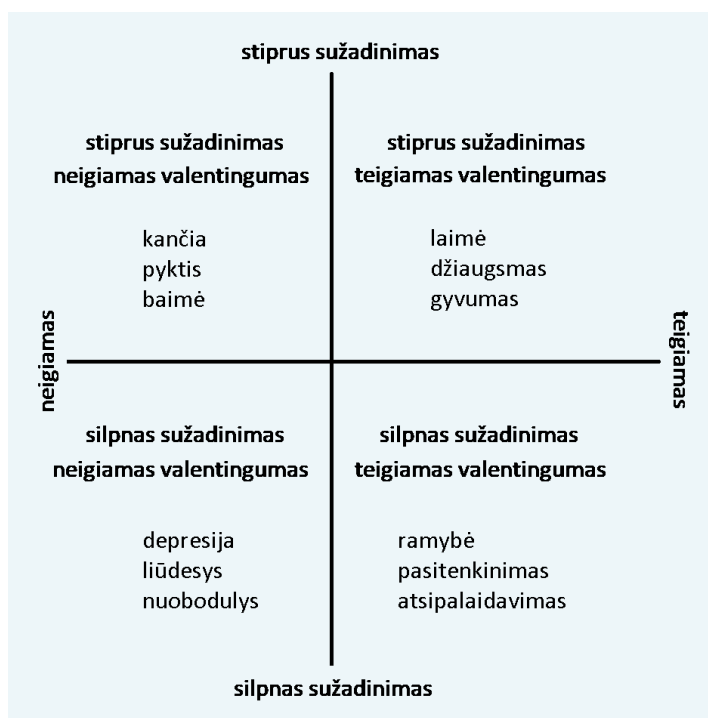
nuostaba) – ne tokios dažnos. Dažnai būtent šios keturios emocijos ir laikomos pagrindinėmis (žr. Gu *et al.* 2019). Taigi dėl pagrindinių emocijų skaičiaus ir konkretaus jų rinkinio nesutariama (Scarantino 2016: 17, 19 ir kt.; taip pat žr. Scarantino 2015; Barrett 2017).



2.1 pav. Emocijų raiška veido mimika: pyktis, baimė, pasibjaurėjimas, nuostaba, džiaugsmas ir liūdesys (Ekman, Friesen 2017).

Tai tik keletas pavyzdžių. Šia emocijų (pirmiausia pagrindinių) klasifikavimo apžvalga norime parodyti, kad klasifikacijos variantų ir klasifikavimo galimybių yra įvairių. Atliekant konkretų tyrimą logiška pasiremti jam tinkamiausiu emocijų rinkiniu.

Dviejų dimensijų modelis. Tai paprasčiausias ir gana patikimas modelis, sėkmingas bandymas sugrupuoti emocijas pagal kuo mažesnę dimensijų skaičių. Modelį pasiūlė Jamesas Russellas (1980). Čia emocijos išdėstytos dvimatėje – valentingumo ir sužadavimo – plokštumoje, taigi patenka į keturis kvartilius (2.2 pav.). Kiekvieno kvartilio emocijos, be abejo, gali būti diferencijuojamos, t. y. vaizduojamos taškais su skirtingomis valentingumo ir sužadavimo koordinatėmis.



2.2 pav. Dviejų dimensijų – valentingumo ir sužadavimo – emocijų modelis²⁴ (pagal Hunter, Schellenberg 2010: 135).

Šio paprasto modelio užtenka daugeliui tyrimų. Visgi jis neatspindi visos emocijų įvairovės. Kai kada tvirtinama, kad dimensijų turi būti daugiau (Fontaine et al. 2007). Aktualus mišrių emocijų (angl. *mixed emotions*) atvejis; klasikinis pavyzdys – lošėjo emocijos nedaug išlošus (gerai, kad išlošta, bet blogai, kad nedaug) arba nedaug pralošus (blogai, kad pralošta, bet gerai, kad nedaug); žr. Larsen et al. 2004. Mišrios emocijos būdingos ir muzikos klausytojams. Tipiškas pavyzdys – emocijos, kurias sukelia mažorinio atspalvio lėto tempo ar minorinio

²⁴ Angl. *circumplex model*.

atspalvio greito tempo muzika (ar kurios atpažįstamos joje²⁵; Hunter, Schellenberg, Schimmack 2008; 2010). Įdomu, kad liūdnei skambančiai muzikai mišrios emocijos yra būdingesnės negu linksmai skambančiai (Hunter, Schellenberg 2010: 137).

Taigi atskirkime kategorinius (diskretinius) ir dimensinius emocijų modelius. Pirmųjų pagrindas – emocijų rinkiniai, antrųjų – emocijų dimensijos.

Emocijų struktūra ir muzikinės emocijos. Trumpai aptarsime kai kurias elementarias žinias apie emocijas. Emocija nėra tas pats, kas nuotaika, jausmas, efektas. Ji apima tris reiškinius (arba galima sakyti, kad ją sudaro trys komponentai): specifinį suvokimo rezultatą, fiziologinį atsaką ir elgsenos išraišką. Kitaip sakant, fiziologinį, psichologinį ir elgsenos komponentus. Muzikinės emocijos nebūtinai turi visas šias tris dalis (bet gali turėti; žr. Scherer 2004). Turbūt rečiausias yra elgsenos komponentas. Nebūtinai pasireiškia ir fiziologinis komponentas (žr. toliau apie kognityvistinę ir emotyvistinę prieigas). Taigi statistiškai dažniausias yra psichologinis komponentas.

Vadinasi, „emocinės reakcijos į muziką yra dažnos, tačiau jos skiriasi nuo įprastų emocijų sampratų... Muzika sukelia tam tikras estetines emocijas, kurios skiriasi nuo kasdienių ar utilitarinių emocijų. Estetinių emocijų atveju jausmų komponentas²⁶ yra akivaizdus, tačiau elgsenos ir fiziologiniai komponentai dažnai yra neaiškūs“ (Hunter, Schellenberg 2010: 133).

Emotyvistinė ir kognityvistinė pozicijos. Atskirtini du muzikos psichologų, tiriančių muzikines emocijas, „tipai“, taigi ir dvi tyrimo prieigos – emotyvistinė (pavyzdžiui, Goldstein 1980; Sloboda 1991; Juslin, Västfjäll 2008) ir kognityvistinė (pavyzdžiui, Meyer 1956; Kivy 1980; Konečni 2008). Trumpai sakant, emotyvistinis rakursas veda prie klausytojo patiriamų emocijų, o kognityvistinis aptaria emocijų kodus – kokiais muzikos, netgi fizikiniais akustiniais parametrais (beje, pridėkime dar ir atlikimo vizualiką) užkoduojama konkreti emocija (žr. išsamiau Hunter, Schellenberg 2010).²⁷ Kaip sėkmingai pavyksta užkoduoti (perteikti) įvairias emocijas? Kaip sekasi klausytojui jas atkoduoti?

Klausytojo atkoduotos ir patiriamos emocijos gali sutapti, bet gali ir nesutapti. „Aš patiriu begalinį džiaugsmą klausydamas liūdnos muzikos, kuri yra

²⁵ Žr. toliau apie kognityvistinę ir emotyvistinę prieigas.

²⁶ T. y. šiuo atveju kognityvinis, psichologinis komponentas.

²⁷ Tai dar aptariama kaip emocijos lokusas (Evans, Schubert 2008). Išgyventos, pajautos (indukuotos) emocijos – vidinis lokusas, suvoktos emocijos – išorinis lokusas.

puiki, bet jaučiu visišką nuobodulį, kai liūdna muzika yra bloga“ (Kivy 2001: 147). Panagrinėkime šiuos reiškinius išsamiau. Tarkime, viena ryškiausių jūsų patirčių – „Happy Birthday“ skambėjimas gimtadienyje, kuriame išsiskyrėte su savo mylimąja (mylimuoju). Atkoduota emocija akivaizdžiai teigiama – mažoras, tempas, galų gale ekstramuzikiniai dėmenys – poetinis tekstas, bendras standartinis kontekstas. Bet patirta emocija išgirdus tą melodiją turbūt visai kitokia... Šiuo atveju veikia epizodinės atminties (angl. *episodic memory*) mechanizmas. „Tai procesas, kai klausytojui sukeliamos emocijos, nes muzika primena konkretų jo gyvenimo įvykį“ (Juslin, Västfjäll 2008: 567)²⁸.

Kitas ekstramuzikinis patiriamos emocijos atvejis – vaizdinė asociacija (angl. *visual imagery*). „Tai procesas, kai klausytojui sukeliamos emocijos, nes klausydamas muzikos jis susikuria vaizdinius (pavyzdžiui, gražaus kraštovaizdžio)“ (Juslin, Västfjäll 2008: 566). Kitaip sakant, emocija kyla ne tiesiogiai iš muzikos, o per tarpininką – jos sukliamą vaizdinį. Pavyzdžiui, klausydami atmosferinės Stingo dainos „Desert Rose“ galbūt „matysime“ saulėlydį virš mūsų Baltijos, ir būtent šis vaizdinys sukels emociją. Dar vienas patiriamos emocijos atvejis – emocinis užkratas (angl. *emotional contagion*). „Tai procesas, kai muzikos kūrinys sukelia emociją, nes klausytojas suvokia emocinę muzikos išraišką ir tarsi ją mėgdžioja. [Šis mėgdžiojimas] periferiniu grįžtamuju ryšiu iš raumenų [veiklos] arba tiesioginiu atitinkamų emocinių reprezentacijų smegenyse aktyvavimu indukuoja tas pačias emocijas“ (Juslin, Västfjäll 2008: 565). Tokį mėgdžiojimą sustiprina atlikėjo motorika, mimika, klausytojas jo tarsi užkrečiamas, juodu susieja empatija. Yra ir daugiau ekstramuzikinių patiriamos emocijos mechanizmų. Jie aptariami cituojamame Juslino ir Västfjällo (2008) straipsnyje bei jo inspiruotuose gausiuose vėlesniuose tyrimuose.

Visgi (statistiškai) dažnai užkoduota ir patiriama emocijos sutampa. Taip teigė dauguma Patriko N. Juslino ir Petri'o Laukka'os (2004) tyrimo respondentų – daugiau negu 70 proc.; taip pat žr. Evans, Schubert 2008; Vieillard *et al.* 2008. Emocijų kodų suvokimas yra intensyvesnis ir dažnesnis negu patiriamos emocijos (Hunter, Schellenberg 2010: 146). Kitaip sakant, emocijų atkodavimas dažnai nesukelia jokio potyrio arba tas potyris yra sąlygiškai silpnas.

²⁸ Čia ir toliau cituojame „kultinį“ Patriko N. Juslino ir Danielio Västfjällo straipsnį, kuriame susisteminti emotyvistinės priegios atvejai, aptarti užkoduotos ir patirtos emocijos skirtumai.

Emocijų kodavimas. Kognityvinė prieiga yra lyg ir paprastesnė – gal tiesiog aiškesnė, be mechanizmų gausos ir įvairovės. Tam tikri parametrai – intervalai, dermė, tempas, tembras, garsumas – koduoja tam tikras emocijas. Žvelgiant iš šiuolaikinės perspektyvos, jau seniai tokius kodus tyrinėjo Kate Hevner (1935; 1936; 1937). Ji nustatė, kad pagrindiniai elementai, determinuojantys muzikinės emocijos kodą, yra tempas ir dermė. Atrodytų, banalu: mažoras – linksma, minoras – liūdna. Tačiau banalu tik iš pirmo žvilgsnio. O kodėl taip? Davidas Huronas tai sieja su tam tikra intervalikos statistika; neeuropinėse muzikos sistemose (ne *Europos common practice music*) gali būti visai kitaip²⁹. Muzikos intervalų koduojamų emocijų pavyzdžiai (Cooke 1959): d3 atitinka džiaugsmą, triumfą (*male – deer*; „Doe a Deer“; Richard Rodgers, „Muzikos garsai“), d6 – ilgesį (*my – bon*; „My Bonny“), p4 (tritonis) – priešišumą, sutrikimą (*the – Sim*; Danny Elfman, „Simpsons Theme“).

Panagrinėkime muzikos elementų emocinius kodus išsamiau. Ar kai kurie elementai nuosekliau, pastoviau negu kiti, iš esmės nepriklausomai nuo klausytojų ir muzikos stilių yra siejami su tam tikromis emocijomis? Ar kai kurias emocijas lengviau perteikti ir sukelti muzika nei kitas? Ar muzikos elementai sąveikauja koduojant emociją?

Patrickas G. Hunteris ir E. Glennas Schellenbergas (2010: 138) taip apibendrina džiaugsmo ir liūdesio kodavimo atvejį:

Džiaugsmo ir liūdesio vertinimai paprastai būna nuoseklesni nei kitų emocijų, pavyzdžiui, baimės ar pykčio (Terwogt, Van Grinsven 1991; Gabrielsson, Juslin 1996; Krumhansl 1997), tikriausiai dėl gana aiškių asociacijų su tempu ir derme. Konkrečiai greitas ir lėtas tempas yra atitinkamai susiję su džiaugsmu ir liūdesiu, kaip ir mažoras bei minoras (apžvalgas žr. Gabrielsson, Juslin 2003; Juslin, Laukka 2004).

Kitos pagrindinės emocijos koduojamos ne taip patikimai. Palyginti su derme ir tempu, kitų muzikos elementų (garsumo, garso aukščio, tembro) kaip kodų tyrimų yra mažai. Nieko nuostabaus, kad švelnesni tembrai asocijuojami su ramybe, švelnumu, liūdesiu, o aštresni – su pykčiu (Juslin 1997; Balkwill, Thompson 1999; Balkwill, Thompson, Matsunaga 2004; Hunter, Schellenberg 2010: 138).

²⁹ Iš asmeninio Ryčio Ambrazevičiaus pokalbio su Davidu Huronu, 2015 m.

Ralphas H. Gundlachas (1935) nustatė, kad garsiau skambantys kūriniai buvo apibūdinti kaip gyvesni, skaidresni, labiau nerimastingi, triumfuojantys ir pakilūs, mažiau ramūs, liūdni, melancholiški, subtilūs ir sentimentalūs. Tarpkultūriniam tyrimui (Balkwill, Thompson, Matsunaga 2004) garsumas buvo teigiamai susietas su pykčio suvokimu Vakarų, Japonijos ir Hindustani muzikos stiliuose, o tai rodo, kad garsumas gali būti universalus pykčio žymuo (Hunter, Schellenberg 2010: 138; žr. ten ir išsamiau).

Tikėtina, kad koduojant emociją sąveikauja įvairūs muzikos elementai. Tačiau kaip vyksta ta sąveika, išsamesnių tyrimų nėra. Galima spėti, kad ji yra gana sudėtinga. Apskritai aptartieji kodų tyrimai nėra absoliučiai korektiški, nes gyva, „natūrali“ muzika – tai sąveikaujančių elementų rinkinys. Norint nustatyti, kaip emocijas koduoja konkretus, paskiras muzikos elementas, reikėtų naudoti pavyzdžius, kurie skiriasi tik tuo elementu (t. y. visi kiti elementai identiški). Tai įmanoma generuojant sintetinius (kompiuterinius) atlikimus (Juslin 2019: 140). Visgi, anot Patriko N. Juslino (2019: 143–146), ši sąveika nėra labai stipri. Atlikus eksperimentą, kurio metu buvo varijuojami sintezuoto (dirbtinio) muzikinio pavyzdžio elementai (garso aukštis, dermė, melodijos slinktis, ritmas, tempas, garso lygis, artikuliacija ir tembras), nustatyta, kad daugeliu atvejų atskirų elementų poveikis yra tiesiog sumuojamas (Juslin, Lindström 2010).³⁰

Muzikinių emocijų tyrimas. Emocijos tiriamos metodais, grupuojamais į tris blokus: audialinius eksperimentus (respondentai pateikia informaciją apie patirtas ar atpažintas emocijas), fiziologinių savybių (širdies ritmo, kvėpavimo, odos laidumo, pirštų temperatūros ir kt.) ir smegenų aktyvavimo (elektroencefalografijos (EEG), magnetoencefalografijos (MEG), pozitronų emisijos tomografijos (PET) ir magnetinio rezonanso tomografijos (fMRI)) matavimus.

Čia išsamiau aptarsime audialinius eksperimentus; šis metodų blokas, beje, naudojamas dažniausiai. Pateikiami muzikos pavyzdžiai ir klausama, su kokia koduota emocija (ar kokiomis keliomis emocijomis) iš pateikto sąrašo jie pirmiausia asocijuojasi (kognityvistinė prieiga) arba kokią emociją jie sukelia (emotyvistinė prieiga). Tai gali būti, pavyzdžiui, viena iš keturių pagrindinių

³⁰ Statistiniu tyrimu parodyta, kad 83–88 proc. respondentų vertinimų dispersijos paaiškinama paprastu poveikių sumavimu ir tik 4–7 proc. – elementų poveikių sąveika. Panašius rezultatus gavo Tuomas Eerola, Andersas Fribergas ir Roberto Bresinas (2013) – atitinkamai 77–89 proc. ir 0–8 proc. (varijuojami elementai – dermė, tempas, dinamika, artikuliacija, tembras ir registras).

emocijų (t. y. iš mažiausio pagrindinių emocijų rinkinio): džiaugsmas, liūdesys, pyktis, baimė. Aptarkime šias emocijas valentingumo ir sužadavimo požiūriu. Džiaugsmas – stiprus sužadavimas, teigiamas valentingumas. Liūdesys – silpnas sužadavimas, neigiamas valentingumas. Problema kyla dėl baimės ir pykčio – abi emocijas atitinka stiprus sužadavimas ir neigiamas valentingumas. Todėl šios emocijos yra sunkiausiai skiriamos. Vadinasi, vieną iš šių dviejų emocijų verta pakeisti; pavyzdžiui, baimė pakeičiama ramybe (silpnas sužadavimas, teigiamas valentingumas). Toks rinkinys (džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) „užpildo“ dviejų dimensijų sistemą – kiekvienam kvartiliui tenka po vieną emociją. Aišku, respondentams vertinti gali būti pateikiami ir platesni emocijų sąrašai. Pavyzdžiui, aptartąjį keturių emocijų rinkinį papildo išskilmingumas, švelnumas, linksmumas, nuostaba, įtampa, pasibjaurėjimas, kančia...

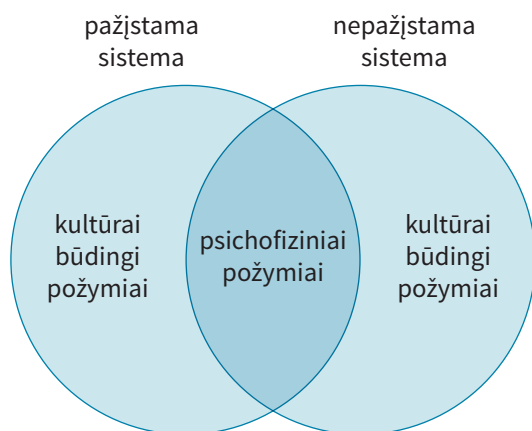
Tuomas Eerola ir Jonna K. Vuoskoski (2013: 311–312) atkreipia dėmesį į dar vieną dalyką, dėl kurio muzikinių emocijų tyrimuose pateikiamas emocijų sąrašas dažnai skiriasi nuo tokio sąrašo utilitarinių emocijų tyrimuose:

Pagrindinis skirtumas tarp diskrečiųjų emocijų apskritai ir [diskrečiųjų] muzikinių emocijų tyrimų yra tas, kad muzikoje emocijų kategorijos paprastai buvo modifikuojamos pakeičiant tokias netinkamas kategorijas kaip pasibjaurėjimas ir nuostaba tinkamesnėmis – tarkime, švelnumu ar ramybe (pavyzdžiui, Balkwill, Thompson 1999; Gabrielsson, Juslin 1996; Vieillard *et al.* 2008). Galbūt tai rodo emocines muzikos funkcijas, kurios paprastai gali būti pozityvesnės (Juslin, Laukka 2004; Zentner, Grandjean, Scherer 2008) nei emocijos, patiriamos kasdienėse situacijose (t. y. pagrindinės emocijos, pabrėžiančios afektų išgyvenimo aspektus).

Taip pat gali būti prašoma pažymėti emocijų intensyvumą kelių balų skalėje, kartais – paprasčiausioje Likerto skalėje. Kitaip tariant, pateikiamas gana platus emocijų sąrašas ir prašoma balais (nuo nulio iki maksimalaus) įvertinti, kaip stipriai kiekviena emocija yra užkoduota muzikoje (ar kaip stipriai tos muzikos sukeliama). Kai kada tiesiog prašoma emociją įvertinti pagal dvi dimensijas – valentingumą ir sužadimą³¹.

³¹ Šios dimensijos – ne vienintelės, bet dažniausios; daugiau kaip 70 proc. atvejų (Eerola, Vuoskoski 2013: 312).

Tarpkultūriniai aspektai. Tarpkultūriniai muzikos atlikimo emocijų kodavimo ir komunikavimo aspektai yra šiek tiek tirti.³² Nustatyta, kad emocija iš esmės perteikiama gana patikimai, tačiau sava ar gimininga muzika emocijos požiūriu identifikuojama geriau (Balkwill, Thompson, Matsunaga 2004; Fritz *et al.* 2009; Laukka *et al.* 2013). Požymių pertekliaus modelyje³³, pasiūlytame Lauros-Lee Balkwill ir Williama Forde Thompsono (1999: 43), teigiama, kad „klausytojai jaučia muzika išreikštą emociją nepažįstamoje toninėje sistemoje; ją pajusti padeda ir psichofiziniai požymiai“. Šio modelio esmė – emocijos kodą sudaro universalūs psichofiziniai ir konkrečiai muzikinei kultūrai būdingi požymiai (2.3 pav.). „Jeigu psichofizinių požymių muzikoje neužgožia konkrečiai kultūrai būdingi požymiai, klausytojai, nepriklausantys tai kultūrai, yra labiau pajėgūs dekoduoti [originalius] emocinius ketinimus“ (Thompson, Balkwill 2010: 765–766).



2.3 pav. Požymių pertekliaus modelis (originalas – Balkwill, Thompson 1999: 46; čia – pagal Thompson, Balkwill 2010: 766).

Tikriausiai muzikinių emocijų universalumo prigimtis yra iš dalies kalbinė (Juslin, Laukka 2003)³⁴:

Pavyzdžiui, piktai kalbai būdingas didelis balso intensyvumas, taip pat ir piktai skambanti muzika paprastai būna garsi. Ir kalboje, ir muzikoje stipraus

³² Gana mažai. Iki 2013 m. nevakarietiškos („etninės“) muzikos pavyzdžiai buvo naudojami 4 proc. muzikinių emocijų tyrimų. O vakarietiška klasikinė muzika – 48 proc. tyrimų (Eerola, Vuoskoski 2013: 320).

³³ Angl. *cue redundancy model*.

³⁴ Taip pat žr. Scherer, Banse, Wallbott 2001; Trehub, Nakata 2001–2002; Thompson, Balkwill 2010.

sužadavimo emocijos (pyktis, baimė ir džiaugsmas) išreiškiamos greitesniu tempu nei silpno sužadavimo emocijos (liūdesys ir švelnumas ar meilė). Be to, linksmai skambančios anglų arba tamilų kalbos intervalai yra platesni nei liūdnam skambančios kalbos, o linksmai skambančiai pietų Indijos ir vakarietiški muzikai būdingi didesni aukščio intervalai (Bowling *et al.* 2012) (Swaminathan, Schellenberg 2015: 189).

Visgi pridursime, kad netgi Ekmano emocijų kodavimas mimika neveikia idealiai (Ekman 1972; Jack *et al.* 2012). Pavyzdžiui, Ekmanas su kolegomis tyrė emocijų, užkoduotų veido mimika, atpažinimą dešimtyje kultūrų (Ekman *et al.* 1987). Tirtas emocijų kodų intensyvumas – kaip intensyviai visas įvairių emocijų rinkinys atsispindi tam tikroje mimikoje. Nustatyta, kad intensyviausiai išreikštos emocijos įvairių kultūrų respondentų atpažįstamos labai panašiai. Tačiau emocijų kodavimo intensyvumas vis tiek skiriasi. Taigi biologiškai, etologiškai grindžiamos emocijų išraiškos mimika „nėra apsaugotos nuo socialinio [ir kultūrinio] mokymosi modifikacijų“ (Frank 2001).

Svarbus ir ontogenetinis dėmuo. Seniai aptarta, kad vaikai yra „universallesni“, o suaugusieji – labiau „kultūriškai determinuoti“. Grįžkime prie muzikos; pailiustruosime jos pavyzdžiu. Taigi tempas suvokiamas kaip emocijos žymuo. Greitą tempą vaikai asocijuoja su džiaugsmu, teigiama emocija, lėtą – su liūdesiu, neigiama emocija, t. y. taip pat kaip ir suaugusieji (Swaminathan, Schellenberg 2015: 189). Tačiau dėmė suvokiant emocijas kodą pasidaro svarbi tik nuo maždaug šešerių metų – kai kultūrinės aplinkos poveikis tampa pakankamai reikšmingas (Dalla Bella *et al.* 2001).

Pažymėtina tyrimų etnogeografija. Tirti šių muzikinių kultūrų pavyzdžiai ir jų respondentų vertinimai (prie pavyzdžių surašyta, kas tirta): Šiaurės Amerikos indėnų muzika (Gundlach 1932; įvairių žanrų objektyvieji parametrai), Liberijos autochtonų ir vakarietiška klasikinė muzika (Morey 1940; kaip afriekiečiai atkoduoja vakarietiškos muzikos emocijas), Kamerūno autochtonų ir vakarietiška klasikinė muzika (Fritz, Sammler, Koelsch 2006; kaip afriekiečiai ir vokiečiai atkoduoja vakarietiškos muzikos emocijas), vakarietiška muzika ir Hindustani ragos (Balkwill, Thompson 1999; kaip kanadiečiai atkoduoja Hindustani rėgų emocijas), japonų, vakarietiška muzika ir Hindustani ragos (Balkwill, Thompson, Matsunaga 2004; kaip japonai atkoduoja japonų, vakarietiškos muzikos ir Hindustani rėgų emocijas). Taigi dažniausiai tirta, kaip amerikiečiai ir kai kurių „egzotinių“ muzikos kultūrų atstovai atpažįsta vakarietiškoje ir tuose „egzotinės“ muzikinės kultūros pavyzdžiuose užkoduotas emocijas.

Įdomu, kad tam tikros muzikinės kultūros atstovai, patekę į kitą muzikinę kultūrą, tarsi absorbuoja jos dėsnius ir menkiau atpažįsta „savo“ kultūroje užkoduotas emocijas. Pavyzdžiui, respondentai indai gerai atpažįsta Hindustani ragose užkoduotas emocijas (Deva, Virmani 1975), tačiau indų kilmės Didžiosios Britanijos gyventojai to nebesugeba, kita vertus, gerai atpažįsta vakarietiškoje muzikoje užkoduotas emocijas (Gregory, Varney 1996).

Taigi, viena vertus, ligšioliniais tyrimais atskleista, kad atkoduojant (atlikėjo užkoduotas) emocijas veikia tam tikri visiems žmonėms būdingi biologiniai (psichofiziniai) fenomenai. Kita vertus, esama ir tam tikrų kultūrinių skirtumų, netgi tarp kultūrų (subkultūrinių) grupių. Įdomu, kaip, pavyzdžiui, emocijas, užkoduotas akademinėje vakarietiškoje, lietuvių etninėje ar net indų klasikinėje muzikoje, atkoduoja lietuvių muzikologai ir etnomuzikologai, taip pat nelietuviai, neturintys lietuvių tradicinės muzikos, kitokios muzikos klausymo ar praktikavimo patirties. Vadinasi, atliekant audialinius eksperimentus svarbi ir respondentų grupė.

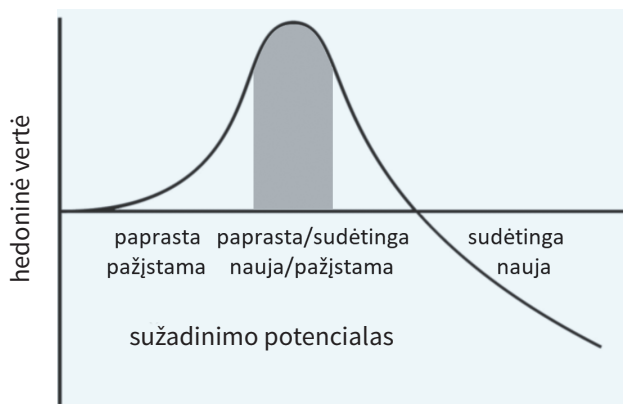
Muzikos sudėtingumas ir patikimas (preferencijos). Sukeltai emocijai, ypač vienam iš jos komponentų – patikimui, reikšmės turi ir muzikos sudėtingumas. Galima nustatyti tam tikrą patikimo tendenciją kaip matematinę sudėtingumo funkciją. Ji vaizduojama Berlyne'o apverstos U kreivės³⁵: per paprasta muzika nepatinka, kuo sudėtingesnė, tuo patinka labiau (2.4 pav.). Tačiau yra tam tikras optimalus sudėtingumas, nes dar sudėtingesnė muzika patinka vis mažiau. Optimumo taškas yra individualus ir priklauso nuo muzikinės patirties (2.5 pav.).

Analogiška apverstos U kreivė vaizduoja ir patikimo priklausomybę nuo muzikos naujumo: naujesnė muzika yra įdomesnė, tačiau iki tam tikros ribos; muzika, kuri dar labiau skiriasi nuo girdėtos, patinka mažiau (2.4 pav.).³⁶ Apskritai pageidautinas tam tikras lūkesčio ir jo realizacijos neatitikimas. „Jei nėra neatitikimų (kompozitorius nepažeidžia jokių lūkesčių), klausytojai muziką suvoks kaip perdėm paprastą ir nuspėjamą. Jei yra per daug neatitikimų, klausytojai muziką suvoks kaip pernelyg sudėtingą ir nemalonią“ (Thompson 2009: 132); tai adaptyvaus sužadinimo (Mandler 1984) pavyzdys. Aptariamąją kreivę „perskaityti“ galima dar kitaip: kuo didesnė tam tikros muzikos klausymo patirtis, tuo ta

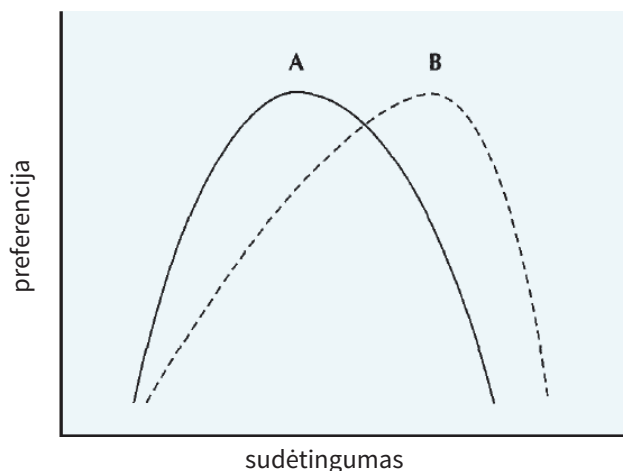
³⁵ Dar vadinama Wundto kreive Wilhelmo Wundto garbei. Šis psichologas tokia kreive pavaizdavo dirgiklio ir jo sukeliama malonumo ryšį (Wundt 1873).

³⁶ Naujumas čia suvokiamas ne muzikos kūrinio prasme. Pavyzdžiui, nors kūrinys ir negirdėtas, jo savybės atkartoja girdėtą, žinomą muziką. Tai nėra nauja.

2.4 pav. Wundto-Berlyne'o kreivė (pagal Berlyne 1970: 284).



2.5 pav. Wundto-Berlyne'o kreivė (pagal Thompson 2009: 133). B – didesnę muzikinę patirtį turinčio klausytojo preferencijos.



muzika patinka labiau, tačiau tik iki tam tikros ribos; dar didesnė patirtis lemia patikimo mažėjimą (žr. apžvalgą Swaminathan, Schellenberg 2015: 193).³⁷

Atskira tema – liūdnei skambančios muzikos mėgimas. Pažymima, kad klausytojai teikia pirmenybę linksmai muzikai, tačiau mėgsta klausytis ir liūdnos, kai kuriais atvejais netgi labiau (ibid.). „Vienas iš labiausiai intriguojančių, tačiau nepakankamai ištirtų klausimų yra susijęs su liūdnei skambančia muzika: kodėl ji patinka klausytojams ir kodėl ji išvis egzistuoja. Jei liūdna muzika

³⁷ Tai tinka ne tik muzikai (angl. *mere exposure effect*; Zajonc 1968). Pradžioje nepažįstamą dirgiklį linkstama vertinti neigiamai. Tačiau jei to dirgiklio poveikis nėra žalingas, tai pradeda patikti. Visgi jei dirgiklis per dažnas, juntamas nuobodulys arba nuovargis (Hunter, Schellenberg 2010: 152).

sukelia liūdnas emocijas ar nuotaiкас, jei liūdesys yra nemaloni būsenа, kodėl kas nors [tokią muziką] kuria ir klausо?“ (ibid.). Atrodo, linksma muzika yra tarsi primityvesnė – ji sukelia tik džiaugsmą ar panašias emocijas. O liūdnai skambanti muzika sukelia mišrias emocijas (Hunter, Schellenberg 2010: 153), taigi yra tarsi labiau rafinuota, įdomesnė. „Liūdna muzika taip pat gali sukelti katarsį, nes padeda klausytojams užmegzti ryšį su savo liūdnais jausmais ir taip leidžia šiems ištirpti“ (ibid.: 154).³⁸

Dar vieną liūdnos muzikos emocinį aspektą pastebi Williamas Forde Thompsonas (2009: 129), remdamasis Peterio Kivy'io koncepcija (1980): „Liūdna muzika, kaip ir Shakespeare'o tragedijos, gali būti vertinama dėlmeisteriškos konstrukcijos ir gebėjimo nušviesti emocijas, kurios yra esminė žmogaus būties dalis.“ Kitaip tariant, emociniam vertinimui turi reikšmės kūrinio formos, sandaros tobulumas.

Liūdnai skambančios muzikos mėgimas dar labai priklauso nuo klausytojo individualumo. Tokią labiau mėgsta empatiškai, lakesnę vaizduotę turintys klausytojai (Huron, Vuoskoski 2020).

Muzikos sudėtingumas yra gana sunkiai apibrėžiama savybė. Imkime paprasčiausią atvejį – tonaliąją muziką su aiškia melodijos linija. O gal dar paprasčiau – tik melodijos liniją. Kaip sunku būtų išgirstą (ypač iki tol negirdėtą) melodiją iškart pakartoti (padainuoti, pagroti)? Tai audialinio eksperimento klausimas. Vertinant, pavyzdžiui, balai ir rodytų tos muzikinės medžiagos sudėtingumą. Potemė – ritmo sudėtingumas. Čia eksperimento klausimą galima būtų formuluoti taip. Įsivaizduokite būgnininką, akompanuojantį muzikos kūrinio ištraukai. Ar jis muštų kažką labai paprasto, lengvai suvokiamo ir atkartojamo, ar kažką labai sudėtingo – sunkiai suvokiamo ir atkartojamo?

Sukurta nemažai muzikos sudėtingumo apskaičiavimo modelių. Tuomas Eerola (2016) skirsto juos į dvi grupes (tiesa, neapėpia visų žinomų modelių) – lūkesčių neatitikimo (angl. *expectancy-violation*) ir teorinius informacijos (angl. *information-theoretic*) modelius. Lūkesčių neatitikimo modelį sudaro aštuoni principai. Pavyzdžiui, garso aukščio artimumas (angl. *pitch proximity*) susijęs su aukščio intervalais – kuo platesni intervalai, tuo sudėtingesnė melodija. Jis apskaičiuojamas paprastai – kaip intervalų vidurkis. Ritminis kintamumas (angl. *rhythmic variation*) – tai ritminių verčių įvairumas; kuo įvairesnės ritminės

³⁸ Dar žr. apžvalgas apie muzikos patikimą, liūdnos muzikos mėgimą, pavyzdžiui, Corrigan, Schellenberg 2013: 307–310.

vertės, tuo sudėtingesnė melodija (visą principų sąrašą žr. Eerola 2016: 3–4; apie teorinius informacijos modelius – *ibid.*: 5–6).

Įdomu, kaip skirtųsi įvairių rūšių muzikos, įvairių klausytojų grupių tyrimų rezultatai, kokios būtų įžvalgos apie sudėtingumo kriterijų sistemą? Kaip išvestinis imanentinio muzikinės medžiagos sudėtingumo elementas galėtų būti analizuojamas atlikimo virtuoziškumas. Remiantis kultūrine arba etine virtuoziškumo reikšme ir virtuoziškumo kaip kūrybiškumo apraiškos samprata, virtuoziškumas galėtų būti tiriamas kaip potencialiai turintis didelį poveikį klausytojo suvokimui.



3. Atlikējo gestualumas garse ir komunikācijoje

Atliekant muziką išryškėja įvairiausios reikšmės, leidžiančios daryti prielaidą, kad atlikimas yra „išraiškingas“ ir „emocionalus“. Kai kurios iš tų reikšmių yra garsinių modelių reprezentacijos, o kitos randasi per gestinius atlikimo elementus ir taip pat atlieka ekspresyviąją funkciją³⁹. Kaip matysime iš pavyzdžių, ši aplinkybė leidžia kai kuriems tyrėjams teigti, kad vaizdas suvokėjui gali būti informatyvesnis už garsą netgi garsų meno – muzikos – atlikimo atveju.

Naujausi atlikimo gestų tyrimai plėtojami remiantis tokių mokslininkų kaip Davidas Lidovas (1987), François Delalande'as (1993) ir Robertas Hattenas (1982; 1994; 2004) sukurtais pagrindais. Tiriant muzikos atlikimo akto fiziškumą ir neatsiejamą muzikos bei judesio ryšį kaip ypač reikšmingą muzikavimo aspektą, *gestas* natūraliai tapo nuolat pasikartojančia šių mokslinių diskusijų tema ir pagrindine sąvoka. Pagal Hatteno žmogaus gesto kaip „bet kokio energijos formavimosi laike, kuris gali būti interpretuojamas kaip reikšmingas“ (iš Gritten, King 2016: 1) apibrėžimą „muzikinis gestas“ yra tai, kas, pirma, reiškia prasmingą garso ir judesio derinį, ir, antra, suteikia muzikos atlikimui charakterį ir išraišką. Taigi atlikėjų veiksmai gali būti vertinami kaip esmingai gestiški.

Žmogaus judesių tyrimuose terminas *gestas* paprastai vartojamas tam tikrą reikšmę turinčiam kūno judesiui įvardyti. Anot Lauros Bishop ir Wernerio Goeblio,

Kad judesys būtų laikomas gestu, jis nebūtinai turi duoti prasmingą rezultatą, pavyzdžiui, skambantį žodį ar toną (nors garsą skleidžiantys judesiai taip pat yra gestai). Reikšmingas yra pats judesys. Muzikiniai gestai, naudojami atliekant kūrinis, yra veido išraiškos, kūno lingavimas ir galvos linktelėjimai, taip pat garsą skleidžiantys judesiai, pavyzdžiui, rankos nuleidimas ant fortepijono klavišų arba perbraukimas stryku per smuiko stygas (Bishop, Goebel 2019: 350).

Be to, judesys yra tiek pat susijęs su muzikos suvokimu, kiek ir su muzikos atlikimu. Vėl cituojame Bishop ir Goeblių:

Patirdami kito žmogaus pasirodymą girdime garsus, kuriuos sukelia jo judesiai. Mūsų suvokimą apie skambančio pasirodymo išraišką sąlygoja naudojamų judesių rūšis ir kokybė. Tai, kaip suvokiame atlikimo išraišką, taip pat

³⁹ Plačiau apie atlikėjo gestų funkcijas, siejamas su Romano Jakobsono kalbos funkcijų modeliu, žr. Navickaitė-Martinelli 2019a.

priklauso nuo to, ar galime ne tik girdėti, bet ir matyti grojančius muzikus. Muzikų kūno judesiai – net ir tie, kurie tiesiogiai nedaromi skleidžiant garsą – perduoda itin daug informacijos [...] (ibid. 349).

Pernelyg detaliai neaptariant gausių atlikimo gestų tyrimų, svarbu pažymėti, kad atlikėjui būdingos kūno reakcijos gali būti vertinamos kaip nulemtos pirmiausia individualios kūno raiškos, bet jas veikia ir tam tikri „elgsenos kodai“, konvencinės (jei ne kodifikuotos) manieros, standartai, egzistuojantys Vakarų akademinės muzikos koncertinėje praktikoje. Ši aplinkybė svarbi, norint išsiaiškinti esminius akademinės muzikos atlikimo ekspresijos žymenis ir tai, kodėl jie klausytojų suvokiami kaip būtent tokie. Anot Alano P. Merriamo, „kaip egzistuoja specifinės fizinio elgesio rūšys, skirtos manipuliuoti balsu ir instrumentais, taip, regis, yra ir atlikėjams būdingų kūno padėčių, pozų bei įtampų; tikėtina, kad tokias kūno charakteristikas galima susieti su kitais elgesio elementais ir taip atskleisti reikšmingus muzikavimo faktus“ (Merriam 1964: 108). Ši citata dar svarbesnė, kai kalbama apie tam tikrų elgsenos elementų, priklausančių skirtingoms kultūrinėms sritims, sujungimą į hibridinį muzikavimo lauką, pavyzdžiui, klasikinį *crossover*, kuris plačiau nagrinėjamas ketvirtame studijos skyriuje.

Romantinio virtuozo performatyvumas. Tyrimais įrodyta, kad klausytojų muzikos patyrimas yra neatsiejamas nuo atlikėjo judesių; plačiai pripažįstama muzikantų veido išraiškų ir kūno judesių svarba perteikiant emocijas ir įvairius kitus muzikavimo elementus. Atsižvelgiant į komunikacinę gestų galią, netgi galima teigti, kad daugelis koncerto klausytojų atlikimo išraiškumą suvokia veikiausiai iš muzikantų gestų, o ne iš muzikos garsų (o ekspresyviaisiais gestais menkai praturtintas atlikimas savo ruožtu gali būti suvokiamas kaip stingantis emocionalumo). Be to, muzikiniais gestais perteikiama išraiška ir kitokio pobūdžio informacija veikia kultūrinio susitarimo lygmeniu. Šis kūniškumo aspektas sudaro sąlygas koncertiniame atlikime rasti tam tikras gestų klišes: šią studiją parengiančiame tyrime (žr. Navickaitė-Martinelli 2023) parodoma, kad egzistuoja tam tikri galimų atlikėjo gestų funkcijų, ypač viešame koncerte, archetipiniai modeliai, kurie publikai perteikia kultūriškai įtvirtintas muzikinio naratyvo, atlikėjo asmenybės ir sceninės personos reikšmes – romantiškąją atlikėjo herojaus / žvaigždės / šoumeno / virtuozo konvenciją,

3.1 pav. Gestu *topoi* klasikinēs muzikas atlikimo mēnē:
a) „Transcendencija“,
b) „Romantinis herojus“ ir
c) „Kulminacija“.



kurią galima laikyti atlikėjo gestų *topoi* Leonardo Ratnerio (1980) pasiūlyta prasme⁴⁰ (3.1 pav.).

Kodėl vis dar svarbu kalbėti apie romantizmą? Paradoksalu, bet, nors tiek romantizmo estetika apskritai, tiek ir XIX a. atlikimo praktikos šiandien suvokiame kaip atgyvenusios, romantinės pažiūros į muziką gali būti laikomos dabartinio Vakarų muzikos atlikimo kodeksu, jo standartų ir kriterijų pagrindu, vieninga sistema, kuri jau kelis šimtus metų lemia senosios ir naujosios muzikos interpretacijas. Būtent XIX a. susiformavo daugelis atlikimo klišių, turėjusių didelę įtaką tolesnei muzikos interpretacijos meno raidai, išryškėjo atlikėjo kaip interpretatoriaus vaidmuo (pirmą kartą istorijoje – ir instrumentalistų), susiformavo viešas koncertinis gyvenimas moderniaja prasme, išsikristalizavo tradicinis, kanoninis repertuaras. Ypač XIX a. pradžia pasižymėjo menine laisve interpretuojant muzikinius tekstus, kai interpretatoriaus individualumas ir atlikėjo išraiška buvo laikomi svarbesniais už autoriaus ketinimus ir ištikimybę partitūrai. Tokioje estetinėje terpėje atsirado šiuolaikinis virtuožas.

Vienas iš svarbių šio proceso aspektų buvo didėjanti muzikos atlikimo akto autonomija, apie kurią rašė keletas autorių⁴¹. Genialumo kulto ištakos siekia tą pačią epochą – laikotarpį, kai romantiniam diskursui veikiant muzikus imta suvokti kaip aukštesnes, kone dieviškas būtybes. Tokios legendinės asmenybės kaip Paganini'is ir Lisztas ypač padėjo sukurti muzikanto kaip charizmatiško herojaus mitą. Jų muzikavimas rėmėsi bendra to meto estetika: individualizuotu deklamavimu, egzaltacija, patosu, temperamentu ir programiniais vaizdiniais. Koncentruota sugestija ir hipertrofuotas emocionalumas, turėjęs pabrėžti atlikėjo asmenybę, tapo svarbiausiais romantinio atlikimo bruožais.

Vienas iš didžiausių lūkesčių, tai, ko tikimasi iš sėkmingo koncertuojančio atlikėjo, ligi šiol yra charizma, originalumas, galiausiai – „asmenybė“. Netgi muzikos konkursuose (ten, kaip žinia, klesti standartizuotos interpretacijos, o

⁴⁰ *Topoi*, arba *topikų* (angl. *topics*), konceptą muzikologiniame diskurse pasiūlė Leonardas G. Ratneris savo etapiniame darbe „Classic music: Expression, form, and style“ (1980). *Topoi* jis apibrėžė kaip muzikinio diskurso temas ir suskirstė jas į stilius bei tipus. Ypač *topoi* yra būdingi Baroko ir Klasicizmo epochų muzikai. Tačiau pastaruoju metu ši teorija dažnai taikoma ir vėlesnių amžių muzikai, kur, be įprastinių šokių, maršų, pastoralių, medžioklės ir pan. *topoi*, atrandamos naujai kultūros kodifikuotos reikšmės, pavyzdžiui, industriniai ar mechaniniai *topoi*, naujųjų kartų klausytojams keliantys naujas konvencines asociacijas.

⁴¹ Vienas iš jų – Jimas Samsonas, kurio įžvalgos apie atlikėjų veiklos autonomiją, pasireiškiančią romantiniu virtuozizmu, publikuotos ne viename darbe (pavyzdžiui, Samson 2002; 2003).

„teisingas“ muzikos kūrinio atlikimas yra *privalomas*) atlikimo vertinimas veikiamas kur kas sudėtingesnių ir galbūt miglotesnių kriterijų nei tiesiog atitikimas partitūros nuostatomis.

[...] „asmenybė“ – tai kažkas, ką turi atlikėjas, kuris ją perduoda per instrumentą tiesioginio bendravimo būdu. Tuomet ji įgauna beveik magišką aurą, įvardijamą įvairiais būdais. [Hermanas] Krebbersas kitą konkurso kandidatą apibūdina kaip „stokojantį to esminio *magnetizmo*“, nors jis „grojo gražiai, nepaprastai inteligentiškai“ [...]. Jis buvo įvertintas kaip „nuostabus koncertmeisteris“, bet ne solistas. Tikslus jo trūkumas liko nuviliamai neapibrėžtas (Cumming 2000: 31).

Semiotikos požiūriu muzikos atlikimas suprantamas kaip komunikacijos modelis, kai siunčiami užkoduoti pranešimai ir priimamos arba dekoduojamos jų reikšmės. Kaip ir teatro ar operos spektakliai, kuriuose prasmės užkoduojamos ir perteikiamos per įvairias teatrinio vyksmo sistemas (scenografiją, šviesas, kostiumus, muziką) ir atlikėjų (aktorių) kūnus, veiksmus ir interpretacijas, taip ir muzikos atlikimas nėra vien partitūros aktualizavimas. Kai kurie muzikos atlikimo signifikacijos aspektai taip priklauso nuo asmeninių atlikėjo savybių ir kūrybinės individualybės, kad juos iš tiesų galima vadinti atlikėjo teatru: scenoje perteikiamos emocijos, kūno ženklai, kuriama scenografija, įtampa ir atmosfera. Neatsitiktinai ne vienas teoretikas randa analogijų tarp klasikinės muzikos atlikėjo ir aktoriaus veiklos:

Muzikos atlikimas pagal savo prigimtį yra vaidybos rūšis. Būtent atlikėjas kontroliuoja, kaip beveik kiekvienas kūrinio aspektas perteikiamas klausytojui. Kokie muzikos bruožai „išryškinami“, kokie paslepiami, kokiems leidžiama kalbėti patiems už save – tai tik keletas sprendimų, kuriuos turi priimti atlikėjas (Rothstein, iš Auslander 2021: 12).

Svarbu tai, kad ne tik fizinės atlikėjo pastangos yra tiesiogiai susijusios su menine išraiška, bet ir tai, kad jų demonstravimas, regis, reikšmingas koncertiniame pasirodyme. Vizualinis virtuoziškumo poveikis klausytojams yra toks pat, jei ne stipresnis, kaip ir girdimasis grojamų virtuozinių pasažų patyrimas. Philipas Auslanderis teigia:

Tais atvejais, kai muzikinės personas atlikimui būdinga emocinė išraiška, galima sakyti, kad muzikantai įsitraukia į tai, ką [Ervingas] Goffmanas vadina

dramatizavimu. Tai susiję su tam tikroje paprastai auditorijos nematomoje rutinoje atliekamo darbo pavertimu matomu, kad atlikėjas būtų už tai įvertintas [...], ir su idealizuoto įvaizdžio pateikimu auditorijai [...]. Kalbant apie muzikos atlikimą, idealizuotas muziko kaip emociškai ekspresyvaus žmogaus įvaizdis perteikiamas per muzikavimo proceso dramatizavimą, kuriuo siekiama atskleisti vidinę muzikanto būseną atliekant muziką (Auslander 2021: 111).

Šiuo atveju ypač svarbus viešas, į įvykį orientuotas pasirodymas. Šį reiškinį galima palyginti tiek su romantizmo estetika, tiek ir su dabartine popkultūra, kuri tam tikra prasme tiksliausiai atliepia romantinį virtuoziskumą. Aptardama popžvaigždę Robbie'į Williamsą, Jane Davidson (2006) mini klišines pozas, kurias šis atlikėjas demonstruoja veikdamas kaip scenos persona, „pavyzdžiui, rankos pakėlimas rodant į dangų, šokį primenantys viso kūno sukiniai ir į viršų kilnojamų rankų gestai, skatinantys publikos įsitraukimą“ (iš Dahl *et al.* 2010: 53). Kiti autoriai taip pat mini gyvus roko grupių pasirodymus, kuriuose pastebimi per dešimtmečius susiformavę stereotipiniai simboliniai gestai, matomi daugelyje roko ir metalo grupių koncertų ir atliekantys vyriškumo demonstravimo funkciją.



3.2 pav. Robbie'is Williamsas, įkūnijantis scenos personažą.

Pasak Albrechto Schneiderio, „tokių stereotipinių veiksmų, įskaitant gestus, kurie dažnai laikomi galios, laisvės ir galbūt mačizmo išraiška, publika aki-vaizdžiai tikisi kaip tikro, gero gyvo roko šou sudedamosios dalies“ (Schneider 2010: 73). Svarbu pabrėžti, kad tokia performatyvi raiška turėtų būti interpretuojama atsižvelgiant į socialinę, istorinę ar asociatyvią žanro konvenciją – nesvarbu, ar tai klasikos *mainstreamas*, ar popmuzika. Kiekviena muzikos rūšis, turinti savitus atlikėjų ir publikos bendravimo kodus, kuria specifinius gestų *topoi*. Įspūdjį, kurį mums sukelia scenos personas siunčiami gestų pranešimai, galima laikyti kultūriškai sąlygotais ženklais, conceptualizuojamais pagal kultūrinės ir istorinės ekspresijos demonstravimo taisykles. Juos suvokiame kaip neatsiejami susijusius su viešo koncerto kontekstu.

Garsas kaip esminis atlikėjo raiškos elementas. Svarstymai apie muzikos atlikimo garsą aprėpia tokius tarpusavyje susijusius klausimus kaip tembras ir tonas, kurie gali priklausyti arba nepriklausyti nuo konkretaus atlikėjo pastangų. Tembros sąvoka apima daugybę savybių: garso ryškumas, šiurkštumas, atakos kokybė, sodrumas, tuštumas, neharmoningumas ir kt. (McAdams, Goodchild 2019: 130). Skirtingos tembro rūšys vadinamos dainingomis, kietomis, švelniosiomis, sausomis, aksominėmis, primenančiomis varpų skambesį, žėrinčiomis, perlamutrinėmis ir pan. Visuotinai pripažįstama, kad žmogaus balsas pasižymi visomis šiomis itin individualiomis savybėmis, tačiau požiūris pasikeičia, kai kalbama apie instrumentalistų skleidžiamą garsą. Paplitęs įsitikinimas jų (ne)gebėjimu paveikti ar pakeisti tam tikro instrumento savybes šiek tiek skiriasi nuo ankstesnių tyrimų teiginių, esą nėra kokybinio skirtumo tarp to, kaip pianistai liečia fortepijono klavišus, iki naujesnių išvadų apie vis dėlto įmanomą fortepijono skambesio kontrolę.

Skirtingi garsą skleidžiančių judesių atlikimo būdai paprastai lemia skirtingus skleidžiamus garsus. Skambinant fortepijonu pagrindinį akustinį dinamikos parametrą lemia plaktuko smūgio į stygas greitis. Ilgą laiką buvo manoma, kad vienodu plaktuko greičiu išgaunami fortepijono garsai skamba vienodai, net jei jie atliekami visiškai skirtingais klavišų judesiais. Tačiau naujais tyrimais parodė, kad skirtingi fortepijono klavišų lietimai būdai [...] lemia fortepijono tembro skirtumus, kuriuos klausytojai gerai atskiria [...] (Bishop, Goebel 2019: 354).

Kiekvienas akademinės fortepijono muzikos atlikėjas neabejotinai ieško ir siekia gražaus ir individualaus garso – nuo didžiausio intymumo ar intensyvumo

gyvuose koncertuose iki palyginti neseniai atsiradusio „sterilaus“ studijinių įrašų garso fenomeno. Kaip teigia Mine Doğantan-Dack, „fortepijono pedagogikos literatūroje rašoma, kad svarbiausias pianisto muzikalumo kriterijus yra jo gebėjimas priversti fortepijoną „dainuoti““ (Doğantan-Dack 2016: 256). Panašus ir Naomi Cumming pastebėjimas apie smuiko pamokas. Jose tyrėja ne tik rado emociją kaip garso kokybę, bet ir suvokė, kad grojimas smuiku – tai ne tik galimybė „išreikšti save“, tačiau ir būtinybė atsižvelgti į stiliaus reikalavimus (Cumming 2000: 5). Nors mūsų studijoje nesiekama gilintis į garso grožio temą ar į tai, ko reikia, norint „dainuoti“ skambinant fortepijonu, šio aspekto negalima visiškai praleisti diskutuojant apie savo garsinę tapatybę kuriantį atlikėją.

Dalis atlikėjo subjektyvumo slypi jo garso spalvų repertuare, kuris tiesiogiai susijęs su kūno judesiais ir gestais. Kai atpažįstame ir kalbame apie „Rubinsteino skambesį“, be kitų raiškos kintamųjų, turime omenyje jo toną, o ne patį garso aukščio išgavimą (Doğantan-Dack 2016: 250).

Pasak Nicholaso Cooko, „tyrinėti atlikimą – tai tyrinėti žmones, sąveikaujančius per garsą“ (Cook 2013: 256). Tai pasakytina ne tik apie ansamblio (ar didesnės grupės) atlikėjų bendradarbiavimo dinamiką, bet ir apie atlikėjo ir klausytojo komunikaciją. Tokį bendravimą nuolat veikia įvairūs kultūriniai, socialiniai ir individualūs veiksniai: atlikėjo meninį identitetą, interpretacinius pasirinkimus, psichinę ir fizinę savastį lemia įvairios aplinkybės, įskaitant prigimtines savybes, asmeninę patirtį, stilistinius muzikos kūrinio reikalavimus ir tam tikros tradicijos apribojimus. Tačiau visa tai ir dar daugiau klausytoją pasiekia per garsą. Būtent garsas tampa priemone, kuria per kūną – balsą ar muzikos instrumentą – išreiškiama individuali atlikėjo interpretacija, vizija ir asmenybė.

Darant prielaidą, kad kiekvieno atlikėjo muzikavimas pasižymi vienu ar keliais būdingais bruožais, galima sakyti, kad jo interpretacijose dominuoja tam tikras semantinis gestas⁴², išskiriantis jį iš kitų atlikėjų. Čia dėmesys bus sutelktas į garsinę šio semantinio gesto išraišką, t. y. į atlikėjo ekspresyvų, emocinį ir interpretacinį potencialą, perteikiamą garsu, ir į tai, kaip šis individualus garsinis ženklas pasiekia klausytoją per akustines ir vaizdines priemones.

⁴² Ši plati sąvoka čia vartojama gana laisvai. Terminas *semantinis gestas* pasiūlytas pagrindinės Prahos struktūralizmo figūros Jano Mukařovskio ir žymi (analizuojant atskirus literatūros kūrinio aspektus) literatūrinio ženklo unikalumą ir savitumą.

Muzikos ir judesio ryšys yra ypač reikšmingas, nes daugumoje muzikos žanrų garsui išgauti reikalingas judesys, ir tik atlikdami tikslus ir kontroliuojamus judesius atlikėjai gali sukurti skambančią muziką, atliepiančią jų intencijas (Bishop, Goebel 2019: 349).

Kadangi tiek garsas, tiek ir jam išgauti reikalingas judesys yra labai svarbios muzikinės komunikacijos priemonės, šioje studijoje jos bus laikomos glaudžiai susijusiomis.

Praktika: kūno garsas. Muzikologijoje garso klausimas ligi šiol dažniausiai būdavo sprendžiamas muziką suvokiant kaip kompoziciją arba atsižvelgiant į nesunkiai apskaičiuojamus muzikos atlikimo parametrus (pavyzdžiui, garso aukštį, instrumento tembrą ar dinamiką), o štai subjektyvesni klausimai ilgą laiką nesulaukė deramo mokslininkų dėmesio.⁴³ Pasak Johno Rinko, net ir empiriniuose XX a. pabaigos darbuose apie atlikimą buvo „linkstama į tempo ir dinamikos tyrimus daugiausia dėl to, kad juos galima griežčiau modeliuoti nei tokius sudėtingus parametrus kaip [garso] spalva ar kūno gestai“ (Rink 2004: 38). Tačiau, kaip pastebi Mine Doğantan-Dack, moksliniuose tyrimuose dėmesys abstrakčioms, su garso aukščiu ir trukme susijusioms muzikos savybėms „nėra muzikiniu atžvilgiu nepagrįstas“. Anot šios autorės, „priežastis, dėl kurios galima lengvai nekreipti dėmesio į garso spalvą ar už muzikos garsų slypinčią kūniškąją veiklą, paremta ne vien kultūriniais ir istoriniais veiksniais ar neįmanomybe partitūroje jas tiksliai apibrėžti, bet ir yra bent iš dalies susijusi su paties garso suvokimo prigimtimi“ (Doğantan-Dack 2016: 248). Todėl nenuostabu, kad daugelyje garsą nagrinėjančių tyrimų, ypač naujausių, analizuojamas muzikos atlikimo fiziškumas ir imanentinis atlikėjo kūno ir jo skleidžiamo garso santykis.

⁴³ Garsas, tonas ir tušė, nors kartais beveik ezoterinės sąvokos, kai kalbama apie skirtingų pianistų skleidžiamo garso skirtumus, yra svarbūs daugelyje su fortepijono pedagogika ar muzikos atlikimo meno mokyklomis ir tradicijomis susijusių tyrimų, pavyzdžiui, Heinricho Neuhauso knygos „Fortepijono atlikimo menas“ (1958) skyriuje „Apie garsą“, Charleso Timbrello *jeu perle* technikos pristatyme knygoje „Prancūzų pianizmas“ (1992), Juliano Hellaby'io gražaus garso projekte jo 2019 m. knygoje apie anglų fortepijono meną arba Luca'os Chiantore'ės idėjoje apie fortepijono techniką kaip kūniškosios muzikologijos objektą knygoje „Tonų judėjimas“ (2019). Iš jaunosios kartos menininkų tyrėjų fortepijoninio atlikimo išraiškingo skambesio teorijai skirta Victorios Tzozkovos daktaro disertacija (2012) taip pat rodo neblėstantį šios temos aktualumą praktikuojantiems pianistams.

Percepcijos požiūriu, *fizinė* garso *priežastis* labiausiai atsiskleidžia per jo tembrą, o ne per aukštį ar trukmę. Garso fizinės pradžios ir palaikymo būdas, t. y. *gesto* aspektas, yra vienas iš pagrindinių veiksnių, lemiančių tembrinį garso savitumą. Taigi garso tembras ir jį perteikiantis žmogaus kūnas yra glaudžiai susiję ir sudaro vientisą psichologinio garso suvokimo mechanizmo gešaltą (Smalley 1992: 523–5, cit. iš Doğantan-Dack 2016: 248).

Aptariant muzikos atlikimo metu atsiveriančias kūniškąsias reikšmes svarbu atskirti muziko (atlikėjo) ir stebėtojo (klausytojo) atlikimo patirtį. Atlikėjai savo kūno judesiais perteikia tiek informaciją apie struktūrines muzikos ypatybes, tiek ir savo ekspresyviųjų intencijų pranešimus. Rolfas Inge Godøy'ius, skirdamas įvairių rūšių garsą skleidžiančius muzikantų kūno judesius ir klausantis muzikos pastebimus garsą lydinčius kūno judesius, atkreipia dėmesį į su tuo susijusią esminę problemą:

[Tai] yra kūno judesių ir garso savybių atitikimo įvertinimas: dažnai pastebima, kad ritmas ir garso aukščio kontūrai aiškiai atsispindi kūno judesiuose, tačiau faktūra, tembras, dinamika ir daugybė ekspresyviųjų savybių gali būti įvairiai susijusios su kūno judesiais, taigi ir sukelti vaizdinius (Godøy 2017: 5).

Cumming garsus taip pat vertina ne tik kaip akustinius reiškinius, bet ir kaip kažką, kas gali turėti tam tikrų konotacijų, įskaitant ir subjektyvias žmogaus savybes, kylančias iš balso, gestų ir veiksmų⁴⁴. Panašiai samprotauja ir Marcas Lemanas: „Būtent per kūniškąjį tarpininkavimą įmanoma įsitraukti į elgesio rezonansą su muzika, kad būtų galima aktyvuoti ir keistis savo subjektyviais jausmais, nuotaikomis, srauto [angl. *flow*] patirtimi ir socialinio ryšio pojūčiais“ (Leman 2010: 48).

Gražaus garso kūrimas. Itin svarbus analizuojant muzikos atlikimo raišką yra *tinkamas tonas*. Savo veikale apie anglų pianizmą Julianas Hellaby'is pateikia įdomų pastebėjimą, kad garso grožis paprastai siejamas su *cantabile* muzika (taigi veikiausiai ir su „dainingu garsu“), o „gražus garsas“ paprastai nesuponuoja aukščio, dinamikos, tempo ar faktūros kraštutinumų, bet veikiau užima estetinį ir emociinį vidurį (Hellaby 2019: 214). Šis pastebėjimas iš tiesų gali būti

⁴⁴ Cumming įžvalgoms didelę įtaką daro Charleso Sanderso Peirce'o pragmatizmas ir jo domėjimasis ženklų sąveika, taip pat feministinė muzikos teorija. Tad neatsitiktinai reikšminga šios autorės darbų apie atlikėjo tapatybę dalis skirta jo kūniškiesiems ženkams.

teisingas daugelyje dabartinės kultūros, pradėdant maždaug nuo XX a. vidurio, kontekstų (ypač muzikos konkursų, kuriuose jokie kraštutiniai nėra pageidaujami). Be to, jis turi stiprių konotacijų, kai kalbama apie atlikėjo individualumą.

Cumming rašo apie praktinį smuiko skambesio kūrimo būdą, ypač apie tai, kaip suteikti smuikui „dainavimo“ savybių griežiant kantilenos stiliumi:

Kūno judesiai turi tapti priemone kurti garsams, primenantiems tai, ko jie „tiesiogine prasme“ neturi – dainuojančio balso savybes. Peirce'o žodžiais tariant, materialios garso savybės yra ženklų priemonė, dėl kurios jis tampa reprezentacija (*reprezentamenu* arba „ženklų“). Juo pasiekiamas balso grūdas yra jo „objektas“ – tai, ką jis reiškia. Be interpretacijos joks materialus garsas, išgaunamas nežmogišku instrumentu, negali būti išgirstas kaip balsas, taigi trečiojoje loginėje pozicijoje yra „interpretantas“. Ja pripažįstami du dalykai: konvencijos, leidžiančios smuiko garsą tam tikruose kontekstuose išgirsti kaip vokalą, ir atpažinimo aktas konkrečiu klausymosi momentu. Tai, kas negyvą, mechaninį atlikimą paverčia „gyvu“, yra garso kaip ženklo sukūrimas – šiuo atveju – ženklo, galinčio „dainuoti“ atitinkamu tonu (Cumming 2000: 29).

Pažymėtina, kad *gražaus skambesio* kūrimas, gerai subalansuotas fizinis atlikėjo prisitaikymas prie instrumento, yra svarbiausias muzikinės asmenybės įspūdžio kūrimo veiksnys. Tokiu būdu pasiekiamas „garsinė savastis“ (Cumming 2000: 22–23), pasiskolinant Cumming terminą. Tačiau svarbu nepamiršti, kad tai, ką laikome „gražiu“ arba „natūraliu“ garsu, pasak Cumming (atliepiant anksčiau išsakytas mintis), lemia atlikimo tradicija. Atlikėjo kūnas yra išmokomas arba pripratintas išgauti tam tikrą garsą, atsižvelgiant į tradiciją, kurios kontekste jis tarpsta (ibid.: 29). Šis muzikavimo aspektas galėtų būti aptariamas analizuojant atlikimo mokyklas, tačiau nėra šios studijos tyrimo objektas⁴⁵.

Verta prisiminti ir Roland'o Barthes'o rašinius apie balsą ir kitas jo muzikines esė, kurios yra akivaizdžiai erotiškos ir pabrėžia kūno – visų pirma atlikėjo kūno – viršenybę prieš daugelį kitų elementų, kuriuos mes kur kas dažniau aptariame kalbėdami apie muziką. Jo garsiosios esė „Balso grūdas“ šerdis yra iš

⁴⁵ Gero fizinio santykio su instrumentu ir atlikėjų gebėjimo panaudoti kiekvieną kūno dalį tinkamam garsui skleisti svarba aktuali bet kuriai atlikimo tradicijai priklausantiems muzikantams. Tačiau, pavyzdžiui, rusų mokyklos pianistų „muzikinis fiziškumas“ yra ypač pagarsėjęs. Daugelis atkreipia dėmesį į labai tvirtą, itin ekspresyvią rusų fortepijono mokyklai atstovaujančių atlikėjų garso kokybę, kuri prancūzų ar anglų fortepijono tradicijose gali būti visiškai nelaikoma „gražia“.

esmės kūniškas reiškiny – tai, ką jis vadina „grūdu“. Pasak Barthes'o, „grūdas yra kūnas, slypintis dainuojančiame balse, rašančioje rankoje, atliekančioje galūnėje“ (Barthes 1977: 188). Todėl, tęsia jis, vieni dainininkai (ar bet kurio kito tipo atlikėjai) turi šį grūdą, o kiti – ne. Vadinasi, įkūnytoji balso fiziškumo prigimtis yra tikrasis skirtumo tarp retų balsų, turinčių šį grūdą, ir kitų, jo neturinčių, šaltinis. Tačiau įdomu, kad, pasak Barthes'o, balsas, neturintis jokio grūdėtumo arba signifikuojamojo svorio, ypač gerai atitinka *vidutinės* kultūros reikalavimus – tai jau pastebėjome aptardami visuotinai pripažįstamo garso grožio sąvoką.


Garsus smuikininkas Rudolfas Kolischas pastarąją sąvoką perkelia į atlikėjo nemuzikinių efektų paieškų sritį: galbūt tai yra susiję tiek su atlikėjus supančios kultūros reikalavimais, tiek ir su muzikantų originalumu. Pasak Kolischo, gražus garsas „yra užmuzikinis reiškiny, nes joks akademinės muzikos kūrinys niekada nebuvo parašytas „gražiam garsui“. Išskirtinis jo puoselėjimas pakeičia visus dinamiškus-ekspresyviuosius muzikinės kalbos elementus į subjektyviuosius-sensualistinius, muzikiniu atžvilgiu indiferentiškus. Siekiant šio tikslo, muzikinė produkcija vyksta ne pagal savo tikrąją užduotį, t. y. konstrukcijos atskleidimą, bet veikia vien tik kaip grožio kultas“ (Kolisch, cit. iš Cook 2013: 218). Tai išties yra tas grojimo elementas, per kurį atlikėjas gali laisviau išreikšti savo individualumą, nepriklausomą nuo atliekamo muzikinio kūrinio konstrukcijos.⁴⁶

Kiekvienas muzikas turi savitą prieigą ir psichofizinį santykį su instrumentu bei esmingai taktilinį garso pojūtį. Ši pastaba galioja ne tik stygininkams ar pučiamųjų instrumentų atlikėjams, kurie gali turėti itin glaudų kūnišką santykį su savo instrumentu, bet ir pianistams, kurie nebūdami superžvaigždės, galinčios vežiotis į koncertus savo fortepijonus, kiekvieną kartą koncertuodami turi prisitaikyti prie naujo instrumento. Esminės atlikimo ir kuriamo muzikos skambesio patirties jie įgyja būtent per fizinį grojimo aktą.

Kadangi garso tembras ir šį garsą inicijuojantis bei palaikantis žmogaus gestas glaudžiai susiję, tembras arba garso spalva yra pagrindiniai sąmoningam atlikėjo muzikos, kurią jis fiziškai sukuria, patyrimui. Darydami gestus, sukuriančius garsų spalvas, jie daugiausiai dėmesio skiria ne garso aukščiui ar ritmui (kaip klausytojai), bet labiau tonų spalvai. Be to, tembriniai jų atliekamos melodijos aspektai yra tikrasis atlikėjų įkūnijimas, nes jie „savinasi“ šias tonų spalvas per meistriškai išstobulintus kūno gestus ir kinestetinius pojūčius, kurie jas generuoja (Doğantan-Dack 2016: 250).

⁴⁶ Tačiau svarbu pabrėžti, kad atlikėjo skambesio nereikėtų laikyti griežtai *nemuzikiniu* aspektu, nes prie *vidinių* muzikos savybių nereikėtų priskirti tik partitūroje matomų parametrų.

„Akivaizdu, – rašo Nicholas Cookas, – kad egzistuoja epistemologinė spraga tarp fenomenologinio požiūrio, pagrįsto įkūnyta patirtimi, ir empirinio požiūrio, pagrįsto matavimu, – jie teikia skirtingų rūšių žinias“ (Cook 2013: 312). Šios studijos penktajame skyriuje teorinius apmąstymus apie garso ir judesio ryšį iliustruos bandymas nusakyti lenkų pianisto Jano Krzysztofo Brojos garsinę individualybę. Kadangi atlikti „matavimai“ iš dalies paremti pianistų atsiliepimais, manome, kad šį tyrimą galima laikyti atlikėjų įkūnytomis žiniomis (angl. *embodied knowledge*) pagrįstu. Apskritai, kaip ir Cookas, nenorėtume „teigti, kad kuris nors iš šių požiūrių turi epistemologinę ar kitokią pirmenybę prieš kitus“ (ibid.: 313).



4. Klasikinis
crossover:
tarpkultūrinė
atlikimo raiška
ir poveikis
publikai

Žanro apibrėžimas ir paskirtis. XX a. 10-ajame dešimtmetyje vykę sudėtingi politiniai, socialiniai ir kultūriniai procesai brandino vis liberalesnius muzikinės raiškos vaisius įvairiuose muzikos kūrimo, atlikimo ir vartojimo lygmenyse. Kultūriniai pokyčiai, kuriuos mėginama panagrinėti šiame studijos skyriuje, yra susiję su klasikinio *crossover*⁴⁷ žanru. Šio tipo muzikavimas, nors ir buvo žinomas anksčiau, ypač aptariamuoju laikotarpiu tapo reikšminga priemone klasikinės muzikos atlikėjams tapti patraukliems platesniam klausytojų ratui, palyginti su jų įprasta ir, tenka pripažinti, vis vyresne auditorija.

Nors šio termino apibrėžimas vis dar stokoja tikslesnio mokslinio tyrimo (bandoma vartoti įvairias fundamentalias sąvokas – nuo brikoliažo ir kultūrinės kreolizacijos iki daugiakultūriškumo ir hibridizacijos), klasikinis *crossover* kaip žanras iš esmės apima tiek klasikinę muziką, išpopuliarėjusią naudojant įvairias muzikines ir nemuzikines priemones, tiek ir įvairias populiariosios muzikos rūšis, atliekamas klasikine maniera ir (arba) klasikos atlikėjų. Nors kituose kontekstuose terminas *crossover* gali turėti neigiamą atspalvį, susijusį su kultūrinės apropiacijos ir kolonializmo ideologijomis, klasikinis *crossover* daugiausiai kritikos iš muzikos puristų sulaukia dėl galimo muzikos autentiškumo sunykimo, siekiant patenkinti masių skonį.

Socialinį ir ekonominį požiūrį į šį reiškinį pateikia Davidas Bruengeris, kuris jį pirmiausia laiko vienu iš įrašų pramonės atsakų į 1929 m. Didžiąją depresiją:

Socioekonominių sąlygų poveikį įrašų ir transliavimo pramonės modeliams galima apibendrinti trimis procesais: liaudies ir tradicinės muzikos *komercializacija* ir pardavimu vartotojams, kurių komercinė muzikos pramonė anksčiau nepasiekdavo; anksčiau skirtingų muzikos stilių *susiliejinimu*, siekiant sukurti naujas komercines formas; *kryžminiais (crossover)* pirkimo modeliais (Bruenger 2016: 92).

Akademinės ir populiariosios muzikos atlikėjų bendradarbiavimo fenomenas, klasikinės muzikos žanrų ar atlikimo stilių jungimas su populiariosios muzikos žanrais ar stiliais, taip pat bandymai sieti Vakarų muziką su kitomis kultūromis žinomi jau seniai, tačiau terminą *klasikinis crossover* įrašų kompanijos sugalvojo XX a. 9-ajame dešimtmetyje, o ypač jis išpopuliarėjo 10-ajame dešimtmetyje. Klasikinio *crossover* pradininku paprastai laikomas klasikinio išsilavinimo

⁴⁷ Lietuvių kalboje *krossoveris* turi kelias reikšmes, tačiau šiuo atveju pasirinktume kultūrų „susikryžminimo“ aspektą. Tekste žanro tikslumo dėlei vartojamas originalus angliškas terminas.

tenoras ir kino žvaigždė Mario Lanza (1921–1959), nors šis terminas XX a. 6-ajame dešimtmetyje – didžiausio šio atlikėjo populiarumo laikais – dar neegzistavo. Kitas *crossover* pradininkas buvo XX a. kompozitorius Kurtas Weillis. Nors Weillis pirmiausia buvo rimtosios avangardinės muzikos kūrėjas, bendradarbiavimas su dramaturgu Bertoldu Brechtu kuriant tokius kūrinius kaip „Opera už tris skatikus“ (*Die Dreigroschenoper*, 1928) rodo, kad jam rūpėjo naudoti lengvai prieinamą, populiarią muzikos stilių.

Tačiau tikroju orientyru, padėjusiu pagrindus šiuolaikiniam klasikinio *crossover* muzikos suklestėjimui (ne tik muzikine prasme, bet, galbūt dar svarbiau, muzikos industrijos atžvilgiu), reikėtų laikyti 1990 m. įvykusį pirmąjį „Trijų tenorų“ – Luciano Pavarotti’io, José Carreras’o ir Plácido Domingo – koncertą. Jų repertuaras ir pasirodymai plačiai televizijos auditorijai, o vėliau ir pilnoms arenoms pristatė operas, neapolietišką liaudies dainų, muzikinio teatro ir popmuzikos derinį. Iš vėlesnių šio žanro žvaigždžių minėtinas italų Andrea Bocelli’is, laikomas daugiausiai įrašų klasikinės muzikos istorijoje pardavusiu dainininku, taip pat britų sopranas Sarah Brightman, išleidusi klasikinės, liaudies, populiariosios ir muzikinio teatro muzikos albumų.

Pasak šios srities tyrėjų, pagrindinis klasikinio *crossover* tikslas yra „prikrauti platesnę auditoriją nei gali originalioji muzikos versija“ (Whiting 2008: 69). Nesvarbu, ar prie originalo pridedami akustiškai patobulinti efektai, ar klausytojams patrauklus pateikimas, ar tiesiog mušamųjų instrumentų ritmo take-liai, *crossover* tipo atlikimas visuomet bus orientuotas į ankstesnio „aukštosios ir žemosios“ kultūros atskyrimo kvestionavimą ir sąmoningai siekiantis komercinės sėkmės, kuri tik išimtiniais atvejais būdinga akademinės muzikos sričiai. Tokio pobūdžio muzikavimo populiarumas yra išties išskirtinis. Tai liudija bilietų pardavimai, klasikinio *crossover* pasirodymų gausa įvairiose televizijos laidose ir peržiūrų skaičius tokiose platformose kaip *YouTube*.

Kompanijos „EMI Classics“ duomenimis, klasikinės muzikos (ją galbūt tinkamiau būtų vadinti pagrindinės srovės akademinė muzika) rinka daugiausia orientuojasi į 35 metų ir vyresnio amžiaus moterų grupes (Adams *et al.* 2006: 23). O klasikinio *crossover* rinka linksta į įvairesnę auditoriją – nuo jaunesnės kartos iki vyresnių nei 50 metų klausytojų (*ibid.*). Dėl kokių savybių klasikinio *crossover* industrija yra paklausesnė? Tradicinės krypties akademiniai atlikėjai daugiausia dėmesio skiria muzikai, savo talentui puoselėti ir ilgiems mokymosi metams, reikalingiems technikai tobulinti (tiesa, situacija keičiasi ir klasikinės muzikos srityje), o daugelis klasikinio *crossover* atlikėjų, be muzikinių įgūdžių,



4.1 pav. Naujų idėjų kamerinio orkestro NIKO pasirodymas festivalyje NOMUS, Serbija.

siekdami patraukti klausytojus daug dėmesio skiria savo išvaizdos išskirtinumui, elgsenai ir aprangos kodui. Kitaip tariant, šios srities menininkai pirmiausia turi būti rinkodaros atžvilgiu išbaigtas rinkinys (Wapnick *et al.* 1998). Tad ir šiame skyriuje *crossover* muzikos atlikimo tipas laikomas ne tik muzikiniu stiliumi, bet ir hibridinių praktikų – ypač sceninio pasirodymo, atlikėjų elgsenos ir kūniškos išraiškos – samplaika.

Ypač nuo XX a. paskutiniojo dešimtmečio daugelio kultūros ir meno sričių hibridizacija bei įvairių jų formų ir išraiškos priemonių tarpusavio priklausomybė sukūrė masinės komunikacijos sistemą, kuria siekiama panaikinti menines ir stilistines ribas. Šios kultūrinės praktikos atstovų gausu visame pasaulyje, pradedant minėtais klasikiniu *crossover* pradininkais ar tokiais skirtingais šio žanro „klasikais“ kaip smuikininkai Vanessa Mae bei André Rieu ir baigiant naujesnėmis žvaigždėmis: Il Divo, Jackie Evancho, Davidas Garrettas ir kt.

Pradedant platesnį aptarimą nuo šio žanro pavyzdžių Lietuvoje, pirmiausia verta atkreipti dėmesį į ne itin tipišką (jų yra ištis daug, ypač vokalinių ansamblių), tačiau savaip reikšmingą ir įdomų – jauno Lietuvos šiuolaikinės muzikos ansamblio „Naujų idėjų kamerinis orkestras“ atveją. Reikšminiai žodžiai,

pasirodantys jo interneto svetainėje ir viename iš NIKO reklaminių vaizdo klipų, išties iškalbingi: „nežemiška ir energinga muzikinė patirtis“, „taip prieinama ir įdomu“, „klasikinės muzikos atitikmuo roko žvaigždėms“⁴⁸.

Reikia pasakyti, kad šio orkestro, kurio nariai – puikūs jauni muzikai, repertuaro negalima visiškai priskirti *crossover* žanrui. NIKO daugiausiai groja postminimalistinę savo įkūrėjo, kompozitoriaus Gedimino Gelgoto muziką, nors ji iš tiesų patrauklesnė platesnei auditorijai nei akademinės muzikos adeptams. Tačiau net ir tais atvejais, kai šie atlikėjai groja kitų (taip pat ir ankstesnių) kompozitorių ar epochų muziką, jų pasirodymuose labiausiai akcentuojami itin ekspresyvūs, emocijas žadinantys grojimo aspektai ir kiti anksčiau minėtos „prekinės pakuotės“ elementai: kruopščiai parinkta apranga, ryškus grimas ir pernelyg gestualus, dažnai surežisuotas sceninis elgesys (4.1 pav.). Būtent gestų komunikacija ir jos aktualumas masiniam aptariamo atlikimo stiliaus patrauklumui yra ypač svarbūs šiam tyrimui. Toliau jie analizuojami kaip išskirtinis klasikinio *crossover* žanro elementas.

Crossover bendradarbiavimas ir išraiškingas kūniškumas. Jau minėtas ir nuolat aktualus noras pasiekti platesnę auditoriją, prisidėti prie akademinės muzikos prieinamumo ir populiarumo bei tiesti tiltus tarp įvairių muzikos rūšių skatina šiandienos klasikinės muzikos atlikėjus bendradarbiauti su kolegomis iš popmuzikos ir roko muzikos sričių arba vieniems leisti į tai, kas gali būti suvokiama kaip populiariosios muzikos žanrai. Tai darant, t. y. bandant pasisavinti kodus iš kitos kultūrinės visatos, tam tikros – ir dažnai gana reikšmingos – profesinių įpročių adaptacijos ir transformacijos vyksta keliais muzikavimo lygmenimis (ne tik adaptuojant ir aranžuojant klasikinės muzikos kūrinių partitūras).

Kalbant konkrečiau, įdomu, kokiomis kryptimis pasuka kai kurių akademinės muzikos atlikėjų požiūris į muzikavimo gestus. Šiuo atžvilgiu toliau bus aptarti keli klasikinio *crossover* atvejai, kurių sukūrimo datos apima laikotarpį nuo XX a. pabaigos iki mūsų dienų. Pradėkime nuo vaizdo įrašų iš trijų albumo „Barcelona“ (1988) singlų (ypač „The Golden Boy“) gyvų pasirodymų⁴⁹, kuriuose kartu dainuoja roko žvaigždė Freddie’is Mercury’is ir akademinis sopranas Montserrat Caballé. Šie pasirodymai ir šiandien tebėra vieni žaviausių pavyzdžių, kaip dvi

⁴⁸ Žr. <https://www.nicomusic.eu/> ir https://youtu.be/aEWbBc_5ZbM [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

⁴⁹ Freddie’is Mercury’is ir Montserrat Caballé, „The Golden Boy“, koncertas festivalyje „La Nit“ Montjuricho pilyje Barselonoje, 1988 m. Prieiga internetu: <https://youtu.be/ksNoe8W2Jc> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

minėtos sritys susilieja tiek muzikiniu atžvilgiu, tiek atlikėjų fiziškumo, išvaizdos ir elgesio kodų – nuo balso formavimo iki aprangos ir veido išraiškų – prasme, ir kaip vienas stilius seka kitą, skolinasi iš jo ir (arba) yra jo praturtinamas.

Mercury'io įsitraukimas į šio *crossover* albumo kūrimą ir operos apropiacijas visuomet buvo vertinamas kaip natūrali ilgalaikio jo susižavėjimo opera tąsa. Nors tyrėjai pažymi, kad šių dviejų solistų duetas gali būti vertinamas kaip ekscentriškas, o būtent toks operos ir roko susiliejimas „supriešina daugybę autentiškumo spragų tarp operos ir roko atlikimo stilių“ (Klein 2018: 132), prigimtinis Mercury'io šoumeniškumas ir operiniai Caballé vaidybos gebėjimai daro šią porą stilingą ir įtikinamą daugeliu aspektų. Ieškodama panašumų, Eve Klein pateikia išsamų vokalo, instrumentuotės ir prodiusavimo priemonių, paprastai priskiriamų *mainstream* operai, „Barcelonai“ ir tipiškam Mercury'io stiliui, pasireiškiančiam visų pirma „Queen“ dainoje „Bohemian Rhapsody“ (1975), palyginimą. Vis dėlto ligi šiol mažai aptartas šio dueto atlikimo ekspresyvusis aspektas.

Apibendrinant galima daryti prielaidą, kad Mercury'is tiek savo vokalą, tiek ir sceninį pasirodymą labiau priartino prie klasikinės stilistikos, o itin iškilmingas operos divos įžengimas į sceną reprezentuoja natūraliąją Caballé stichiją. Turint omenyje nepaprastą jo ekstravaganciją, Mercury'is išlieka nuosekliai ekspresyvus ir atlikdamas jam naujo žanro kūrinį. Tiesa, reikia pažymėti, kad šia proga dėvimas klasikinis smokingas vargu ar dera prie įprasto šio dainininko roko pasirodymų kūniškumo ir, regis, gerokai varžo jo gestus. Tačiau dainos eigoje gospelo elementai jau ne tik girdimi, bet ir įžvelgiami ekstatiškoje Caballé vaidyboje, o balso *glissando* rodo jos pastangas prisitaikyti prie labiau „atsipalaidavusios“ muzikinės visatos (4.2 pav.).

4.2 pav. Freddie'io Mercury'io ir Montserrat Caballé gestualumas atliekant dainą „The Golden Boy“.



Mercury'is ir Caballé iš esmės nesistengė perimti vienas kito vokalinio stiliaus. Veikiau, žengdami į šį hibridinį žanrą, jie naudojo sau įprastas vokales technikas. Tačiau operos kritikai dėl tariamo dainų paprastumo „Barcelona“ priskyrė *crossover* stiliui, o roko kritikai operinę albumo pusę ir orkestrinę akompanimentą įvertino kaip „keistą“ (ibid.: 116). Galbūt komerciškai šis albumas – ne pats sėkmingiausias, tačiau jis yra klasikinio *crossover* pavyzdys, kai kultūrinė hibridizacija suponuoja pagarbų ir išvalgų skirtingų muzikinių pasaulių sujungimą. Galima sakyti, kad šiuo bendradarbiavimu buvo siekiama įveikti roko ir operos takoskyrą iš abiejų pusių vienu metu. Toliau pateikiami klasikinio *crossover* bendradarbiavimo atvejai atskleidžia visiškai kitokią perspektyvą – kai akademinį išsilavinimą turintys atlikėjai imasi populiarinti meną, su kuriuo išaugo.

Kroatų violončelininkas Stjepanas Hauseris savo karjerą pradėjo kaip daug žadantis violončelininkas, laimėjęs daug konkursų ir bendradarbiauęs su žinomais orkestrais. Ilgainiui jis su savo draugu Luca Šuličium įkūrė violončelių duetą „2cellos“ (4.3 pav.). Jų tikslas, be asmeninio prekės ženklo kūrimo, buvo pasiekti, kad akademinės muzikos koncertai pritrauktų naują, jaunesnę auditoriją. Kaip dažnai nutinka, Hauseris – charizmatiškesnė ar ryžtingiau nusiteikusi dueto dalis – toliau siekė savo tikslų, megzdamas naujas muzikines bendrystes ir dalyvaudamas solinėse iniciatyvose. Sakoma, kad Hauserio klasikinio *crossover* stiliaus muzikavimas suteikia klausytojams naujų klasikinės muzikos prieskonių.



4.3 pav. Stjepanas Hauseris ir Luca Šuličius „2cellos“ koncerte 2017 m.



4.4 pav. Lola Astanova prie fortepijono.

Tokia muzika yra laisvesnė ir prienamesnė, nereikalauja, kad klausytojai laikytųsi formalaus klasikinio koncerto etiketo. Priešingai – prienamumas pabrėžiamas kiekviename šių pasirodymų lygmenyje, taip metant iššūkį anksčiau vyravusiam požiūriui į muzikos atlikėjus kaip į elitines kultūros pasaulio figūras.

Panašiai, jei ne dar atviriau, elgiasi ir kita klasikinio *crossover* žvaigždė, pianistė Lola Astanova (4.4 pav.). Dažniausiai vadinama tiesiog Lola, ji, pradėjusi savo muzikinę veiklą kaip savadarbių *YouTube* vaizdo įrašų atlikėja, pasiekė puikią karjerą ir pelnė tokius įvertinimus kaip 78-ojo Venecijos kino festivalio „Kinéo Arte“ apdovanojimas 2021 m. (šis apdovanojimas anksčiau buvo įteiktas, pavyzdžiui, žymiajam filmų muzikos kūrėjui Ennio’ui Morricone’ei). Lolos interneto svetainėje pateikta citata iš „The West Australian“ atskleidžia viešąją šios pianistės receptiją ir atitinka jau minėto lietuvių ansamblio NIKO savireprezentaciją: „Ji atrodo labiau roko žvaigždė nei eilinė klasikinės muzikos atlikėja...“⁵⁰

⁵⁰ Žr. <https://lolaastanova.com/latest> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 14 d.].



4.5 pav. Hauseris ir Lola interpretuoja Beethoveno „Mėnesienos“ sonatą.

Ludwigo van Beethoveno „Mėnesienos“ sonatos pirmojoje dalyje, atliekamoje Hauserio ir Lolos⁵¹, struktūrinės ar notacinės muzikos savybės (išskyrus aranžuotą violončelei ir fortepijonui) nedaug pasikeičia – pagrindinis poslinkis glūdi interpretaciniame, viršmuzikiniame lygmenyje, kur aiškiai akcentuojamas romantinis atlikėjų įvaizdis: svajingi žvilgsniai į viršų arba užmerktos akys, pianistės lingavimas visu kūnu pirmyn atgal, dinaminės pūslės, perdėtas *vibrato* ir pan. (4.5 pav.) Nenatūrali Lolos laikysena, jai sėdint gerokai per toli nuo fortepijono klaviatūros, ir kai kurios veido išraiškos, perteikiančios gilų pasinėrimą į muziką, yra viena iš kūniškų klišių, dažnai naudojamų filmuotuose šios pianistės pasirodymuose. Nauja šio bendradarbiavimo dimensija yra kraštutiniai seksualizuoti abiejų atlikėjų tarpusavio santykiai, pradedant jų dalijimusi viena kėde, siekiant pabrėžti artumą, ir baigiant Hauserio rankos pabučiavimu, Lolai paliekant instrumentą.

⁵¹ Lola Astanova ir Stjepanas Hauseris atlieka Ludwigo van Beethoveno „Mėnesienos“ sonatos Op. 27 Nr. 2, pirmąją dalį. Įkelta į *YouTube* platformą 2018 m. balandžio mėn. Režisierė Alina Dianova-Siciliano, operatorius Jevgenijus Muchinas, garso įrašą parengė Carlosas Alvarezas, Paulas Kronkas, Astanova ir Hauseris, prodiuseris Misha Levintas. Prieiga internetu: <https://youtu.be/AzWds26YL9Y> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].



4.6 pav. Lady Gaga ir Bradley'is Cooperis atlieka dainą „Shallow“.

Norint įvertinti, kaip profesionaliai tos pačios klausytojų emocijas žadinančios priemonės gali būti naudojamos populiariojoje kultūroje (ten jos atrodo kur kas nuoseklesnės ir tinkamesnės kitiems muzikavimo elementams, kaip antai pačiai muzikai ir dainos tekstui), galima paminėti Lady Gagos ir Bradley'io Cooperio 2019 m. „Oskarų“ įteikimo ceremonijoje atliktą dainą „Shallow“ (2018): šiedu atlikėjai taip pat dalijosi vienu fortepijono suoleliu sėdėdami vienas šalia kito, tačiau tarp jų, regis, užsimezgė *tikra* ir, svarbiausia, subtiliai ir neiššaukiamai demonstruojama chemija (4.6 pav.)⁵².

Hauserio ir Lolos mėginimas interpretuoti populiariosios kultūros artefaktus virsta tokiais pasirodymais kaip „Queen“ dainos „We are the Champions“ (1977) interpretacija.⁵³ Be bendros aistringos atmosferos, „išlaisvintos“ energijos ir perdėto gestualumo (teatrališkas rankų atmetimas ir galvų atlošimas atgal), šiame vaizdo įrašė dar galima atkreipti dėmesį į pianistės „paleidžiamo“ ir kulminaciniame taške nuo jos kojos „nuslystančio“ fortepijono vaizdinio poveikį.

⁵² Lady Gaga ir Bradley'is Cooperis atlieka dainą „Shallow“ (iš filmo „The Star Is Born“) per 2019 m. „Oskarų“ įteikimo ceremoniją. Prieiga internetu: <https://youtu.be/JPJwHAlny4> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

⁵³ Lola Astanova ir Stjepanas Hauseris atlieka grupės „Queen“ dainą „We Are the Champions“. Įkelta į *YouTube* platformą 2018 m. lapkričio mėn. Vaizdo įrašą sukūrė Darko'as Drinovacius. Prieiga internetu: <https://youtu.be/1gJadngAhfk> [paskutinį kartą žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

Atlikimo gestų ir jų suvokimo tyrėjai Jane W. Davidson ir Jorge'as Salgado'as Correia (2002) siūlo atlikimo judesių ir gestų klasifikaciją pagal identifikuojamas funkcijas, kurios gali būti grynai biomechaninės, kultūriškai išmoktos, techniškai būtinos arba naudojamos ekspresijos tikslais. Kai kuriais savo kūno judesiais minėtuose vaizdo įrašuose pianistė paneigia bet kokią biomechaninę būtinybę, o štai dėl kultūriškai išmoktų fortepijoninio atlikimo funkcijų dar galima būtų padiskutuoti. Vis dėlto tokia atlikimo iš esmės išlieka vien techninio tobulumo demonstravimas, be to, daug dėmesio skiriama išraiškingam gestualumui. Tiek Hauseris, tiek ir Astanova čia remiasi dviem (tam tikra prasme analogiškomis) tradicijomis: popkultūros ir romantizmo estetikos su jai būdinga menine laisve, interpretatoriaus individualumu ir performatyvia ekspresija.

Pasak istoriko Timo Blanningo, dvi savybės, kurias į techninį atlikėjų repertuarą įtraukė Niccolò'as Paganini'is, o vėliau išpuoselėjo Franzas Lisztas, buvo šoumeniškumas ir seksualumas (Blanning 2009: 50). Būtent šis hipertrofuotas emocionalumas pasireiškia visuose minėtuose vaizdo įrašuose. Ir jei sutiksime su Davidson, teigiančia, jog „vaizdinė informacija net ir patyrusiems muzikantams gali stipriau nei garsinė informacija nurodyti aiškias atlikėjo intencijas“ (Davidson 2002: 7), ir pripažinsime, kad klausytojas atlikimą kaip ekspresyvų dažniausiai suvokia iš muzikantų gestų gausos (arba jų trūkumo), o ne tik iš muzikos garsų, tuomet net ir repertuaro pasirinkimas nėra toks svarbus kaip gestinis *crossover* dramatinavimas, pasitelkiamas šiai muzikai interpretuoti. (Dėl panašios priežasties šio skyriaus pirmojoje dalyje lietuvių ansamblį NIKO priskyrėme prie klasikinio *crossover* žanro atlikėjų.) Nesvarbu, ar Lola ir Hauseris atlieka Beethovoną, ar „Queen“, ar Hauseris pasirenka interpretuoti Tomaso Albinoni'io „Adagio“ basomis kojomis ant jūros kranto⁵⁴, ar mojuoja stryku grieždamas Dmitrijaus Šostakovičiaus valsą⁵⁵ džiūgaujančiai puikiai atrodančių damų miniai – svarbiausia čia yra ne atliekama muzika, o perdėtas muzikos (ir (arba) atlikėjo, taip sumenkinant jo elitinę poziciją) seksualumas ir prieinamumas masinei auditorijai.

⁵⁴ Stjepanas Hauseris atlieka Tomaso Albinoni'io „Adagio“ koncerte „Alone, Together“ Dubrovniku, Kroatijoje, 2020 m. rugsėjo mėn. Filmavo „MedVid Production“. Prieiga internetu: <https://youtu.be/gYD3k23WooE> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

⁵⁵ Stjepanas Hauseris, atliekantis Dmitrijaus Šostakovičiaus „Valsą Nr. 2“ Gala koncerte „HAUSER & Friends“ Pulos arenoje, Kroatijoje, 2018 m. rugpjūtis. Zagrebo filharmonijos orkestras, dirigentas Ivo Lipanovičius. Aranžuotė – Hauserio ir Filipino Sljivaco, filmavo ir montavo „MedVid Production“ ir Hauseris, garso įrašą parengė Hauseris ir Filipas Vidoviccius („Morris Studio“). Prieiga internetu: https://youtu.be/p_fprzrHvIM [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

Tarpkultūriniai raiškos kodai. Kaip matome iš šiame skyriuje pateiktų pavyzdžių, atliekant klasikinio *crossover* muziką nesyk bandyta panaudoti įvairius kūniškosios raiškos kodus, pasiskolintus iš populiariosios kultūros klišių. Iš jų galima paminėti žėrinčią energiją, „išlaisvintas“ kūno pozas ir aprangą bei pernelyg seksualizuotą atlikėjų įvaizdį. Kadangi reikšmingų struktūrinio ar net interpretacinio muzikos lygmenų nukrypimų nepastebėta, manytina, jog atlikėjai gali manipuliuoti ir paveikti visą komunikacijos ir suvokimo procesą, pasitelkdami savo kūno judesius, sceninę laikyseną ir veido išraiškas kaip priemones perteikti naujai auditorijai emocionalumo, virtuoziško ir „prieinamumo“ žinią. Šiame reiškinyje galima įžvelgti tam tikrą laiko kilpą, sugrąžinančią klausytojus prie romantizmo estetikos su jai būdinga patoso, temperamento, charizmos ir hipertrofuoto ekspresyvumo viršenybe. Tai, ką muzikos atlikimo praktikai suteikė publikos aistras kurstę romantizmo virtuozai, šiandien tokios klasikinio *crossover* žvaigždės kaip Lola ir Hauseris perkelia į kitas dimensijas. Tokio muzikavimo populiarumas taip pat leidžia manyti, kad akademinių muzikų iš populiariosios kultūros perimtas gestų žodynas, įskaitant atvirą sceninio elgesio seksualizavimą, reikšmingai veikia auditorijos suvokimą apie atlikėjų muzikalumą, virtuozumą ir emociingumą, o kūniškoji atlikėjo raiška atlieka svarbų vaidmenį palengvinant žiūrovams anksčiau nepažintų muzikos rūšių patirtį.

5. Pianistas ir
jo garsas:
Jano Krzysztofo
Brojos atvejis

Pasitelkiant atlikimo analizę, pokalbius su atlikėjais ir klausimyną apie vieną konkrečią interpretaciją, šiame skyriuje nagrinėjama muzikos atlikimo metu išgaunamo garso išraiška ir percepcija. Dėmesį sutelkiame į tai, kaip muzikos atlikimo mene garsas tampa pagrindiniu atpažįstamumo ženklu ir priemone perteikti asmeninę atlikėjo žinią – savo emocijas ir kūrinio interpretaciją.

Prisilietimas ir tonas yra asmeniškiausi dalykai, ir jie yra lengvai atpažįstami. Net jei juos sunku apibrėžti, tam tikrų menininkų garso savybių skirtumai neabejotinai egzistuoja ir nėra įsivaizduojami. Niekas negalėtų ginčytis dėl to, kad fortepijonas skamba kitaip, kai juo skambina Horowitzas, Richteris, Michelangeli ar Argerich.⁵⁶

Šio tyrimo objektas pasirinktas neatsitiktinai, nors, ko gero, būtų buvę paprasčiau remtis istoriškai garsiais ar šiuo metu pasaulyje puikiai žinomais pianistais, kurių vien vardas gali kelti asociacijas su jų specifine garsine raiška (pasirinkimas platus – nuo Arthuro Rubinsteino ar Glenno Gouldo iki Lang Lango ar Ivo Pogorelichiaus). Tačiau būtent dėl to, kad nenorėta aptarti akivaizdesnių atvejų, šiame tyrime kalbama apie lenkų pianistą Janą Krzysztofą Broją⁵⁷, kurio kūryba sukelia daug apmąstymų apie garso galimybių gausą ir apie tai, kaip garso kokybė ir savitas fortepijono skambesys gali tapti svarbia, jei ne pagrindine, meninės tapatybės, muzikinės minties ir emocinės raiškos priemone.

Ypač žavios buvo tos akimirkos, kuomet suskambėdavo nepaprastai švelnus, lengvas *piano*, lėtai lėtai žengdamas pro tylos šydą. Toks intymus pažeidžiamumas tuo pat metu buvo ir neįtikėtina galia, stabdanti bet kokį pašalinį judėjimą (Laugalytė 2017).

⁵⁶ Vengrų pianistas György'ius Sándorosas, cituojamas Doğantan-Dack 2016: 253.

⁵⁷ Janas Krzysztofas Broja (g. 1972) yra vienas ryškiausių Lenkijos pianistų. Jis buvo nominuotas „Grammy“ apdovanojimui (2009 m.) už savo pirmąjį ir vienintelį komercinį solo su orkestru įrašą – Karolio Szymanowskio „Symphonie concertante“, op. 60, su Varšuvos nacionalinės filharmonijos orkestru, diriguojamu Antonio'aus Wito. Pagrindinis šalies muzikos žurnalas „Ruch Muzyczny“ jau 2003 m., iškart po debiutinio solinio Varšuvos filharmonijos rečitalio, jį apibūdino kaip „vieną didžiausių Lenkijos muzikantų“. Broja gimė Varšuvoje, studijavo pas Wolfgangą Hessą Frankfurte prie Maino ir Karlą-Heinzą Kämmerlingą Hanoverijoje, 1998 m. baigė Varšuvos Fryderyko Chopino muzikos universitetą kaip paskutinis Jano Ekiero mokinys. Jis yra daugelio tarptautinių pianistų konkursų laureatas, tarp jų – vykusių Hanau (Vokietija, 1989), Braunsveige (Vokietija, 1991), Bukarešte (Rumunija, 1995), Varšuvoje (Lenkija, 1995), Vilniuje (Lietuva, 1999), Pasadenoje / Los Andžele (JAV, 2002).

Tyrimo metodologija. Be to, kad buvo lankytasi Jano Krzysztofo Brojos koncertuose ir išanalizuoti turimi jo (daugiausia gyvo atlikimo) garso ir vaizdo įrašai, šio tyrimo metodologiniams tikslams pasiekti pasirinktas atviras klausimynas. Potencialiems respondentams buvo pateikta *YouTube* nuoroda⁵⁸ į Brojos improvizaciją ir jo skambinamą Domenico Scarlatti'io Sonatą f-moll K. 466 / L. 118 ir paprašyta išklausti bei pakomentuoti tris parametrus: 1) skambesio pobūdį ir kokybę; 2) pianisto prisilietimą prie instrumento ir gestualumą; 3) kūrinio stilių, perteikiamą šiuo atlikimu. Buvo skatinami atsiliepti neprofesionalai, o į imtį įtraukti tik tie, kurie savanoriškai sutiko atsakyti į klausimus. Klausimai buvo sąmoningai atviri, ieškota neapibrėžtų atsakymų, hipotetiškai pasitelkiančių įvairius būdvardžius, vartojamus pianisto skambesiui ir prisilietimui apibūdinti.⁵⁹ Galutinę respondentų imtį sudarė 40 savanorių: 26 moterys ir 14 vyrų, kurių amžius svyravo nuo 26 iki 66 metų. Pagal profesinį ryšį su klausimo problematika vienuolika respondentų buvo profesionalūs pianistai, dvylika – kiti muzikantai (smuikininkai, arfininkai ir akordeonistai, dainininkai, choro dirigentai ir kompozitoriai), aštuoni muzikologai ir devyni klausytojai neekspertai (kai kurie iš jų turėjo pradinį muzikinį išsilavinimą).

Pats kūrinys šiam tyrimui nebuvo labai svarbus, o jo interpretacija – tik iš dalies. Tačiau reikia paminėti, kad pianisto pasirinktas lėtesnis tempas (9 min. 23 sek. – gerokai lėtesnis nei daugelyje šios sonatos interpretacijų, kurios, išskyrus kelias išimtis, trunka apie 5 min.) atliekant Scarlatti'io Sonatą f-moll K. 466, neabejotinai padeda sutelkti dėmesį į skambesį, o ne į kūrinio struktūrą ar kitas jam būdingas savybes (tai nereiškia, kad struktūra ignoruojama ar griaunama). Pasak vienos respondentės, kuri sonatos skambesį suvokė kaip „šventą, sakralų garsą“, nes neužtektų jį pavadinti „minkštu“, skambesys tapo viso atlikimo centru.

⁵⁸ <https://youtu.be/wYL37nanimw>. Čia pateikiamas 2018 m. gruodžio mėn. Klaipėdos koncertų salėje įvykęs Jano Krzysztofo Brojos rečitalis. Koncerte skambėjo Scarlatti'io, Chopino, Brahmsio, Debussy ir Rachmaninovo kūriniai. Anketoje buvo pasiūlyta peržiūrėti improvizacinį įvadą (pirmas dvylika vaizdo įrašo sekundžių) ir vieną Scarlatti'io sonatą (nuo 4'55" iki 14'17"), kad respondentai galėtų susikaupti klausydamiesi gana trumpo kūrinio, o tyrėjai – palyginti skirtingas nuomones tik apie vieną pianisto pasirodymą. Dauguma atsakymų buvo susiję su Scarlatti'iu, o ne su pianisto *intro*, todėl tyrimo rezultatai kreipia mus į sonatos atlikimo aptarimą.

⁵⁹ Dėl pandemijos (tyrimas vykdytas 2020 m. vasarą) nuspręsta nekviesti žmonių į specialiai šiam eksperimentui sukurtą aplinką, o pasikliauti *YouTube* nuorodos paskelbimu socialiniame tinkle. Todėl reikia atsižvelgti į galimus garso suvokimo neatitikimus, nes tokiu atveju garso kokybė labai priklauso nuo kiekvieno klausytojo naudotos techninės įrangos.

Romantinis vs. intelektualistinis diskursas. Tokia garso alchemija kelia asociacijų su nuolatinio kroatų pianisto Ivo Pogorelichiaus, kurio pasirodymuose vyrauja itin lėtas tempas ir gilus atskirų muzikos kūrinio epizodų apmąstymas, panirimu į pavienių garsų grožį⁶⁰. Nors toks garso intensyvumas ir savotiškas „sulėtinto kadro“ efektas gali tapti lemiamu veiksniu hipnotizuojant publiką koncertuose (aptariamas epizodas kaip tik ir yra paimtas iš gyvo koncerto), neįprasto tempo pasirinkimą ir įrašė girdimą *rubato* gausą vieni respondentai suvokė kaip „išstampytą“, „klampią“ ir „ypač sunkiasvorę“ interpretaciją, o kitiems ji skambėjo kaip „intelektualistinis diskursas“, kuriame maksimaliai kontroliuojamas laikas ir išlaikomas „vientisas pulsas per visą kūrinį kaip aukso gija“, „nuo pirmos iki paskutinės natos susidaro nerealus nenutrūkstančio garso pojūtis“. Vienas respondentas itin taikliai pažymėjo, kad kūrinio stilistika, jį interpretuojant Brojai, – ir romantinė, ir moderni. Pasak jo, „romantiniai [yra] garso efektai, balansas, pedalizacija ir didele dalimi frazuotė“, o jau minėtas Pogorelichiaus interpretacijų tipas šiandien ataidi ne vieno pianisto interpretacijose, ką minėtas respondentas pavadino modernia interpretacija: „moderni savo išdidintais ir tiksliai apibrėžtais efektais, sulėtinta, tarsi per mikroskopą tyrinėjama tėkme“.

Scarlatti'io „romantizavimas“ Brojos interpretacijoje buvo pastebėtas nesyk. Tai daugiausia susiję su gana laisvu *rubato*, nebūdingu baroko muzikos atlikimui ir iš dalies su pedalizavimu. Romantizmą primena ir dar vienas ypatingas Brojos šios sonatos atlikimo bruožas – tai melodinės linijos anticipavimo bosc technika (arba jos derinimas su atvirkštiniu procesu – iš pradžių dešinėsios, o paskui kairiosios rankos natos). Šį fenomeną taikliai paaiškina Jonathanas Dunsby'is:

Galbūt daugiausia [...] instinktyviai koks nors muzikas, skambindamas fortepijonu, subalansuoja jo skambesį, priversdamas pirštus ir nykščius atlikti tai, kas dar visai neseniai buvo mikroakustinio laiko valdymo paslaptis. Buvo manoma (tačiau neįmanoma įrodyti), kad pianistas priverčia melodinę liniją dainuoti ne dėl to, kad groja ją garsiau (nors tai taip pat svarbus veiksnys), bet labiausiai dėl to, kad mikroakustiškai ją paruošia palaikančiomis natomis (Dunsby 1995: 67).

Paradoksalu, tačiau ši technika primena ne tik laisvą romantikų skambinimo būdą, bet ir baroko liutnios atlikimą, kai stygos užgaunamos ir laukiama, kol išnyks jų aidas, ir tik tuomet imamasi kitos natos, arba grojimą klavesinu

⁶⁰ Plačiau apie Pogorelichiaus interpretacijas žr. Navickaitė-Martinelli 2019b.

su jam būdingu natų pradžios asinchroniškumu. Lėtesnis skambinimas taip pat leidžia atlikėjui imituoti kai kuriuos styginių instrumentų artikuliacijos tipus, pavyzdžiui, Leopoldo Mozarto aprašytą *spiccato* prie stryko kaladėlės, kurie neišvengiamai būtų ignoruojami grojant greičiau. Kitaip tariant, esama gilesnių ir objektyvesnių priežasčių, dėl kurių klausytojai intuityviai pastebi, kad aptariamas atlikimas skamba „romantiškai, tačiau stilingai“. Įdomu, kad viena respondentė, šokio srities atstovė, nurodė, jog, jos nuomone, pianistas „frazuoja ir kvėpuoja garsą kūnu pirmiau, nei pirštų galiukai paliečia klavišus“.

Garso choreografija. Grojant lėtai reikalingas visai kitoks artikuliacijos ir dinamikos traktavimas, todėl nenuostabu, kad pianisto judesiai virsta „šoku pri fortepijono“. Toks lėtas tempas leidžia sutelkti dėmesį į itin ekspresyvių, bet kartu preciziškai kontroliuojamą gestų formavimą, kuris Brojos atlikime palydi smulkiausias muzikos detales ir sulaukia kontraversiško grįžtamojo ryšio iš klausytojų. Atrodo, kad gestas ne tik paruošia, nuspaudžia ir paleidžia natą – atlikėjas tartum klausosi besitęsiančios natos, šį veiksmažodį pratęsdamas papildomu rankos ar alkūnės judesiu. Klausimas apie pianisto gestų ir garso kūrimo santykį nebuvo atsitiktinis. Iškalbinga tai, kaip dauguma į anketos klausimus atsakiusių pianistų išsamiai aprašė savitas kūno pozas ir judesius, Brojos naudojamus siekiant tam tikros garso kokybės.

Respondentai ne kartą pabrėžė specifinius pianisto alkūnės judesius, kurie padeda pasiekti tam tikrą tušę ir išlaikyti garsą bei įsiklausyti į jį prieš jam išnykstant.

Jo tušę remiasi labai aktyviais pirštais, bet kyla iš koordinuotų rankų ir viso kūno judesių. Tai taip pat turi įtakos jo gestiškumui, kuris įvykdo ir pabrėžia beveik kiekvieno garso kūrimą.⁶¹

Esame įpratę koncentruotis ties garso paėmimu, po to ties kito garso paėmimu ir t. t. O labai didelę reikšmę garso formavimui turi gebėjimas jo klausytis ir girdėti nuo pradžios iki pabaigos. Taip, kaip tą daro visi kiti instrumentai ir vokalas. Tas Brojos alkūnės kėlimas jau po garso paėmimo, man regis, ir yra jo pastanga tęsti garsą.

⁶¹ Siekiant išlaikyti atsakymų lietuvių kalba autentiškumą, citatų kalba netaisyta arba koreguota minimaliai. Atsakymų anglų kalba vertimas – skyriaus autorės.

[Jo] kūno ištransliuotos reikšmės siejasi ir su rankų gestais – tarkime, pirma einantis alkūnės, o tik paskui – plaštakos judesys galbūt rodo siekį nepaleisti klavišų iki paskutinės akimirkos, viską kontroliuoti.

Kaip pažymėjo kita respondentė, profesionali pianistė ir fortepijono pedagogė,

[Brojos] prisilietimas prasideda ties mentėmis nugaros srityje ir baigiasi stygos pabaigoje instrumente; naudoja visą ranką kaip paukščio sparnus, o tai įgalina kurti ir valdyti koncertinį visavertį fortepijono skambesį su visais jo rezonansais; [jo] rankos ir kūnas kvėpuoja kartu su muzikos judėjimu, o korpusas išlieka stabilus.

Taip pat pastebėta, kad pianisto laikysena atlikimo metu yra itin plastiška ir kūnas kiek palinkęs fortepijono link (5.1 pav.). Dėl „svinguojančių“ judesių jis, atlikdamas švelnesnius *pianissimo* pasažus, priartėja prie klaviatūros, tarsi norėdamas geriau išgirsti ar siekdamas sukurti intymesnį ryšį su instrumentu. Šį intymumą ir subtilų dialogą su fortepijonu pastebėjo dauguma respondentų. Jų komentaruose pažymimas Brojos „pokalbis su instrumentu“, „intymus kalbėjimasis ir dialogas“, „sutelktas, itin glaudus fizinis kontaktas su klaviatūra“ ir „subtilus santykis su *kitu*“.

Du respondentai teigė, kad Brojos rankų gestai – „hipnotizuojantys“. Tai veikiausiai reiškia ne tik tai, kad žiūrėti į juos buvo malonus ar įtraukiantis užsiėmimas, bet ir tai, kad pianistas naudoja didžiulį rankų, plaštakų ir liemens judesių arsenalą, kuris persmelkia visą jo pasirodymą ir, kaip minėta, „hipnotizuoja“ publiką. Reikia pridurti, kad daugybė gestų gali tiek trikdyti, tiek ir praturtinti klausytojų patirtį stebint gyvą atlikimą, priklausomai nuo tų gestų ir garsinės patirties vienovės ir integralumo. Šiuo atveju išvadą galima daryti iš kelių pastabų, kuriose pažymima, kad pianisto judesių visuma buvo iliustratyvi, tiksli, gerai koordinuota, „naudojama muzikinėms idėjoms pabrėžti“ ir aiškiai atspindinti tokius konkrečius atlikimo tikslus kaip intonavimas, frazavimas ir apskritai „mikroskopinis“, „kalbėjimu paremtas“ grojimas. Vienas respondentas pastebėjo, kad atlikėjo fizinis kontaktas su instrumentu ir jo gestų aiškumas buvo toks aki-vaizdas, kad muzikos tėkmę buvo galima suvokti net jos negirdint.

Kaip klausytojai suvokia šio konkretaus atlikėjo individualų garsą? Tai suponuoja pianisto polinkis į specifinį, itin tikslų („mikrochirurgo taiklumas“), gerai artikuliuotą ir kontroliuojamą fortepijono skambesį, kurį respondentai apibrėžė



5.1 pav. Janas Krzysztof Broja.

antoniminiais epitetais: „aštrus vs. minkštas“, „labai kietas vs. plastiškas“, „agresyvus ir švelnus“, „labai jautrus, lengvas, bet tuo pačiu ir stiprus“, sukuriantis labai „gyvą“, „įvairialypį ir ekspresyvų“, „krištolinį“, „įsiskverbiantį“, „tikslų, tvirtą“ ir „ryškų“ skambesį – tokį, kuriame „dominuoja labiau kraštutinės spalvos“, „kartais netikėtai, nemaloniai, neskoningai kontrastingą“, „spontanišką ir netikėtą, su tam tikru džiazu prieskoniu“. Įdomu, kad viena respondentė Brojos garsui apibūdinti pavartojo olfaktorinę metaforą, jį prilygindama kvepalams, „kai pagrindinė nata yra skaidrumas ir aiškumas, o per ją prasismelkia subtili lyrika, kurianti nostalgiją“.

Priklausomai nuo atliekamo kūrinio epizodo charakterio, pianisto garsas buvo apibūdinamas kaip svyruojantis „nuo neįmanomo subtilumo ir švelnumo iki tvirto, bet ne grubaus“ skambesio atlikėjui siekiant „dinamikos ir prisilietimo neįmanomumo“. Taip pat pastebėta, kad nors būtent šioje sonatoje dominuojanti garsinė Brojos raiška yra intymus, ilgai besitęsiantis skambesys, jo prisilietimas prie instrumento kituose kūrinuose ar keliuose konkrečiuose sonatos epizoduose gali būti suvokiamas ir kaip aštrus. Tai byloja ne apie pianisto negebėjimą kontroliuoti skambesio, o veikiausiai apie jo pasirinkimą įvairiai kurti garsą pagal interpretacinius sprendimus.

„Brojos garsas“. Čia pateiktas požiūris buvo grindžiamas prielaida, kad klausytojų sąmonėje išliekanti garsinė muzikos atmintis labai priklauso nuo atlikėjo garsinio ir – ne mažiau svarbu – vaizdinio atliekamo kūrinio įkūnijimo. Be to, pats šios muzikos realizacijos skambesys yra ne tik muzikos kūrinio perteikimo priemonė, bet ir betarpiškiausia, esminė priemonė perduodant atlikėjo žinią, jo meninį parašą. Apibendrinant galima teigti, kad Brojos *semantinis gestas* pasižymi iki kraštutinumo privestu kūniškumu kaip pagrindiniu muzikos prasmų nešėju. Fizinės akustinio signalo savybės labai aiškiai artikuliuojamos, o ryški, žerinti, kristolinė garso kokybė gali dominuoti prieš kitus atlikėjo interpretacinius pasirinkimus.

Pasak Lauros Bishop ir Wernerio Goeblio, „daugelis atlikėjo gestų nėra sąmoningi. Jis siekia iškomunikuoti tam tikras idėjas, ir būtent šis ketinimas lemia atlikimo gestus, kol pats atlikėjas visų pirma sutelkia dėmesį į garsų, kuriuos siekia išgauti, anticipaciją“ (Bishop, Goebel 2019: 351).⁶² Atlikėjui pasirinkus gana originaliai interpretuoti pianistinį kanoną, tam tikri muzikinio kūrinio bruožai dominuoja prieš kitus, galbūt tik intuityviai priartėjant prie „istorinės tiesos“ ir veikiau siekiant perteikti emocinę kūrinio mintį. Tai gerai iliustruoja faktas, kad Broja, užuot sutelkęs dėmesį į garsą ar gestualumą *per se*, kaip išėities tašką ir strategiją rengiant muzikos kūrinį siūlo labai įdomią *emocinės architektūros* sampratą. Jis ją apibrėžia keleriopai: „pati partitūra, mano ribota ir šališka versija; atlikėjui naudinga (bendros) analizės informacija; komunikacinis [kūrinio] potencialas plačiau ar specifinei auditorijai; kažkas panašaus į teatrinės dramos scenarijų; galiausiai, bet svarbiausiai ir dažniausiai – išėities taškas: žemėlapis to, ką aš asmeniškai jaučiu kūrinyje ir noriu perteikti klausytojams“ (Broja 2020).⁶³ Tikėtinas buvo ir pianisto komentaras, susijęs su šio tyrimo metu atlikta jo garsinės tapatybės analize: „Repetuodamas naują kūrinį aš nedažnai dirbu atskirai su garsu atskirai ar kokiu nors kitu techniniu aspektu. Tačiau pasitaiko, kad vienas iš veiksnių tampa pagrindinis, pavyzdžiui, laikas gali būti svarbesnis dėmesio objektas. Tačiau tiesa ir tai, kad garsas galiausiai yra svarbesnis kaip komunikacijos priemonė“ (ibid.).

Tiesa ir tai, kad grojimas instrumentu toli gražu nėra vien tik intuityvus. Profesionalūs atlikėjai labai gerai žino, kaip jie turėtų valdyti instrumentą, kad tas

⁶² Pianistas Dmitrijus Baškirovas sako: „Skambesio paslaptis slypi tame, kad tam tikrą akimirką, laiko mikroną dar iki tol, kol užgauname konkretų garsą, ypač melodinį – jį jau turime girdėti vidine klausa. Ir tuomet pirštas išgaus būtent tokį garsą“ (Baškirovas, iš Navickaitė-Martinelli 2010: 424).

⁶³ Čia ir toliau – iš tyrimo tikslais rengto nepublikuoto interviu su Janu Krzysztofu Broja, 2020 m. rugpjūtis.

sprendimas būtų perteiktas garsu. Atlikėjų įkūnytos žinios (angl. *embodied knowledge*) suponuoja tam tikrą racionalumą, pagrįstą individualia kūniška tikrove. Kaip minėta, Broja pasižymi labai įdomiu, beveik „šokančiu“ sąlyčiu su fortepijonu. Ne vienas respondentas pastebėjo, kad šis specifinis gestiškumas ir „choreografija“ aiškiai rodo, kad pianistas puikiai išmano pasirinktas priemones, padedančias pasiekti norimą skambesį ir perteikti numatytas prasmes. Ne vienas apklausoje dalyvavęs pianistas nurodė konkrečius Brojos rankų ir liemens judesius, kurie, jų manymu, buvo skirti tam tikram skambesiui išgauti. Tai rodo, kad jie imasi panašių strategijų grodami patys ir (pa)stebi jas, grojant kolegoms pianistams. Net jei klausytojo dėmesys, klausantis kompaktinės plokštelės, gali būti nukreiptas ne į kūno veiksmus, „asmenybės“ įspūdis, kaip nurodo Naomi Cumming, gali būti įgyjamas pasąmoningai, garsui žymint tai, ką galima laikyti atlikėjui būdingomis fizinėmis reakcijomis (Cumming 2000: 22). „Garsą skleidžiančių gestų [atlikėjo] choreografija“ (Godøy 2010: 106) yra svarbi dalis to, kaip mes suvokiame muziką, nesvarbu, ar ji atliekama gyvai, ar kai tuos gestus įsivaizduojame remdamiesi savo ankstesne enciklopedija. Juk būtent atlikėjo kūnas kuria muzikos garsą.

Beje, būtina paminėti ir techninius šio įrašo niuansus, nes fortepijonas atrodo itin patogus, o mikrofonai tinkamai išdėstyti. Vis dėlto kitų tuo pačiu fortepijonu skambinusių pianistų atsiliepimai leidžia daryti prielaidą, kad visų pirma Brojos profesionalumas leido jam išgauti tokią spalvų įvairovę grojant tuo metu gana nauju instrumentu. Reikėtų atkreipti dėmesį į tam tikrus parengiamuosius vaizdinius, kai kalbama apie numatomus skambesius ir jų perteikiamą prasmę. Kaip jau minėta, pianistas skiria ypatingą, galima sakyti, „mikroskopinį“ dėmesį kiekvienam motyvui parengti, išgauti ir iki galo išgirsti.

Nors „garso grožis“, kaip inspiruojantis tam tikras klausytojų reakcijas, nebuvo pagrindinis šio skyriaus objektas ir neįtrauktas į klausimyną, verta pastebėti, kad pernelyg sunku atskirti būdvardį, apibūdinantį atlikėjo prisilietimą, nuo estetinio vertinimo. „Užburiantis“ vs. „kietas“ arba „jausmingas“ vs. „agresyvus“ prisilietimas – tai tik keletas iš daugybės visiškai priešingų komentarų apie Brojos sąlytį su fortepijono klaviatūra. Abi opozicijos suponuoja aiškią estetinę poziciją ir atspindi bendrą estetinę atlikimo kokybę, kaip ją vertina klausytojai. Kartu pastebėta šio pianisto tušė įvairovė suponuoja prielaidą, kad atlikėjas geba išgauti tokį skambesį, kokio jam reikia konkrečiam epizodui ar muzikos kūriniiui išreikšti. Tai susiję ir su jam būdingu gana netipišku gestualumu. Pastarasis, kaip ne kartą pažymėjo respondentai, aiškiai rodo, kad būtent *tokie* judesiai reikalingi Jano Krzysztofo Brojos skambesiui, daugelyje recenzijų įvardijamam kaip „brojiškas“ – kaip tai, kas daro jo interpretacijas išskirtines.

6. Muzikinių emocijų atpažinimo eksperimentas

Remiantis ankstesniuose skyriuose aptarta žinią apie muzikines emocijas ir jų tyrimo metodus, modeliuojamas emocijų atpažinimo eksperimentas. Pažymėtina, kad naudojama būtent *kognityvistinė* prieiga, t. y. tiriama, kaip atkoduojama muzikos atlikime užkoduota emocija (bet ne *emotyvistinė* prieiga – kokias emocijas sukelia atlikimas). Ypatingas dėmesys skiriamas tarpkultūriniam aspektams; iš esmės toks ir yra pagrindinis eksperimento tikslas – nustatyti, kaip emocijas atkoduoja skirtingą muzikinę patirtį turintys klausytojai, skirtingų muzikinių (sub)kultūrų atstovai, kaip atkoduojamos *savōs* ir *svetimōs* muzikos emocijos. Eksperimentas papildytas muzikos sudėtingumo įvertinimo tyrimu. Jis atliktas internetu, tam sukurtas interaktyvus įrankis.

Medžiaga. Pasirinkti muzikos atlikimo pavyzdžiai reprezentuoja keturias pagrindines emocijas (kaip minėta, jų rinkinys muzikos emocijų tyrimuose varijuoja, bet dažniausiai nurodomos būtent šios): džiaugsmą, liūdesį, pyktį, ramybę. Šios emocijos pasirinktos dar ir dėl to, kad žymi keturis skirtingus kvartilius dviejų dimensijų emocijų modelyje: džiaugsmas – teigiamas valentingumas ir teigiamas sužadindimas, liūdesys – neigiamas valentingumas ir neigiamas sužadindimas, pyktis – neigiamas valentingumas ir teigiamas sužadindimas, ramybė – teigiamas valentingumas ir neigiamas sužadindimas.

Parinktos dvi muzikos rūšys – lietuvių tradicinė muzika ir indų klasikinė muzika; kiekvienos rūšies kiekviena iš keturių emocijų reprezentuojama trimis muzikinio atlikimo pavyzdžiais (vieną išimtį žr. toliau; pavyzdžius žr. 6.1 lentelėje).

Priskiriant emocijas lietuvių tradicinių dainų pavyzdžiams pasiremta šiuolaikinių tradicinės muzikos atlikėjų suvokiamomis ir perteikiamomis emocijomis. Pavyzdžiai imti iš kelių leidinių ir dviejų archyvų – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bei Lietuvos muzikos ir teatro akademijos.⁶⁴

Indų klasikinės muzikos pavyzdžiai pasirinkti remiantis Laura'os-Lee Balkwill ir Williama Forde Thompsono (1999) straipsniu. Autoriai savo eksperimente naudojo Hindustani rėgų atlikimo ištraukas. Ragose užkoduotos emocijos apibrėžtos remiantis indų klasikinės muzikos žinovų (pačių indų) tvirtinimais. Pagal tai surasti pavyzdžiai iš interneto ir parengtos neilgos (iki 1 min. trukmės) jų garso įrašų atkarpos.

⁶⁴ Kūrinius padainuoti ir įrašyti sutiko dainininkė Jogailė Jurkutė; už tai esame jai labai dėkingi. Priede kai kurios dainos pateiktos su pritarimu (antruoju balsu). Jogailė padainavo aukštesnį (vedamąjį) balsą.

Analogiškai parengti ir lietuvių tradicinio dainavimo pavyzdžiai. Yra tik pora skirtumų. Pirmą, įrašyti tik trijų emocijų pavyzdžiai – džiaugsmo, liūdesio ir ramybės. Pykčio emocija lietuvių tradiciniame dainavime nepasireiškia, net ir labai stengiantis būtų sunku ją surasti (klausytojų vertinimuose pyktis vis dėlto minimas). Antra, šie pavyzdžiai dubliuojami – vienas su poetiniu tekstu, kitas be jo (dainuojama *na na na...*). Taip tiriamas poetinio teksto poveikis emocijos atpažinimui.

6.1 lentelė. Muzikos pavyzdžiai, naudoti eksperimente.⁶⁵

	Lietuvių tradicinė muzika	Indų klasikinė muzika ⁶⁶
džiaugsmas	(1, 2) Gerkit, mieli sveteliai	(19) Bhupali (Pt. Hariprasad Chaurasia)
	(3, 4) Padora žvirblalis alaus, alaus	(20) Bhopali (Ustad Rashid Khan)
	(5, 6) Joja atajoja jauni kavalieriai	(21) Khamaj (Ankush N Nayak)
liūdesys	(7, 8) Aušta aušrela	(22) Bhopali Todi (Pt. Sanjeev Abhyankar)
	(9, 10) Žalioj girelaj trys sedutėlas	(23) Bhairavi (Indrani Mukherjee)
	(11, 12) Tevuti mona	(24) Bhairavi (Roopa Panesar)
pyktis		(25) Adana (Pt. Ajoy Chakraborty)
		(26) Sohini (Ustad Rashid Khan)
		(27) Adana (Vidushi Shubha Mudgal)
ramybė	(13, 14) Strazde strazdeli	(28) Bilaskhani Todi (Milind Sheorey)
	(15, 16) Kas po mano sodelį vaikščiojo	(29) Yaman (Sawani Shende)
	(17, 18) Oi toli toli	(30) Yaman Kalyan (Aashish Khan)

Taigi pavyzdžių yra 30 (12 indų klasikinės muzikos ir 18 lietuvių tradicinio dainavimo – 9 be poetinio teksto, 9 su juo). Tiek pavyzdžių klausytojams būtų per daug, vargintų, todėl sudaryti trys rinkiniai. Kiekviename rinkinyje – po vieną pavyzdį, reprezentuojantį skirtingas kiekvienos muzikos rūšies (indų klasikinės muzikos, lietuvių tradicinio dainavimo, lietuvių tradicinio dainavimo be poetinio teksto) emocijas. Taigi kiekvienas klausytojas turi perklausyti po dešimt pavyzdžių (t. y. tris pavyzdžius, atitinkančius tris skirtingas emocijas, užkoduotas lietuvių tradiciniame dainavime, tris pavyzdžius be poetinio teksto, atitinkančius tokias emocijas, ir keturis pavyzdžius, atitinkančius emocijas indų klasikinėje muzikoje).

⁶⁵ Skliaustuose pateikiama pavyzdžių numeracija. Lietuvių tradicinio dainavimo atveju pirmasis numeris – dainos su poetiniu tekstu, antrasis – be jo.

⁶⁶ Lietuvių tradicinės muzikos ir indų klasikinės muzikos šaltinius žr. priede.

Aišku, jeigu respondentų skaičius būtų didelis, pavyzdžius būtų galima pateikti atsitiktine tvarka. Tačiau šiuo atveju respondentų skaičius yra ribotas, todėl pateikiami trys *pseudoatsitiktiniai* pavyzdžių rinkiniai. Kiekviename rinkinyje pavyzdžiai išdėstyti taip, kad, pirma, gretimi atitiktų skirtingas emocijas, antra, nebūtų dubliuojamas tas pats lietuvių tradicinio dainavimo pavyzdys su poetiniu tekstu ir be jo. Tie trys rinkiniai tokie (žr. numeraciją 6.1 lentelėje):

- 1, 28, 10, 25, 16, 7, 19, 13, 22, 4;
- 3, 29, 12, 26, 18, 9, 20, 15, 23, 6;
- 5, 30, 8, 27, 14, 11, 21, 17, 24, 2.

Rinkiniai pateikiami realiuoju laiku paeiliui. Kitaip tariant, pirmasis respondentas (naudojantis interaktyvųjį įrankį anksčiausiai) gauna pirmąjį pavyzdžių rinkinį, antrasis – antrąjį, trečiasis – trečiąjį, ketvirtasis – pirmąjį, penktasis – antrąjį ir t. t. Taip pateikiant visi pavyzdžiai naudojami apytikriai vienodai kartų.

Respondentai. Eksperimente dalyvavo 16 respondentų – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos įvairių specialybių studentai ir Kauno technologijos universiteto muzikos technologijų specialybės studentai; iš jų – 14 lietuvių, 12 vyrų ir 4 moterys. Respondentų amžius – nuo 19 iki 38 metų, amžiaus vidurkis (toliau – M) – 23,6 metų, standartinis nuokrypis (toliau – SD) – 6,2 metų; atmetus tris vyresnio amžiaus studentus (išskirtis) M = 20,7, SD = 1,4.

Eiga. Pradžioje respondentų prašoma pasirinkti eksperimento kalbą (lietuvių arba anglų). Kiti tekstai pateikiami pasirinkta kalba (šioje knygoje pateikiami tik lietuviški tekstų variantai).

Suvedami anoniminiai asmens duomenys: amžius, lytis, tautybė. Trys papildomi klausimai: 1. Ar suprantate lietuviškai? (įsivertinimas pagal 0–10 skalę: 0 – visiškai nesuprantu, 10 – tobulai suprantu.) 2. Muzikinė patirtis (muzikos klausymas ar muzikavimas) metais: vakarietiška akademinė muzika, lietuvių tradicinis dainavimas, indų klasikinė muzika. 3. Muzikinė patirtis (kaip gerai pažįstama muzika; įsivertinimas skalėje nuo 0 iki 10: 0 – jokios patirties, 10 – labai didelė patirtis): vakarietiška akademinė muzika, lietuvių tradicinis dainavimas, indų klasikinė muzika.

Toliau pateikiama pirmosios užduoties instrukcija:

„Girdėsite muzikos kūrinių ištraukas. Pažymėkite, kurią emociją iš keturių pagrindinių (džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) klausomas pavyzdys atitinka

geriausiai. Svarbu: žymėkite ne emociją, kurią jums muzika sukėlė, o emociją, kurią jaučiate esant užkoduotą joje – kurią siekė perteikti atlikėjai. Klavišą spustelėkite kuo greičiau – kai tik atpažinsite emociją (bus fiksuojamas reakcijos laikas).“

Kito lango viršuje – užrašas: „Kuri emocija užkoduota? Spauskite, kai tik suvoksite.“ Respondentas spusteli įrašo perklausos klavišą; prieš muzikos įrašą – dviejų sekundžių pauzė, kad klausytojas spėtų susitelkti į keturių pagrindinių emocijų (džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) mygtukus.

Kitame lange pateikiamas ilgesnis emocijų sąrašas: džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė, iškilmingumas, švelnumas, linksmumas, nuostaba, įtampa, pasibjaurėjimas, baimė, kančia. Instrukcija:

„Paklauskite šios ištraukos ilgiau; galite perklausti kelis kartus. Pažymėkite atskirą užkoduotą emocijų intensyvumą (0 – emocija visai neišreikšta, 10 – emocija išreikšta labai stipriai).“

Trečiosios užduoties tikslas – įvertinti kelis veiksnius, potencialiai turinčius reikšmės emocijos kodams. Klausomasi to paties muzikinio pavyzdžio. Vertinamas muzikos tempas, melodijos apimtis ir sudėtingumas:

„Tempas (0 – labai lėtas, 10 – labai greitas). Melodijos apimtis (ne *ambitus*, o melodijos „platumo“, „išsisiūbavimo“ pojūtis; 0 – labai siaura, 10 – labai plati). Bendras melodijos sudėtingumas. Kaip sunku ją būtų iš karto padainuoti? (0 – visai lengva, 10 – labai sunku.) Ritmo sudėtingumas. Įsivaizduokite būgnininką, akompanuojantį ištraukai. Ar būgnininkas muštų kažką labai paprasto, lengvai suvokiamo ir atkartojamo (0) ar kažką labai sudėtingo, sunkiai suvokiamo ir atkartojamo (10)?“

Paskutiniame lange – pora klausimų. 1. Ar esate šį muzikos pavyzdį girdėję anksčiau? 2. Ar patinka ši muzika? (0 – visiškai nepatinka, 10 – labai patinka.)

Toliau pateikiami kiti pavyzdžiai (kartojama nuo „Kuri emocija užkoduota?..“). Rezultatai eksportuojami į .csv formato failą; jis vėliau naudojamas rezultatų analizei.

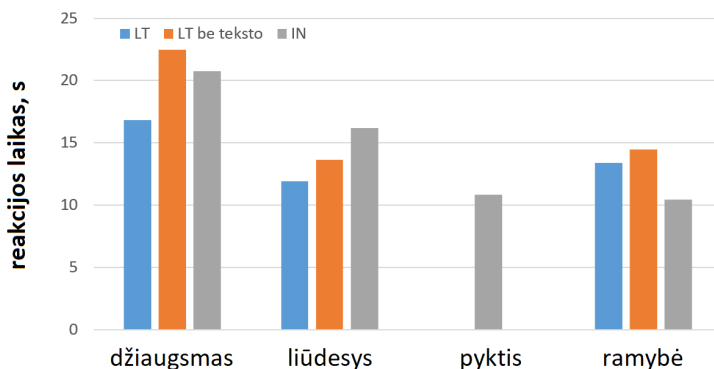
Pagrindinių atlikimo emocijų atpažinimas. Toliau pateikiame apibendrintus eksperimento rezultatus. Jie gali būti analizuojami įvairiais aspektais. Aptarsime esmines, pagrindines išvalgas. Pirmiausiai aktualu, kaip tiksliai suvokti emocijų kodai atitinka atlikimo intencijas. Čia turime galvoje pasirinktą keturių bazinių emocijų (džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) atpažinimą.

6.2 lentelė. Bazinių muzikinių emocijų atpažinimas (procentais).

	Atpažinta	Neatpažinta
Lietuvių tradicinės dainos	50	50
Lietuvių tradicinės dainos (be poetinio teksto)	22	78
Hindustani klasikinė muzika	28	72

Pusė respondentų atpažino emocijas, užkoduotas lietuvių tradicinio dainavimo atlikime (žr. 6.2 lentelę). Emocijų atpažinimas kur kas prastesnis, jei dainuojama be poetinio teksto. Taip pat prastokas emocijų, perteikiamų Hindustani ragose, atpažinimas. Tačiau pažymėtina, kad jis geresnis negu lietuviškų pavyzdžių, dainuojamų be poetinio teksto. Tai reiškia, kad koduojant emociją lietuvių tradicinėse dainose poetinis tekstas gal netgi reikšmingesnis už muzikinius parametrus. Kitaip sakant, muzikiniai parametrai (emocijos atžvilgiu) turbūt skiriasi menčiau negu poetiniame tekste išreiškiamos emocijos.

6.1 pav. Emocijų atpažinimo reakcijos laikas.

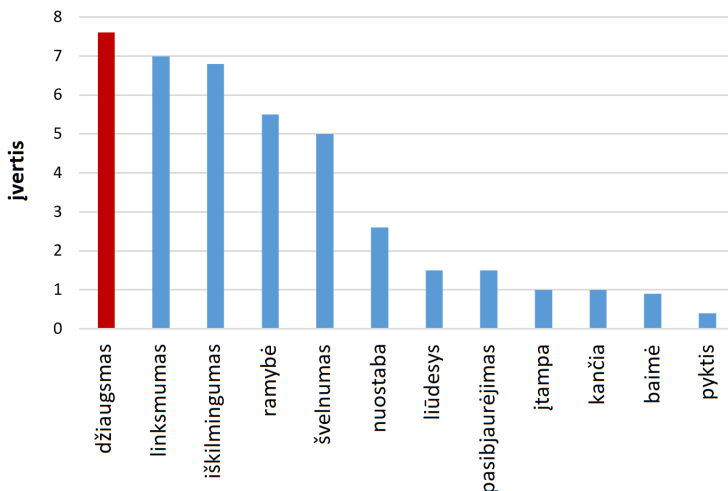


Džiaugsmo emocijos kodo atveju priskirti emociją muzikiniam pavyzdžiui trunka ilgiausiai (6.1 pav.; čia ir kitur pateiktos vidutinės reikšmės). Svarbu, kad priskiriant emocijas lietuviškiems pavyzdžiams reaguojama lėčiau, jei jie pateikiami be poetinio teksto. Vadinasi, poetinis tekstas yra reikšmingas emocijos suvokimui (reakcijos laikas gana ilgas, keliolika sekundžių ar daugiau, taigi poetinio teksto prasmės atsiskleidžia pakankamai išsamiai). Tačiau atkreipiame dėmesį, kad priskiriamos emocijos, kaip minėta ir kaip bus aptariama vėliau, nebūtinai atitinka emocijos kodą.

Emocijų atpažinimas: platesnis sąrašas. Toliau, kaip minėta, respondentams pateikiamas platesnis emocijų sąrašas, prašoma įvertinti jų intensyvumą. Rezultatus žr. 6.2–6.11 pav.

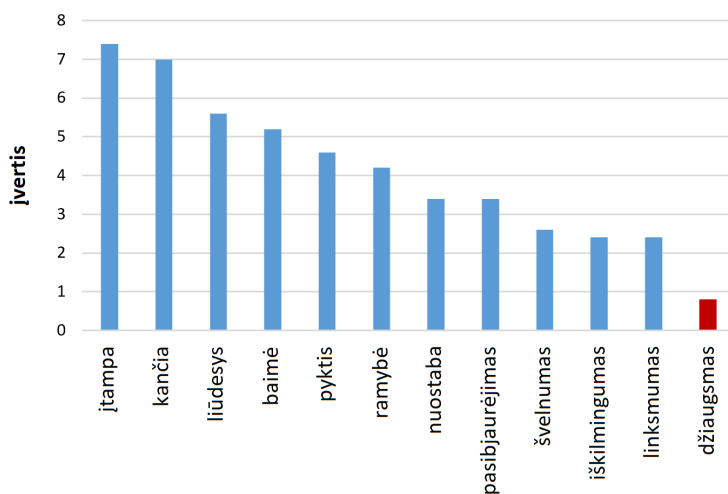
6.2 pav.

Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejais. Pateikti vidutiniai įverčiai (0–10 skalėje). Raudona spalva pažymėta užkoduota emocija (žr. analogiškai ir toliau).

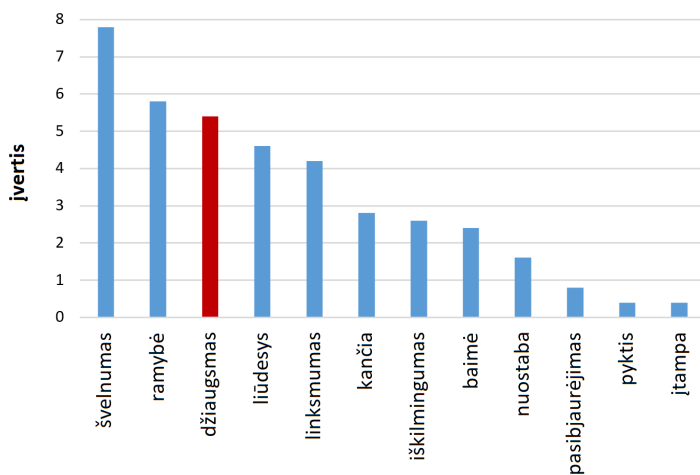


6.3 pav.

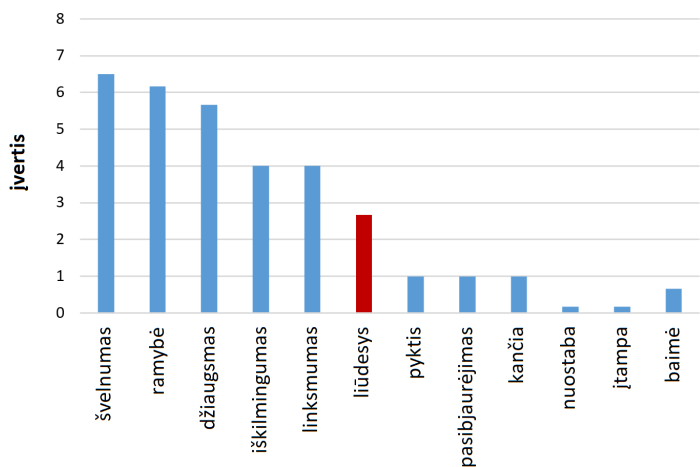
Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejais be poetinio teksto.



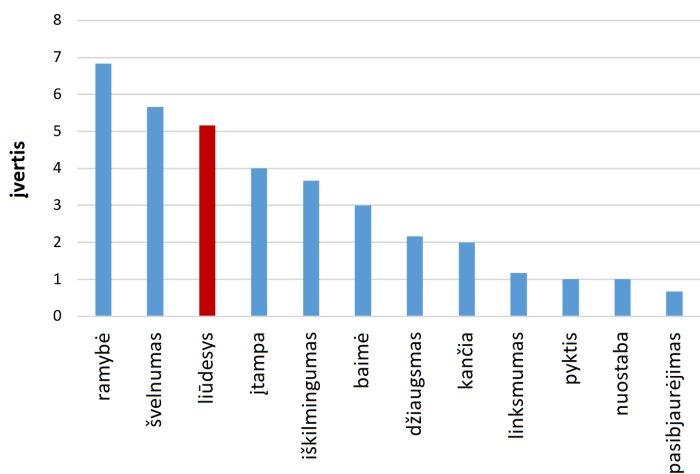
6.4 pav. Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Hindustani rāgu atvejis.



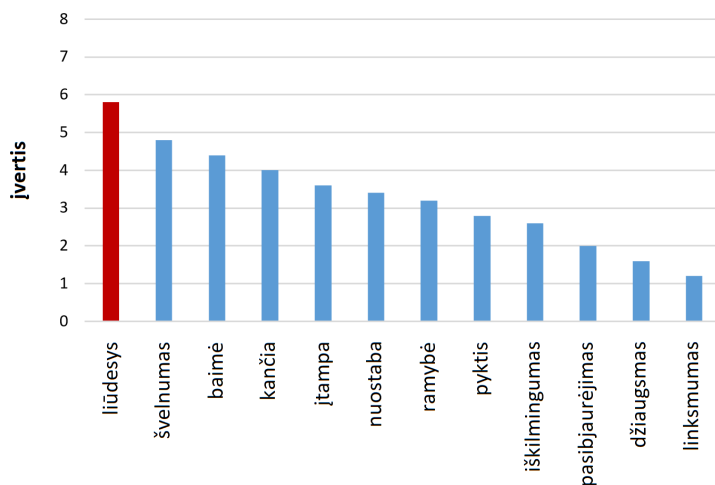
6.5 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis.



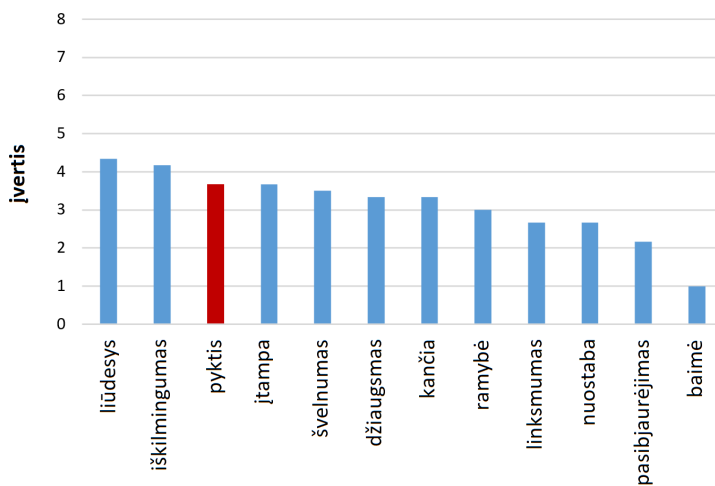
6.6 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis, be poetinio teksto.



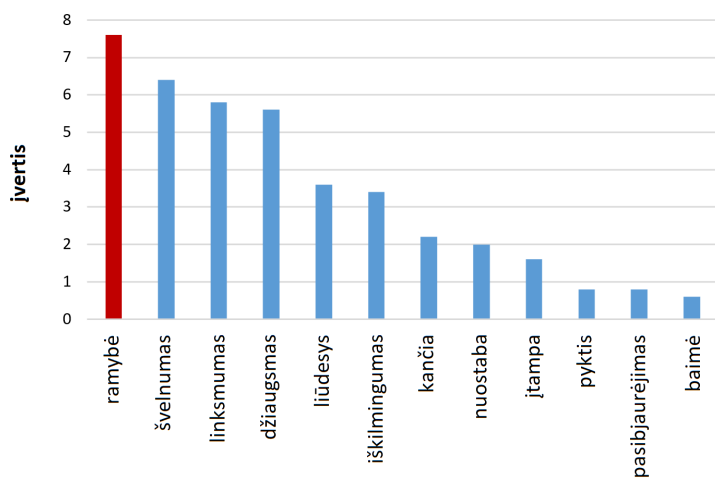
6.7 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Hindustani rāgu atvejis.



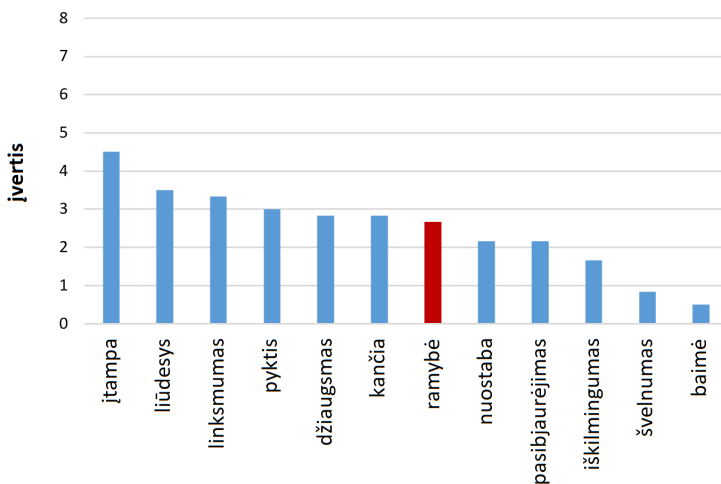
6.8 pav. Pykčio emocijos atpažinimas. Hindustani rāgu atvejis.



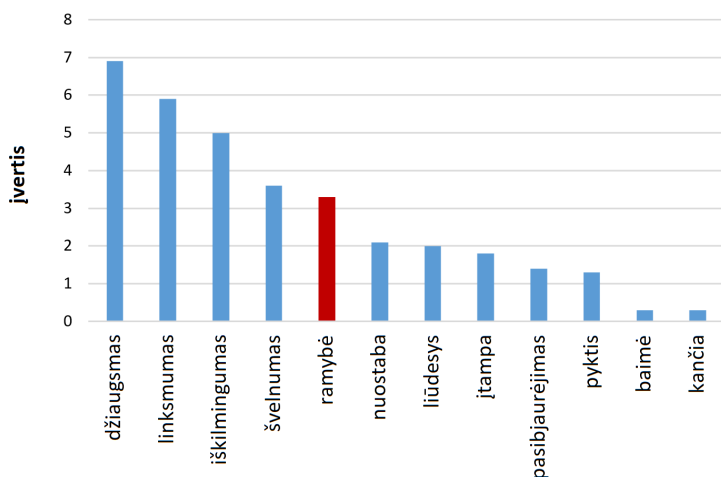
6.9 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis.



6.10 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis be poetinio teksto.



6.11 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Hindustani rāgų atvejis.

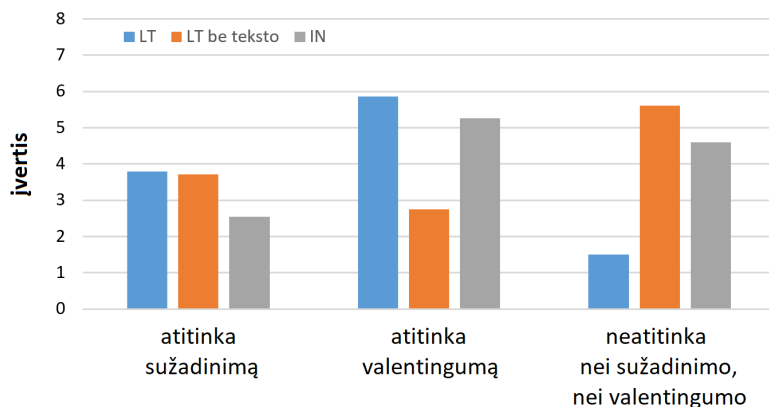


Iš pateiktų pavyzdžių matome, kad emocijos kodas yra gana gerai atpažįstamas (gerai arba vidutiniškai), išskyrus džiaugsmo emocijas – lietuvių tradicinio dainavimo atvejį be poetinio teksto. Šiuo atveju džiaugsmo emocija netikėtai įvertinta mažiausiai balų. Daugiausiai balų gavo įtampos ir kančios emocijos. Galbūt tokius rezultatus lėmė tai, kad dainavimas be prasminio teksto (*na-na-na*) skamba gerokai įtemptai; konkretesnio paaiškinimo šiuo metu neturime.

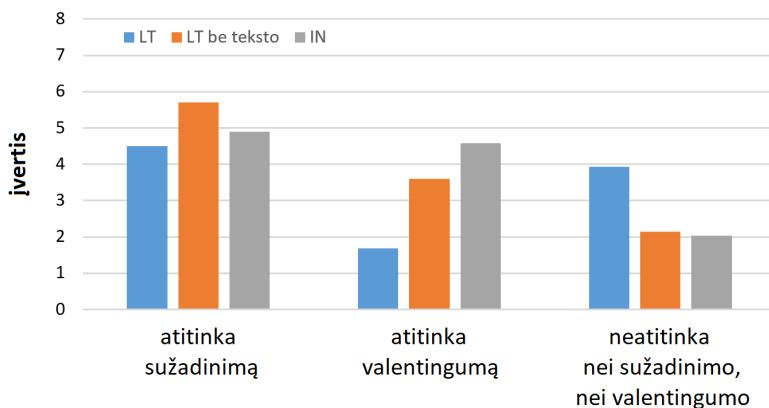
Toliau, kaip minėta, eksperimento metu respondentų paprašyta įvertinti, kaip jie identifikuoja įvairias emocijas (pagal platesnį sąrašą) – kiek balų dešimties balų sistemoje jie duoda pateikiamiems pavyzdžiams. Tų pavyzdžių klausomasi tiek laiko, kiek reikia, kad būtų apsispręsta dėl įverčių.

Sugrupuokime vidutinius įverčius pagal dviejų dimensijų kvartilius. Kitaip tariant, įvertinkime, kaip gerai įverčiai atitinka sužadimą, kaip valentingumą ir kaip neatitinka nė vieno iš jų. Pavyzdžiui, džiaugsmo kodo ir sužadimo atveju nustatomi džiaugsmo, iškilmingumo, linksmumo (teigiamas sužadimas, teigiamas valentingumas) ir pykčio, įtampos, pasibjaurėjimo, baimės, kančios (teigiamas sužadimas, neigiamas valentingumas) įverčių vidurkiai. Nuostaba gali būti siejama ir su teigiamu, ir su neigiamu valentingumu, todėl apskaičiuojant vidutinius įverčius jai priskiriamas „pusinis svoris“, t. y. pritaikomas koeficientas 0,5. Emocijų priskyrimas kvartiliams atliktas remiantis ankstesniais įvairių autorių darbais (pavyzdžiui, Russell 1980; Schubert 2003). Rezultatai pavaizduoti 6.12–6.15 pav.

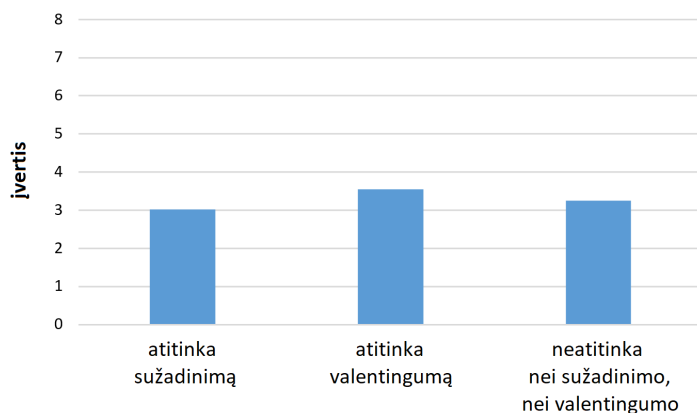
6.12 pav.
Pavyzdžių, kuriuose užkoduota džiaugsmo emocija, vertinimas.



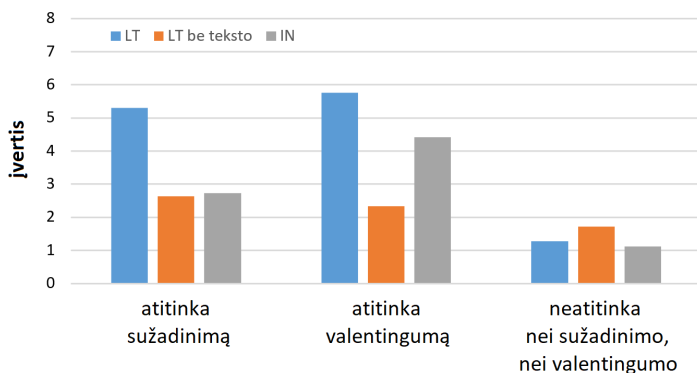
6.13 pav.
Pavyzdžių, kuriuose užkoduota liūdesio emocija, vertinimas.



6.14 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota pykčio emocija, vertinimas. Hindustani rāgu atvejis.



6.15 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota ramybės emocija, vertinimas.



Panagrinėkime emocijų priskyrimą išsamiau. Lietuviškuose pavyzdžiuose (su poetiniu tekstu) džiaugsmo ir ramybės emocijos identifikuojamos panašiai. Kitaip sakant, pavyzdžiai, kuriuose užkoduotos džiaugsmo ir ramybės kvartilių emocijos (teigiamas sužadimas ir teigiamas valentingumas; neigiamas sužadimas ir teigiamas valentingumas), vertinami panašiai. Ši išvada netinka apertariant lietuviškus pavyzdžius be poetinio teksto. Taigi šiuo atveju atsiskleidžia poetinio teksto reikšmė. Hindustani muzikos pavyzdžiai suvokiami kaip ramesni, t. y. sužadimo kriterijaus atžvilgiu neigiami.

Tokios išvados daugmaž tinka ir apibendrinant muzikos su „ramybės kodu“ vertinimus. Tačiau „liūdesio kodas“ atpažįstamas kitaip (6.13 pav.). Čia svarbesnis yra sužadimo kriterijus.

Įdomu, koks yra vidutinis emocijų vertinimas. Apibendrinti duomenys pateikti 6.3 lentelėje. Matome, kad vidutiniai emocijų (t. y. kai koduojamas

džiaugsmas, liūdesys, pyktis, ramybė) įverčiai labai panašūs. Tačiau standartinio nuokrypio atžvilgiu išsiskiria pykčio emocija (primename – tik Hindustani muzikoje); čia įvairios suvoktos emocijos vertinamos labai panašiais (ir gana menkais) balais. Taigi pykčio kodo atveju respondentams buvo sunkoka skirti stipriau ir silpniau suvokiamas emocijas.

6.3 lentelė. Emocijų intensyvumo vertinimas.

	vidutiniai įverčiai	standartiniai įverčių nuokrypiai
džiaugsmas	3,57	2,34
liūdesys	3,02	1,95
pyktis	3,13	0,92
ramybė	2,90	1,96

Nors lietuvių tradicinių dainų emocijos atkoduojamos tiksliausiai, bet atrodytų, kad atkodavimas turėtų būti dar tikslesnis – juk suvokiami „savo“ muzikinės kultūros pavyzdžiai. Atrodytų, lietuvių ir indų muzikos pavyzdžiai turėtų būti diferencijuojami aiškiau. Tačiau žodį „savo“ čia ne be reikalo pateikiame kabutėse – iš tikrųjų daugelis respondentų lietuvių menkai susipažinę su lietuvių tradicine muzika: šeši iš jų įvertino savo žinias (dešimtbalėje sistemoje) 9–10, kiti – kur kas mažiau.

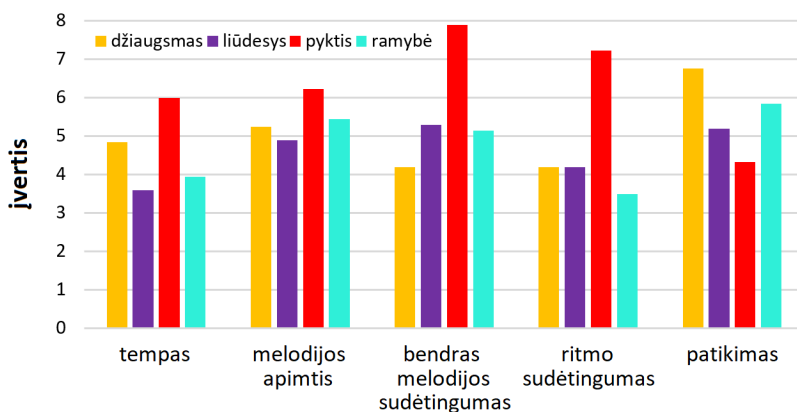
Visgi svarbesnė priežastis tikriausiai kita. Hindustani tradicinėje muzikoje emocijų kodai iš esmės gana tiksliai fiksuoti. O emocijų priskyrimas lietuvių tradicinėms dainoms yra sąlyginis. Pavyzdžiui, dažnai sudėtinga atskirti, kuri emocija dominuoja – džiaugsmo ar ramybės, t. y. sunku suteikti tikslesnį kodą teigiamo valentingumo pavyzdžiams. Panašiai būna sunku nurodyti tikslesnį kodą liūdesio ar ramybės, t. y. žemo sužadavimo, atveju. Tiesą sakant, atrenkant eksperimentui lietuviškus pavyzdžius teko nemažai pavargti – surasti tokius, kuriuose emocijos išreikštos kuo aiškiau.

Kaip jau minėta, koduojant emociją gana reikšmingas yra poetinis tekstas. Tačiau poetinio teksto ir muzikinės medžiagos koduojamos emocijos gali skirtis, netgi būti visai priešingos. Šiuo atveju „nugali“ būtent poetinis tekstas: muzikos požiūriu emocija yra tarsi latentinė – tik įsijautus į tekstą muzika pradeda skambėti kitaip. Turbūt į tai respondentai nepakankamai atkreipia dėmesį. Pateiksime porą pavyzdžių. Dainos „Aušta aušrela, kaip gelumbėla“ (septintasis

pavyzdys) melodija rami, mažorinio atspalvio, todėl tarsi turėtų atitikti ramybės emociją. Tačiau įsigilinus į poetinį tekstą (jis pasakoja apie mirusią dukrą) ir melodija įgyja liūdesio, galesčio spalvų. Dainos „Žalioj girelaj trys sedutėlas“ (devintasis pavyzdys) melodija taip pat turi mažorinį atspalvį, energinga, sinkopuota, taigi tarsi turėtų atitikti džiaugsmo, iškilmingumo emociją. Tačiau ir šis tekstas – apie mirtį; melodija įgyja liūdesio, lemties, rūstumo spalvų. Dabar interpretuoti rezultatus, pateiktus 6.5 pav., yra lengviau.

Emocijos ir kiti muzikos parametrai. Aptarsime, kaip emocijos susijusios su tempo, melodijos apimties, bendro melodijos sudėtingumo, ritmo sudėtingumo įverčiais (6.16 pav.). Čia parodyta, tarkime, kokias tempo vertes (vidutiniškai; nuo 0 – labai lėtas – iki 10 – labai greitas) respondentai pasirinko vertindami keturių bazinių emocijų (džiaugsmo, liūdesio, pykties ir ramybės) pavyzdžius. Turimi galvoje ne pirminiai, intencionalūs emocijų kodai, bet respondentų suvoktos emocijos.

6.16 pav.
Emocijos ir kiti muzikos parametrai.



Greitesnis tempas siejamas su džiaugsmo ir (ypač) pykties, lėtesnis – su liūdesio ir ramybės emocijomis. Kitaip sakant, tempas koreliuoja su sužadavimo dimensija. Tai turbūt nestebina, tik patvirtina ankstesnių tyrimų rezultatus (Gundlach 1935; Hevner 1937 ir kt.). Kiti 6.16 pav. pateikti rezultatai nėra tokie trivialūs ir nuspėjami. Suvokiamos melodijos apimties atžvilgiu keturios emocijos įverčio didėjimo tvarka išsidėsto taip: liūdesys, džiaugsmas, ramybė, pyktis.

Melodijos apimtis filogenetiškai kildinama iš kalbos intonacijų intervalų, jų apimamo diapazono (arba iš protomuzikos-kalbos; angl. *musilanguage*; žr.

Brown 2000). Taigi nenuostabu, kad kalbos emocijų akustinės savybės savitai atspindimos muzikoje. Šiai temai skirta nemažai studijų. Davidas Huronas, apibendrinamas ankstesnių tyrimų rezultatus, pažymi: „Liūdnai skambančios kalbos prozodijai būdingos šešios akustinės savybės: (1) žemas tonas, (2) maži tono judesiai [t. y. maži aukščio intervalai garsų sekoje – R. A.], (3) tylesni garsai, (4) lėtesnis tempas, (5) silpnesnė artikuliacija ir (6) tamsesnis tembras“ (Huron 2011: 149). Šios savybės perkeliamos ir į muziką. Pavyzdžiui, liūdnai skambančioje muzikoje intervalai vidutiniškai mažesni (Huron 2008). Tikėtina, kad mažesni intervalai gali lemti ir siauresnę bendrą melodijos apimtį – tai ir matome 6.16 pav. Tačiau pykčio emocijai būdingi gerokai didesni intervalai. Tai atitinka kalbos emocijas: pykčio intonacijų diapazonas Raymondo D. Kento ir Charleso Reado (2002: 239) apibrėžiamas kaip „daug platesnis“ (liūdesio – „šiek tiek siauresnis“).

Sudėtingiausia melodija šio eksperimento respondentų yra siejama su pykčiu, paprasčiausia – su džiaugsmu. Galbūt taip yra todėl, kad čia pykčio kodas pateikiamas tik Hindustani rėgų pavyzdžiuose, o joms, palyginti su lietuvių tradicinėmis dainomis, iš tikrųjų būdingos kur kas rafinuotesnės melodijos. Tačiau įdomu, kad ir lietuviškiems pavyzdžiams be poetinio teksto respondentai dažnai priskiria pykčio emociją, nors intencija – džiaugsmo ar netgi ramybės kodas. Taigi galbūt vertinant melodijos sudėtingumą reikšmės turi poetinis tekstas – ji pasidaro „aiškesnė“. Kodėl taip yra, atsakymo neturime; tai galėtų būti atskiro tyrimo tema.

Melodijos sudėtingumo požiūriu pastebimai skiriasi ir džiaugsmo bei liūdesio atvejai: paprastesnei melodijai šiek tiek dažniau priskiriama džiaugsmo emocija, sudėtingesnei – liūdesio. Galbūt tam reikšmės turi jau anksčiau pastebėtas reiškinys (žr., pavyzdžiui, Hunter, Schellenberg 2010): liūdnai skambančios melodijos dažnai yra išraiškingesnės, savitesnės, sukonstruotos pagal rafinuotesnius principus, sukeliančios mišrias emocijas.

Ritmo sudėtingumo įverčiai (jų tendencijos) iš esmės atitinka bendro melodijos sudėtingumo įverčius. Šiuo atveju sudėtingas ritminis piešinys taip pat siejamas su pykčio emocija. Šiuo atžvilgiu mažiausiais balais vertinama ramybės emocija. Taigi tempas greitas, plačios apimties, sudėtinga melodija siejami su pykčio emocija. Turbūt neturėtų stebinti, kad labiausiai patinka džiaugsmingai ir ramiai skambantys pavyzdžiai, mažiau – liūdnai ir mažiausiai – pikta skambantys.

Perception of Expression in Musical Performance

Cross-Cultural Aspects and
the Lithuanian Case

Summary

For a long time, the main focus of musicological research has been the music itself, and more precisely—notation, something that could be captured in a score. It is only relatively recently that music performance (and, to some extent, the cultural, social, psychological and semiotic contexts of music production, performance and perception) have been recognised as an object of research on a par with the written aspects of music. Currently, the art of music performance has become a significant part of the international musicological discourse, with increasing attention being paid to the sonic realisation of a work and problems arising in the work of a performer-interpreter. In recent decades, as investigation of music performance has intensified, various branches of research have emerged. This includes interest in the differences between schools of performance, analysis of the art of particular personalities and their influence on the general processes of performance culture, the psychology and physiology of performers, habits of ensemble music-making, as well as commonalities and differences between the practices and trends of performance from different periods and regions.

The first modern-day publications of music performance research (or, rather, its origins) were rather isolated works from the early 20th century (e.g. Metfessel 1928; Seashore 1938). In the second half of the 20th century, research regarding music performance increased, focusing on the expressive timing. Here we should mention the works of Swedish scholars (Bengtsson 1974; 1980; Bengtsson, Gabrielsson, Thorsén 1969; Gabrielsson 1985; 1987). The phenomena of music interpretation and the art of performance have been reviewed in various scholarly articles and monographs (Sundberg 1997; Gabrielsson 1999; Parncutt, McPherson 2002; Rink 2002; Friberg, Bresin, and Sundberg 2006; Thompson, Dalla Bella, and Keller 2006; Navickaitė-Martinelli 2014; etc.).

One of the most problematic aspects of investigating music interpretation is the ephemeral, difficult-to-record nature of performance art, and it is no coincidence that sound recording technologies have become particularly significant in the study of 20th century performance art (in our time, research into the visuality of performance would be impossible without video and a host of other tools for recording performance parameters). The latter are related to a large part of contemporary performance studies. Between 2004 and 2009, five UK universities hosted the Arts and Humanities Research Council's Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), whose main research focus was the scholarly analysis of recorded interpretations (Bayley 2010;

Clarke *et al.* 2009; Leech-Wilkinson 2009) and the development of a database of early recordings. Since 2009, CHARM's work has been continued by the AHRS Research Centre Musical Performance as Creative Practice (CMPCP), which has delved into live music-making and performer creativity, with five new projects (Cook 2017; Leech-Wilkinson, Prior 2017; Rink, Gaunt, and Williamon 2017, a.o.).

Psychological and cognitive research on the art of music interpretation is also important (Sloboda 1988; Timmers, Honing 2002; Fabian, Timmers, Schubert 2014, etc.). Some musicologists' work on music performance draws not only on aesthetics and psychology, but also on physiology and natural sciences. A distinctive subfield of performance studies, in many ways related to artistic research, is performance science (Williamon 2004). Research is also expanding to take a more penetrating look at the multifaceted relationships between performers and listeners, which have been further altered by the pandemic (Pitts, Price 2021).

Over time, empirical research of music performance has increasingly focused on the movements and reactions of performers, the visual components of music performance, and the psychology of stage performance and preparation. Recent research in performance science and related disciplines has demonstrated the importance of musicians' facial expressions and body movements in conveying the emotions encoded in the music (cf. Thompson *et al.* 2007; Livingstone *et al.* 2009, etc.). Some scholarly projects and publications on performers' gestures address the visual component of performance and acknowledge that performance is not a purely aural event (Clarke 2004), and that the expressive qualities of performance can be judged from the perspective of visual stimuli (both experienced during live performance and when watching via media) (e.g., Davidson 1993; 1994; Navickaitė-Martinelli 2019a; Schutz 2008; Thompson *et al.* 2005). Other researchers have attempted to classify or otherwise analyse a performers' gestures, both in rehearsal and in public performance (Wanderley 1999; Elsdon 2006; Virtanen 2007 *et al.*). Feminist theory and new musicology researchers have theorised how the gendered body functions as a conduit for the expression of bodily meanings of music and the musician.

As more and more important aspects of music performance are discovered over time, the field of research expands significantly. Perhaps the most recent review of music performance research to this day (McPherson 2022) classifies the relevant phenomena into four areas: development and learning (the origins of the musical experience; musical potential, giftedness and the development

of talent, etc.), skills (music making by ear, music making from notation, improvisation, conducting, musical expression, body movements, etc.), performance practices (performance practices of different repertoires, emotion and performance practices, musical creativity and performance, etc.) and psychology (internal and external motives for music performance, personality and individual differences, synaesthesia and music performance, etc.).

However, most studies tend to focus on the performance of Western music and the limited geography of the respondents (mainly Western Europe and the USA). Relatively little is known about music performance phenomena in other cultures, so, for example, performance phenomena in traditional music (old recordings and current) are likely to lead to different insights. Moreover, even contemporary performers display features of local music performance. Several examples of Lithuanian music performance are discussed in the publications of Rytis Ambrazevičius and his co-authors (Ambrazevičius 2011; Ambrazevičius, Budrys, Višnevskā 2015; Ambrazevičius 2017), and identity features of the Lithuanian school of piano performance are discussed in the works of Lina Navickaitė-Martinelli (2007; 2013; 2017).

The current study examines several aspects of musical performance and how listeners perceive and decode the intentions expressed by musicians. Great attention is paid to the intercultural component of this communication: examples of the performance of Lithuanian traditional songs, Indian classical music, and European music of various eras are considered. The study is a part of the research project “Perception of Expression in Musical Performance: Cross-Cultural Aspects and the Lithuanian Case”, No. S-MIP-19/49 / F16-503, funded by the Lithuanian Research Council and carried out at the Lithuanian Academy of Music and Theatre from 2019 to 2022.

The study consists of six chapters. Each tackles issues of expression in music performance and its perception from a variety of viewpoints and methodological perspectives.

The first chapter “Performance rules” (Rytis Ambrazevičius) reviews the essential features of this phenomenon, the classification of rules, and provides examples of time and pitch domain performance rules. Cross-cultural aspects are briefly discussed. One of the rules of the time domain—*inégales*—was chosen for the experimental study of the modern expression of the rules. This was due to a few considerations. As revealed by previous research, potential musical examples of the expression of this rule are quite common, and in addition, the

dialects of the primary Lithuanian singing tradition differentiate significantly in the expression of this rule. Ten examples of Suvalkian (southwestern Lithuania) and Dzūkian (southeastern Lithuania) singing in folk ensembles have been chosen; these dialects differ the most in the primary tradition in the discussed aspect (Suvalkians are characterized by a pronounced Long-Short (hence LS) tendency. For example, in a pair of two eighth notes the first one is lengthened, and the second one is shortened, while the tendency for Dzūkiāns is the reverse—SL. Experimental research aims to determine whether the trends of the primary tradition persist or change; and if there are changes, what are the possible interpretations.

It was found that the examined examples of contemporary singing are much more characterised by SL tendency, i.e., the performance is, in a sense, “Dzūkianised”. This correlates with the previously observed “Dzūkianisation” phenomena of other features (dialect, consonant vocalisation, etc.). In other words, the Dzūkai musical dialect is consciously or subconsciously considered as “basic” or “the most folkloric”. This is probably because this dialect is the most archaic in terms of music features and genres.

Chapter 2 “Musical emotions” (Rytis Ambrazevičius) begins with a discussion of emotions in general and the fundamentals and essential phenomena of musical emotions. The most important topics include: basic emotions, the circumplex model, and the structure of emotions and musical emotions. Since there are plans to later carry out an experiment on the recognition of emotion codes, these topics are also reviewed: emotion coding, research of musical emotions, and cross-cultural aspects. Among other parameters and phenomena, emotions are related to the complexity and preferences (or liking) of music, so these topics are also discussed.

The aim of Chapter 3 “A performer’s gesturaliity in sound and communication” (Lina Navickaitė-Martinelli) is to outline and discuss those aspects of the performer-audience communication process that may be considered as carriers of a certain emotion in musical performance. In the act of performing music, a variety of significations occur that allow us to suppose that the given performance is “expressive” and “emotional”. Some of those are representations of sonic patterns, while others appear through gestural elements of a performance and likewise serve an expressive function. The importance of musicians’ facial expressions and bodily movements in communicating emotions in music has been widely acknowledged. Several studies from the fields of cognitive neuroscience

of music, empirical musicology, and even more specifically—performance science deal with various psychosomatic aspects of a performer’s work, with physical and psychological elements pertinent to musical performance, and relative as well as causal interrelations of these two aspects. Some explicitly tackle the visual component of performance, acknowledging that “performance is not only a sonic event” (Clarke 2004: 92), judging the expressive properties of performances on the basis of visual and aural stimuli experienced through live observation and/or visual data of concrete performances. Significantly, characteristic bodily responses of a performer are discussed in this chapter not only as determined by the performer’s individual corporeal expression, but also by the sort of “behavioural codes”, pre-established societal manners, the sets of norms and standards that exist in concert practices of Western musical performance. These are deeply affected and still bearing an imprint of the Romantic virtuoso tradition.

An important premise of this research is treating sound as an essential element of the performer’s expression and as a natural continuation and result of performance gestures. Hence, the study continues along the lines of other researchers who tackle the physicality of the act of music performance and the intrinsic relationship between the performing body and the sound this body produces. In addition, the concept of the “tonal beauty” is discussed seeing it as central to creating the impression of musical personality. From the utmost intimacy or intensity of sound in live concerts to the relatively recent phenomenon of “sterile” sound in studio recordings—the search for the beauty and individuality of the tone is undoubtedly in the background for every classical music pianist who must handle not only their particular corporeal capabilities and their individual interpretive insights but also the capabilities of a particular instrument as well as the expectations and constraints of a specific performance tradition.

Particularly since the last decade of the twentieth century, a wish to expand audiences and build bridges between musical genres has been driving classical music performers to a variety of crossover collaborations with musicians from the pop and rock musical cultures or to venture on their own into popular music genres. The aim of Chapter 4 “Classical crossover: cross-cultural expression of performance and its impact on the audience” (Lina Navickaitė-Martinelli) is to outline and discuss the elements and layers of musicianship at which the most significant adaptation and transformation happens when musicians try to

appropriate codes from another cultural universe. Of particular interest is the gestural expression of performers as a vehicle of communicating a change of the cultural paradigm. For example, video footage from the live performances of three singles for the album “Barcelona”, where Freddie Mercury and Montserrat Caballé sing together are discussed. These performances remain a charming example of how the two areas merge not only in musical terms but also in terms of the physicality, appearance, and behavioural codes (from voice formation and outfit choice to facial expressions) of performers as well as how one style follows another and borrows and/or benefits from it.

Chapter 5 “A pianist and *his sound*: the case of Jan Krzysztof Broja” (Lina Navickaitė-Martinelli) continues the reflections posed in Chapter 3 on the importance of sound in the art of music performers, and specifically, the centrality of *touch* in the art of pianists. The insights of this chapter are based on the analysis of the recordings of the Polish pianist Jan Krzysztof Broja (b. 1972), an interview with the pianist as well as a questionnaire on the performance of Domenico Scarlatti’s Piano sonata in F minor, K. 466/L.118 as interpreted by Broja in 2018. Three parameters were considered as the most pertinent to this kind of analysis: 1) the nature and quality of sound; 2) the pianist’s touch and gesturality; and 3) the work’s style as rendered in this performance. In paying attention to the intrinsically interactive relationship between a sound and the performer’s gestures as its source and causal agent, this chapter discusses sound production as being the primary vehicle for attaining the sonic identity of an artist.

The last chapter, “Musical emotion recognition experiment” (Rytis Ambrazevičius), discusses the idea behind the experiment, provides general information about the samples used, the respondents, and the procedure of the experiment. Examples of two types of music—Lithuanian traditional singing and Indian classical music (Hindustani ragas)—have been selected. In the case of Hindustani ragas, each of the four encoded basic emotions (joy, sadness, anger, and peace) is represented by three examples of musical performance. Emotions in Lithuanian traditional singing are also represented by three examples, only here there is no anger emotion (it would be difficult to find such a code in Lithuanian traditional singing). Lithuanian examples are two-fold: the customary songs and the same songs without lyrics (performed with nonsense syllables). “Pseudo-random” sample sets are devised and given to respondents. They are asked to assign one of the basic emotions to the examples they listen to. Subsequently a more extensive list of emotions is provided; individual recognisable emotions are to

be evaluated on a ten-point scale. The extent of the melody of the examples, the complexity of the melody and rhythm, and musical preferences are additionally evaluated.

The purpose of this experiment is to find out how basic emotions are recognised, the effect of lyrics and native/foreign musical culture, the arousal and valence dimensions, as well as the relationship between the emotions assigned to the examples and the estimates of the mentioned additional parameters. The results are interpreted, i.e., the reasons for the identified trends are sought.

It was found that the emotion codes attached to various examples are recognised differently. The best recognition (but still, not satisfactory) occurs in the case of Lithuanian traditional singing. It is worse in the case of Hindustani classical music. The worst recognition of emotion is in the case of traditional Lithuanian singing without lyrics. First, the lyrics are important in recognising the emotion code. Second, the emotional codes embedded in the examples of “native” musical culture are recognised better in comparison to the foreign culture. These regularities are trivial only at first glance; various aspects that determine them are discussed.

The study of Lithuanian music performance and its perception, as well as examples of the Western academic music canon and its extensions in popular culture, contextualised in a multicultural space, begins to fill a gap in intercultural studies. Such research is significant not only because it reveals the cultural particularities of music performance. It helps reveal what is universal and what is localised, as opposed to previous studies, based on a single (usually Western) musical culture, considered to be universal. As Steven J. Morrison and Steven M. Demorest (2009) argue, a cultural study of music perception will lead to a better understanding of the underlying processes of perception and will reveal how such processes have given birth to the various forms and expressions of world music.

Priedas. Eksperimente naudoti garso pavyzdžiai

Čia pateikiamos lietuvių tradicinių dainų notacijos, poetiniai tekstai ir Hindustani rāgų įrašų internetinės nuorodos. Prie pavyzdžių pavadinimų prirašyti tų pavyzdžių eilės numeriai. Pirmasis numeris prie lietuviškų pavyzdžių – dainos numeris, antrasis – tos pačios dainos, įrašytos be poetinio teksto, numeris.

Gerkit, mieli sveteliai (1, 2)

Ge - r - kit, mie - li sve - te - liai, mie - go ne - no - rė - kit.

Dar aš to - kių sve - te - lių ni - g - di ne - tu - rė - jau.

- | | |
|--|---|
| 1. Gerkit, mieli sveteliai,
Miego nenorėkit.
: Dar aš tokių svetelių
Nigdi neturėjau. : | 5. Gerkit, mieli sveteliai,
Miego nenorėkit.
: Dar aš tokių svetelių
Nigdi neturėjau. : |
| 2. Jei nenorit gerce,
Aikit šieno pjauce.
: Aš dėl jūsų priciniau
Plieninių dalgelių. : | 6. Jei nenorit gerce,
Aikit kieman šokce.
: Aš dėl jūsų prisamdžiau
Zvankių muzikelių. : |
| 3. Gerkit, mieli sveteliai,
Miego nenorėkit.
: Dar aš tokių svetelių
Nigdi neturėjau. : | 7. Gerkit, mieli sveteliai,
Miego nenorėkit.
: Dar aš tokių svetelių
Nigdi neturėjau. : |
| 4. Jei nenorit gerce,
Aikit šieno grėbce.
: Aš dėl jūsų pridariau
Medzinių grėblalių. : | 8. Jei nenorit gerce,
Aikit šianan gulce.
: Aš dėl jūsų priklojau
Minkštų patašalių. : |

Padainavo Birutė Matuizienė (Miškinytė), g. 1932 m. Smalninkų k., Varėnos r., gyv. Vilniuje, ir Stanislava Abaravičienė-Lebednykaitė, g. 1935 m. Žilinėlių k., Varėnos r., gyv. Vilniuje. Užrašė ir transkribavo D. Mockevičienė 1998 m. (Ambrzevičius 2008: 176).

Padora žvirblalis alaus, alaus (3, 4)

Pa-do-ra žvirbla-lis a-laus, a-laus, ok tam, ta dram, ok tim, ti drim, ok ti-ca, ti-dri-ca, bum!

1. Padora žvirblalis alaus, alaus,
Ok tam, tadram, ok tim, tidrim,
Ok tica, tidrica, bum!
2. Sukviete žvirblalis visas paukštėlas,
Ok tam...
3. Tiktai nepakviete vienas peladas,
Ok tam...
4. Ataja pelada ir neprašyta,
Ok tam...
5. Užsėda pelada už stola gola,
Ok tam...
6. Nukunda pelada pyrogą golų,
Ok tam...
7. Iškviete žvirblalis peladų šokti,
Ok tam...
8. Numyne žvirblalis peladai kojų,
Ok tam...
9. Išdūre žvirblalis peladai okj,
Ok tam...
10. Ir šoka pelada akla ir raiša,
Ok tam...

Užrašyta Karsakiškio k. (Panevėžio r.) apylinkėse

Joja atajoja jauni kavalieriai (5, 6)

Linksmi (♩=60)



Jo-ja a-ta-jo - ja jau-ni ka-va-lie - riai, jo - ja a-ta-jo - ja jau - ni ka - va - lie(riai).

- : 1. Joja atajoja jauni kavalieriai. :
- : 2. Par laukeli joja – žirgai arcavoja. :
- : 3. Jin dvarų prijoja – na žirgų nušoka. :
- : 4. Jin dvareli jėja – kamašai girgždėja. :
- : 5. Durelas pravėre – šilkeliai čežėja. :
- : 6. Už stala sedėja – kaip kvetkai židėja. :
- : 7. Keliškėli jėme – žedeliai blizgėja. :
- : 8. Arelkėti gėre – gardžiai smakavoja. :

- : 9. Joja atajoja seni kavalieriai. :
- : 10. Par laukeli joja – žirgeliai klupoja. :
- : 11. Par ulyčiu joja – visi šūnes loja. :
- : 12. Jin dvarų prijoja – na žirgų nudryba. :
- : 13. Par dvareli jėja – kuntapliais klapsėja. :
- : 14. Durelas pravėre – skerliudus privėre. :
- : 15. Už stala sedėja – degutu smirdėja. :
- : 16. Keliškėli jėme – runkelas drebėja. :
- : 17. Arelkėti gėre – arelku paspringa. :

Padainavo Elena Davulytė-Česienė, 60 m., gyv. Jaskaudžių k., Bagaslaviškio par., Ukmergės aps., 60m. Užrašė J. Kartenis XX a. 4-ajame dešimtmetyje. Jo pastaba: „Dainuoja du balsai. Antruoju bosuojant ant „do“ ir „sol“ Satyrinė, vestuvinė“. LTR 651(14).

Aušta aušrela, kaip gelumbėla (7, 8)



Auš-ta auš-re - la kaip ge-lum-bė - la, te - ka sau-la - la kaip ri - tu - lė - lis.

1. Aušta aušrela kaip gelumbėla.
: Teka saulala kaip ritutėlis. :
2. Aina mačiute aukštan kalnelin
: Prisibudinti sava dukrelas. :
3. – Kelkis, dukrela, kelkis, jaunuola,
: Tava draugelas šoka ulioja. :
4. Tegu jos šoka, tegu ulioja,
: Mana širdela nieka netboja. :
5. – Kelkis, dukrela, kelkis, jaunuola,
: Aš tau sukroviau aukštus kraitelius. :
6. – Man patažėlis baltų skedrelių –
: Saldus megelis jaunų denelių. :

Skemų k., Rokiškio r. Užrašė G. Šablinskas 1987 m. Antrinį variantą padainavo A. Svidinskas.
Transkribavo R. Ambrazevičius (Ambrazevičius 2008: 29).

Žalioj girelaj trys sedutėlas (9, 10)

Lėtokas (♩=48)

Ža - lioj gi - re - laj trys se - du - tē - las, ža - lias gra - žias trys se - du - tē - las.

- | | | |
|--|--|--|
| 1. Žalioj girelaj
Trys sedutėlas,
: Žalias, gražias
Trys sedutėlas. : | 5. Nukris lapeliai,
Užaugo ir kyti.
: Žali, gražūs,
Užaugo ir kyti. : | 9. Numirs sesūte –
Neliks man kyta;
: Gaila, gaila
Man sesutėlas. : |
| 2. Nukris lapeliai,
Užaugo ir kyti.
: Žali, gražūs,
Užaugo ir kyti. : | 6. Numirs tevelis –
nebus man kyta;
: gaila, gaila
man tevutėlia. : | 10. Žalioj girelaj
Trys sedutėlas,
: Žalias, gražias
Trys sedutėlas. : |
| 3. Numirs matūte –
Nebus man kyta;
: Gaila, gaila
Man matinėlas. : | 7. Žalioj girelaj
Trys sedutėlas,
: Žalias, gražias
Trys sedutėlas. : | 11. Nukris lapeliai,
Užaugo ir kyti.
: Žali, gražūs,
Užaugo ir kyti. : |
| 4. Žalioj girelaj
Trys sedutėlas,
: Žalias, gražias
Trys sedutėlas. : | 8. Nukris lapeliai,
Užaugo ir kyti.
: Žali, gražūs,
Užaugo ir kyti. : | 12. Numirs braliūkas –
Nebus man kyta;
: Gaila, gaila
Man bralužėlia. : |

Padainavo Ona Petrauskienė, gyv. Paželvio k., Ukmergės aps. Užrašė J. Kartenis 1936 m. Jo pasta-
ba: „senoviška daina, dainuojama unisonu. Tačiau pati dainininkė, kada užrašinėtojas šią melodi-
ją dainavo, pritarė per re ir sol, sudarydama savotišką dainos atspalvį“. LTR 963/31.

Tevūti mona (11, 12)

Lengvai, grakščiai (♩=120)

Te - vu - ti mo - na, se - nu - ti mo - na, kam ma - ni jau - nų
 va - liaj au - gi - nai, kam ma - ni jau - nų va - liaj au - gi - nai?

- | | |
|---|---|
| 1. Tevūti mona,
Senūti mona,
: Kam mani jaunų
Valiaj auginai? : | 5. Matūte mona,
Senūte mona,
Kam mani možų
: Valiaj auginai? : |
| 2. Valiaj auginai,
Jilgai migdinai,
: Darbėlia dyrbti
Neišmakinai. : | 6. Valiaj auginai,
Jilgai migdinai,
: Darbėlia dyrbti
Neišmakinai. : |
| 3. Dailus kaltėlis,
Aštrus kirvėlis,
: Tiktai nedailus
Mona darbėlis. : | 7. Naujas ratėlis,
Švelnus kadėlis,
: Tiktai nedailus
Mona darbėlis. : |
| 4. Kiek kartų kertu –
Vis gailiai verkiu
: In sava dorbę
Pažiurėdamas. : | 8. Kiek sieksnių tįsiu,
Vis gailiai verkiu
In sava dorbę
Bežiurėdama. |

Padainavo Jonas Daugudis, 63 m. (aklas dainininkas), gyv. Silnikų-Meilūnų vnk., Želvos vls.,
 Ukmergės aps. Užrašė J. Kartenis XX a. 4-ajame dešimtmetyje. LTR 963/40.

Strazde strazdeli (13, 14)

- | | |
|---|---|
| 1. Strazde strazdeli, raibas paukšteli,
Nešokinėk per ke(lią)! | 8. Pasikurdinkis margą dvarelį
Ant plačio vieškelė(lio). |
| 2. Turiu flintelę užgintavotą,
Sidabrėliu liuduo(tą). | 9. Ant kiek kampilio po alyvėlę
Su devynioms šake(lėms). |
| 3. Sykelį šoviau – plunksnos dulkėjo,
Žemužė padrebė(jo). | 10. Į viršūnėlę po gegužėlę
Kas rytužį kuka(vo). |
| 4. Antrą kai šoviau, jau nebekėlei,
Giružė užterė(jo). | 11. Tol ji kukavo, kol iškukavo
Dukrytę nuo mamuž(ės). |
| 5. Oi užkit gauskit, girioj medeliai,
Maži mano broly(čiai). | 12. Oi eisiu eisiu į tą žemelę,
Kur gyven be darbel(io). |
| 6. Oi užaugš užaugš mano brolyčiai,
Iškirs girioj mede(lius). | 13. Persitraukdinsiu žalią šilkelį
Per jūres, per maruž(es). |
| 7. Giružėj kirto, giružėj tašė,
Pagiružy suta(šė). | 14. Tai aš nueisiu į tą žemelę,
Kur gyven be darbel(io). |
| 15. Po velėnėles, po smilginėles,
Čia gyven be darbel(io). | |

Rėza 1958: 82–83, 287. Čia ritminės vertės pateiktos dvigubai trumpesnės negu originale.

Kas po mano sodelį vaikščiojo (15, 16)


Kas po ma-no so - de - lį vaikš-čio-jo, cy - kiai, pa-ma-žu ū - lio - jo?

1. : Kas po mano sodelį vaikščiojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
2. : Gal' tėvulis bitelių dabojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
3. : Kas po mano svirnelį vaikščiojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
4. : Gal' motutė drobelių dabojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
5. : Kas po naujų stojnetį vaikščiojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
6. : Gal' brolalis žirgelių dabojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
7. : Kas po rūtų daržalį vaikščiojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :
8. : Gal' sasuotė rūtelių dabojo, :
: Cykiai, pamažu ūliojo? :

Oi, toli toli (17, 18)

Oi, to - li, to - li, to - li to - lu - mè - la, to - li ma - na
 gi - mi - nè - la, už de - be - sé - lių, // sé - lių.

1. Oi, toli toli,
 Toli tolumėla,
 : Toli mana giminėla
 Už debesėlių. :

2. Siunčiau paslaj
 Ir mielių tarnelį,
 : Kad pribūtų tėvutėlis
 Šį vakarėlį. :

3. Nėr man paslalia,
 Nei miela tarnelia –
 : Nepribūva tėvutėlis
 Šį vakarėlį. :

(toliau gali būti šakos apie
 matinėlį, braliukėlį, sesiutėtį)

Padainavo Jonas Širvys, 69 m., Degučių k., Obelių apyl., Rokiškio r. Užrašyta 1981 m. (Četkauskaitė 1998: CD2-14). Čia pateikta pirmosios melostrofos scheminė transkripcija.

- Bhupali (Pt. Hariprasad Chaurasia), 19: <https://www.youtube.com/watch?v=yRnWBqeM9og>
- Bhopali (Ustad Rashid Khan), 20: <https://www.youtube.com/watch?v=zJqjXZq1Kw0>
- Khamaj (Ankush N Nayak), 21: https://www.youtube.com/watch?v=0GVdbgeU0_g
- Bhopali Todi (Pt. Sanjeev Abhyankar), 22: <https://www.youtube.com/watch?v=hQNdJEcaVdY>
- Bhairavi (Indrani Mukherjee), 23: <https://www.youtube.com/watch?v=WPnrhf88Do4>
- Bhairavi (Roopa Panesar), 24: <https://www.youtube.com/watch?v=bttszaG-fZU>
- Adana (Pt. Ajoy Chakraborty), 25: <https://www.youtube.com/watch?v=QXibHEHcwsc>
- Sohini (Ustad Rashid Khan), 26: <https://www.youtube.com/watch?v=8kifCIG8kcc>
- Adana (Vidushi Shubha Mudgal), 27: <https://www.youtube.com/watch?v=OSzf5ekp6rQ>
- Bilaskhani Todi (Milind Sheorey), 28: <https://www.youtube.com/watch?v=O5JaVgff1UE&list=PLM9MMgJTBfLbYfRAn3pmd33wR3AJ9myp3&index=5>
- Yaman (Sawani Shende), 29: <https://www.youtube.com/watch?v=V-xfQuttkYE>
- Yaman Kalyan (Aashish Khan), 30: <https://www.youtube.com/watch?v=ILs-zTyDTh8>

Iliustracijų sąrašas

- 1 pav. Melograma (garso aukščio kitimo grafikas), nubraižyta pagal akustinių matavimų rezultatus (Metfessel 1928).
- 1.1 pav. „Jojau pro dvarą“. Viršuje – notacija. Apačioje – tempo kreivė. Frazės atskirtos tarpais. Vincas Jurčikonis, Babrai, Lazdijų r.; įrašai: Četkauskaitė 1995: N18; 2007: N26.
- 1.2 pav. Smuiko intonavimo tyrimo pavyzdys (plačiau žr. tekste; Fyk 1994: 91).
- 1.3 pav. Atlikimo dėsnių klasifikacijos pavyzdys (Friberg, Bresin, Sundberg 2006: 148).
- 1.4 pav. *Inégales* pavyzdžiai. Dzūkų tradicija, šiuolaikinis atlikimas.
- 1.5 pav. *Inégales* pavyzdžiai. Suvalkiečių tradicija, šiuolaikinis atlikimas.
- 1.6 pav. *Inégales* dzūkų ir suvalkiečių dainose (medianos); šiuolaikinis atlikimas.
- 1.7 pav. *Inégales* dzūkų ir suvalkiečių dainose. Kairėje – pirminė tradicija, dešinėje – šiuolaikinis atlikimas.
- 2.1 pav. Emocijų raiška veido mimika: pyktis, baimė, pasibjaurėjimas, nuostaba, džiaugsmas ir liūdesys (Ekman, Friesen 2017).
- 2.2 pav. Dviejų dimensijų – valentingumo ir sužadavimo – emocijų modelis (pagal Hunter, Schellenberg 2010: 135).
- 2.3 pav. Požymių pertekliaus modelis (originalas – Balkwill, Thompson 1999: 46; čia – pagal Thompson, Balkwill 2010: 766).
- 2.4 pav. Wundto-Berlyne'o kreivė (pagal Berlyne 1970: 284).
- 2.5 pav. Wundto-Berlyne'o kreivė (pagal Thompson 2009: 133). B – didesnę muzikinę patirtį turinčio klausytojo preferencijos.
- 3.1 pav. Gestų *topoi* klasikinės muzikos atlikimo mene: a) „Transcendencija“, b) „Romantinis herojus“ ir c) „Kulminacija“. Visose nuotraukose – pianistė Mūza Rubackytė. © Martynas Aleksa, Lietuvos nacionalinės filharmonijos archyvo nuotrauka; © Vytautas Abramauskas, Nacionalinio muziejaus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmų nuotrauka; © Dmitrij Matvejev, Lietuvos nacionalinės filharmonijos archyvo nuotrauka.
- 3.2 pav. Robbie'is Williamsas, įkūnijantis scenos personažą. „Roundhouse“, Londonas (festivalis „Apple Music“), 2016 m. rugsėjo 25 d. © Drew de Fawkes, licencijuota pagal Creative Commons Attribution 2.0 Generic licenciją. Šaltinis: Wikimedia Commons.
- 4.1 pav. Naujų idėjų kamerinio orkestro NIKO pasirodymas. Festivalis NOMUS, Serbija. © Srdan Pablo Doroški, Naujų idėjų kamerinio orkestro NIKO archyvo nuotrauka.
- 4.2 pav. Freddie'io Mercury'io ir Montserrat Caballé gestualumas atliekant dainą „The Golden Boy“. Sustabdytas kadras iš *YouTube*: <https://youtu.be/ksNoe8W2jTc>.

- 4.3 pav. Stjepanas Hauseris ir Luca Šuličius „2cellos“ koncerte 2017 m. Becko parko scena, 2017 m. birželio 4 d. © Stefan Brending, licencija: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode>. Šaltinis: Wikimedia Commons.
- 4.4 pav. Lola Astanova prie fortepijono, 2019 m. spalio 14 d. © dr. JPS1965, licencijuota pagal Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International licenciją. Šaltinis: Wikimedia Commons.
- 4.5 pav. Hauseris ir Lola interpretuoja Beethoveno „Mėnesienos“ sonatą. Sustabdytas kadras iš *YouTube*: <https://youtu.be/AzWDS26YL9Y>.
- 4.6 pav. Lady Gaga ir Bradley's Cooperis atlieka dainą „Shallow“. Sustabdytas kadras iš *YouTube*: <https://youtu.be/JPJwHAIIny4>.
- 5.1 pav. Janas Krzysztof Broja. Rečitalis Klaipėdos koncertų salėje 2018 m. gruodžio 14 d. © Vytautas Petrikas, Klaipėdos koncertų salės archyvo nuotrauka.
- 6.1 pav. Emocijų atpažinimo reakcijos laikas.
- 6.2 pav. Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis. Pateikti vidutiniai įverčiai (0–10 skalėje). Raudona spalva pažymėta užkoduota emocija (žr. analogiškai ir toliau).
- 6.3 pav. Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis be poetinio teksto.
- 6.4 pav. Džiaugsmo emocijos atpažinimas. Hindustani rėgų atvejis.
- 6.5 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis.
- 6.6 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis, be poetinio teksto.
- 6.7 pav. Liūdesio emocijos atpažinimas. Hindustani rėgų atvejis.
- 6.8 pav. Pykčio emocijos atpažinimas. Hindustani rėgų atvejis.
- 6.9 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis.
- 6.10 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Lietuvių tradicinio dainavimo atvejis be poetinio teksto.
- 6.11 pav. Ramybės emocijos atpažinimas. Hindustani rėgų atvejis.
- 6.12 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota džiaugsmo emocija, vertinimas.
- 6.13 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota liūdesio emocija, vertinimas.
- 6.14 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota pykčio emocija, vertinimas. Hindustani rėgų atvejis.
- 6.15 pav. Pavyzdžių, kuriuose užkoduota ramybės emocija, vertinimas.
- 6.16 pav. Emocijos ir kiti muzikos parametrai.

Bibliografija

- Adams Steve, Juliana Koranteng, Tom Ferguson, Christie Eliezer, Michael Paoletta, Ed Christman (2006). Labels dream of a classical crossover Christmas. *Billboard*, 11/18/2006, 118 (46): 22–24.
- Ambrazevičius, Rytis (1999). Transmission of traditional singing in folklore groups: Rules of change. In Irena Regina Merkienė ir Vida Savoniakaitė, sud. *Etninė kultūra ir tapatumo išraiška*. Vilnius: Mokslo aidai. 240–250.
- Ambrazevičius, Rytis (2008). *Skambiausios festivalio dainos*. Vilnius: Vilniaus etninės kultūros centras.
- Ambrazevičius, Rytis (2011). Sutartinių intervalika: šiuolaikinis atlikimas. *Res humanitariae*, 9: 110–123.
- Ambrazevičius, Rytis (2017). *Muzikinio aukščio ir laiko psichologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Ambrazevičius, Rytis (2018). Aspects of timing in Lithuanian traditional singing. In Richard Parncutt & Sabrina Sattmann, eds. *ICMPC15/ESCOM10: Abstract Book (electronic)*. Graz, Austria: Centre for Systematic Musicology, University of Graz. 34.
- Ambrazevičius, Rytis (2019). Modelling of local tempo change with applications to Lithuanian traditional singing. In Islah Ali-MacLachlan & Jason Hockman, eds. *Proceedings of the 9th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA2019), 2nd–4th July 2019*. Birmingham, UK: Birmingham City University. 27–32.
- Ambrazevičius, Rytis (2023; spausdinama). Performance rules in traditional singing: local vs universal. In Ardian Ahmedaja, ed. *Singing, Sond and Sound. European Voices VI*. Wien: Bohlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG.
- Ambrazevičius, Rytis, Robertas Budrys, & Irena Višnevskaja (2015). *Scales in Lithuanian traditional music: Acoustics, cognition, and contexts*. Kaunas: Kaunas University of Technology, ARX Reklama.
- Ambrazevičius, Rytis, and Irena Wiśniewska (2008). Chromaticisms or performance rules? Evidence from traditional singing. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2 (1&2): 19–31.
- Arcos, Josep-Lluís, Ramon Lopez de Mantaras, and Xavier Serra (1998). Generating expressive musical performances with SaxEx. *Journal of New Music Research*, 27 (3): 194–210.
- Auslander, Philip (2021). *In concert. Performing musical persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Balkwill, Laura-Lee, and William Forde Thompson (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: Psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17 (1): 43–64.
- Balkwill, Laura-Lee, William Forde Thompson, and Rie Matsunaga (2004). Recognition of emotion in Japanese, Western and Hindustani music by Japanese listeners. *Japanese Psychological Research*, 46 (4): 337–349.
- Barrett, Lisa Feldman (2017). *How emotions are made: The secret life of the brain*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Barthes, Roland (1977/1972). The grain of the voice. In *Image-music-text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang. 179–189.
- Bayley, Amanda, ed. (2010). *Recorded music: Performance, culture and technology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bengtsson, Ingemar (1974). On notation of time, signature and rhythm in Swedish polskas. In G. Hilleström, ed. *Studium instrumentorum musicae popularis*. B. III. Stockholm: Nordiska Musikförlaget. 22–31.
- Bengtsson, Ingemar (1980). *Folkmusikboken*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Bengtsson Ingemar, Alf Gabrielsson, and Stig-Magnus Thorsén (1969). Empirisk rytmforskning. *Swedish Journal of Musicology*, 51: 49–118.
- Berlyne, Daniel Ellis (1970). Novelty, complexity and hedonic value. *Perception & Psychophysics*, 8 (5A): 279–286.
- Bishop, Laura & Werner Goebel (2019). Music and movement. Musical instruments and performers. In: Richard Ashley & Renee Timmers (eds.). *The Routledge companion to music cognition*. London and New York: Routledge. 349–361.
- Blanning, Tim (2009/2008). *The triumph of music. Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present*. London: Penguin Books.
- Bonini Baraldi, Filippo, Emmanuel Bigand, and Thierry Pozzo (2015). Measuring Aksak rhythm and synchronization in Transylvanian village music by using motion capture. *Empirical Musicology Review*, 10 (4): 265–291.
- Bowling, Daniel Liu, Janani Sundararajan, Shu'ier Han, and Dale Purves (2012). Expression of emotion in Eastern and Western music mirrors vocalization. *PLoS One*, 7 (3): e31942.
- Brown, Steven (2000). The 'musilanguage' model of music evolution. In Nils L. Wallin, Björn Merker, and Steven Brown, eds. *The origins of music*. Cambridge: MIT Press. 271–300.
- Bruenger David (2016). *Making money, making music: History and core concepts*. Oakland: University of California Press.
- Chiantore, Luca (2019). *Tone moves: A history of piano technique*. Barcelona: Musikeon Books.
- Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will (2005). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology*, 11: 3–75.
- Clarke, Eric F. (1989). The perception of expressive timing in music. *Psychological Research*, 51 (1): 2–9.
- Clarke, Eric F. (2004). Empirical methods in the study of performance. In Eric F. Clarke and Nicholas Cook, eds. *Empirical musicology. Aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press. 77–102.
- Clarke, Eric, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, and John Rink, eds. (2009). *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2017). *Music as creative practice*. New York: Oxford University Press.
- Cooke, Deryck (1959). *The language of music*. London: Oxford University Press.
- Corrigall, Kathleen Ann, and E. Glenn Schellenberg (2013). Music: The language of emotion. In Changiz Mohiyeddini, Michael Eysenck & Stephanie Bauer, eds. *Handbook of psychology of emotions*. New York: Nova Science Publishers. 299–325.
- Cumming, Naomi (2000). *The sonic self: Musical subjectivity and signification*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Četkauskaitė, Genovaitė, sud. (1995). *Lietuvių liaudies muzika* [CD]. Vilnius: 33 Records.
- Četkauskaitė, Genovaitė, sud. (1998). *Lietuvių liaudies muzika. II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva / Lithuanian folk music. II. Songs of Aukštaičiai. North-eastern Lithuania* (knyga

- su CD). Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos muzikologijos instituto etnomuzikologijos skyrius.
- Četkaskaitė Genovaitė, sud. (2007). *Lietuvių liaudies dainų antologija* [knyga su CD]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Dahl Sofia, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi & Nicolas Rasamimanana (2010). Gestures in performance. In Rolf Inge Godøy & Marc Leman, eds. *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge. 36–68.
- Dalla Bella, Simone, Isabelle Peretz, Luc Rousseau, and Nathalie Gosselin (2001). A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition*, 80 (3): B1–B10.
- Danielsen, Anne, ed. (2010). *Musical rhythm in the age of digital reproduction*. Farnham, UK: Ashgate Publishing Limited.
- Darwin, Charles, ed. by Francis Darwin (1890/2009). *The expression of the emotions in man and animals*. New York: Cambridge University Press.
- Davidson, Jane W. (1993). Visual perception and performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21: 103–113.
- Davidson, Jane W. (1994). What type of information is conveyed in the body movements of solo musician performers? *Journal of Human Movement Studies*, 6: 279–301.
- Davidson Jane W. (2002). Understanding the expressive movements of a solo pianist. *Musikpsychologie*, 16: 9–31.
- Davidson Jane W. and Jorge Salgado Correia (2002). Body movement. In Richard Parncutt and Gary E. McPherson, eds. *The science and psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press. 237–250.
- Davidson Jane W. (2006). “She’s the one”: Multiple functions of body movement in a stage performance by Robbie Williams. In Anthony Gritten and Elaine King, eds. *Music and gesture*. Aldershot: Ashgate. 207–224.
- Delalande François (1993). *Le condotte musicali*. Bologna: CLUEB.
- Descartes, René (1649). *Les Passions de l’âme*. Paris: Henry Le Gras, Amsterdam: Louys Elzevier.
- Deva, B. C., and K. G. Virmani (1975). *A study in the psychological response to ragas*. (Research Report II of Sangeet Natak Akademi). New Delhi, India: Indian Musicological Society.
- Doğantan-Dack, Mine (2016/2011). In the beginning was gesture: Piano touch and the phenomenology of the performing body. In Anthony Gritten and Elaine King, eds. *New Perspectives on Music and Gesture*. Routledge: London and New York. 243–265.
- Dunsby, Jonathan (1995). *Performing music: Shared concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- Eerola, Tuomas (2016). Expectancy-violation and information-theoretic models of melodic complexity. *Empirical Musicology Review*, 11 (1): 2–17.
- Eerola, Tuomas, Anders Friberg, and Roberto Bresin (2013). Emotional expression in music: Contribution, linearity, and additivity of primary musical cues. *Frontiers in Psychology. Emotion Science*, 4: Article 487.
- Eerola, Tuomas, and Jonna K. Vuoskoski (2013). A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. *Music Perception*, 30 (3): 307–340.
- Ekman, Paul (1970). Universal facial expressions of emotion. *California Mental Health Research Digest*, 8: 151–158.

- Ekman, Paul (1972). Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. In J. Cole (ed.), *Nebraska symposium on motivation*. Lincoln: University of Nebraska Press. 207–283.
- Ekman, Paul, and Wallace V. Friesen (2017). *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Ekman, Paul, Wallace V. Friesen, Maureen O'Sullivan, Irene Diacoyanni-Tarlatzis, Rainer Krause, Tom Pitcairn, Klaus Scherer, Anthony Chan, Karl Heider, William Ayhan LeCompte, Pio E. Ricci-Bitti, Masatoshi Tomita, and Athanase Tzavaras (1987). Universals and cultural differences in the judgments of facial expressions of emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, 53 (4): 712–717.
- Elsdon, Peter (2006). Listening in the gaze: The body in Keith Jarrett's solo piano improvisations. In Anthony Gritten and Elaine King, eds. *Music and gesture*. Aldershot: Ashgate. 192–207.
- Epstein, David (1995). *Shaping time: Music, the brain, and performance*. New York: Shirmer Books.
- Evans, Paul, and Emery Schubert (2008). Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae*, 12 (1): 75–99.
- Fabian, Dorottya, Renee Timmers, and Emery Schubert, eds. (2014). *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press.
- Fyk, Janina (1994). Static and dynamic model of musical intonation. *SMAC 93. Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference. July 28 – August 1, 1993*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. 89–95.
- Fyk, Janina (1995). *Melodic intonation, psychoacoustics, and the violin*. Zielona Góra: Organon.
- Fontaine, Johny R. J., Klaus R. Scherer, Etienne B. Roesch, and Phoebe C. Ellsworth (2007). The world of emotions is not two-dimensional. *Psychological Science*, 18 (12): 1050–1057.
- Frank, M. G. (2001). Facial expressions. In Neil J. Smelser & Paul B. Baltes, eds. *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*. Amsterdam, Paris, New York... : Elsevier. 5230–5234.
- Friberg, Anders (1991). Generative rules for musical performance: A formal description of a rule system. *Computer Music Journal*, 15: 56–71.
- Friberg, Anders, Roberto Bresin, & Johan Sundberg (2006). Overview of the KTH Rule System for musical performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2 (2–3): 145–161.
- Fritz, Thomas, Sebastian Jentschke, Nathalie Gosselin, Daniela Sammler, Isabelle Peretz, Robert Turner, Angela D. Friederici, and Stefan Koelsch (2009). Universal recognition of three basic emotions in music. *Current Biology*, 19 (7): 573–576.
- Fritz, Thomas, Daniela Sammler, and Stefan Koelsch (2006). How far is music universal? An intercultural comparison. In M. Baroni, A. R. Addessi, R. Caterina, & M. Costa, eds. *9th International Conference on Music Perception and Cognition*. Bologna, Italy: Bononia University Press. 88.
- Gabrielsson, Alf (1985). Interplay between analysis and synthesis in studies of music performance and music experience. *Music Perception*, 3 (1): 59–86.
- Gabrielsson, Alf (1987). Once again: The theme from Mozart's Piano Sonata A Major (K. 331): A comparison of five performances. In: A. Gabrielsson, ed. *Action and perception in rhythm*

- and music (*Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music*, 55). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. 81–103.
- Gabrielsson, Alf (1999). The performance of music. In D. Deutsch, ed. *Psychology of music* (2nd ed.). San Diego, London: Academic Press. 501–602.
- Gabrielsson, Alf, and Patrik N. Juslin (1996). Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24 (1): 68–91.
- Gabrielsson, Alf, and Patrik N. Juslin (2003). Emotional expression in music. In Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, and H. Hill Goldsmith, eds. *Handbook of affective sciences*. Oxford: Oxford University Press. 503–534.
- Godøy, Rolf Inge (2010). Gestural affordances of musical sound. In Rolf Inge Godøy and Marc Leman, eds. *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge. 103–125.
- Godøy, Rolf Inge (2017). Key-postures, trajectories and sonic shapes. In Daniel Leech-Wilkinson and Helen M. Prior, eds. *Music and shape*. New York: Oxford University Press. 4–29.
- Goldstein, Avram (1980). Thrills in response to music and other stimuli. *Physiological Psychology*, 8: 126–129.
- Gregory, Andrew H., and Nicholas Varney (1996). Cross-cultural comparisons in the affective response to music. *Psychology of Music*, 24 (1): 47–52.
- Gritten, Anthony and Elaine King (2016). Introduction. In Anthony Gritten and Elaine King, eds. *New perspectives on music and gesture*. London and New York: Routledge. 1–9.
- Gu, Simeng, Fushun Wang, Nitesh P. Patel, James A. Bourgeois, and Jason H. Huang (2019). A model for basic emotions using observations of behavior. *Drosophila. Frontiers in Psychology*, 10: Article 781.
- Gundlach, Ralph H. (1932). A quantitative analysis of Indian music. *American Journal of Psychology*, 44 (1): 133–145.
- Gundlach, Ralph H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *The American Journal of Psychology*, 47 (4): 624–643.
- Hatten, Robert (1982). *Toward a semiotic model of style in music: Epistemological and methodological bases*, PhD dissertation. Indiana University.
- Hatten, Robert (1994). *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, Robert (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hefling, Stephen E. (1993). *Rhythmic alteration in seventeenth- and eighteenth-century music: Notes inégales and overdotting*. New York: Schirmer Books.
- Hellaby, Julian (2019). *The mid-twentieth-century concert pianist: An English experience*. London and New York: Routledge.
- Hevner, Kate (1935). The affective character of the major and minor modes in music. *The American Journal of Psychology*, 47 (1): 103–118.
- Hevner, Kate (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48 (2): 246–268.
- Hevner, Kate (1937). The affective value of pitch and tempo in music. *The American Journal of Psychology*, 49 (4): 621–630.

- Hunter, Patrick G., and E. Glenn Schellenberg (2010). Music and emotion. In Mari Riess Jones, Richard R. Fay, & Arthur N. Popper, eds. *Music perception*. New York: Springer. 129–164.
- Hunter, Patrick G., E. Glenn Schellenberg, and Ulrich Schimmack (2008). Mixed affective responses to music with conflicting cues. *Cognition and Emotion*, 22 (2): 327–352.
- Hunter, Patrick G., E. Glenn Schellenberg, and Ulrich Schimmack (2010). Feelings and perceptions of happiness and sadness induced by music: Similarities, differences, and mixed emotions. *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*, 4 (1): 47–56.
- Huron, David (2006). *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Huron, David (2008). A comparison of average pitch height and interval size in major- and minor-key themes: Evidence consistent with affect-related pitch prosody. *Empirical Musicology Review*, 3 (2): 59–63.
- Huron, David (2011). Why is sad music pleasurable? A possible role for prolactin. *Musicae Scientiae*, 15: 146–158.
- Huron, David, and Jonna K. Vuoskoski (2020). On the enjoyment of sad music: Pleasurable compassion theory and the role of trait empathy. *Frontiers in Psychology*, 11: Article 1060.
- Jack, Rachael E., Oliver G. B. Garrod, Hui Yu, Roberto Caldara, and Philippe G. Schyns (2012). Facial expressions of emotion are not culturally universal. *Psychological and Cognitive Sciences*, 109 (19): 7241–7244.
- James, William (1890). *The principles of psychology*. New York: Henry Holt and Company.
- Juslin, Patrik N. (1997). Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgment policy. *Musicae Scientiae*, 1: 225–256.
- Juslin, Patrik N. (2019). *Musical emotions explained. Unlocking the secrets of musical affect*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N., and Petri Laukka (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129: 770–814.
- Juslin, Patrik N., and Petri Laukka (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3): 217–238.
- Juslin, Patrik N., and Erik Lindström (2010). Musical expression of emotions: Modeling listeners' judgments of composed and performed features. *Music Analysis*, 29 (1/3; Special Issue on Music and Emotion): 334–364.
- Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31: 559–621.
- Kent, Raymond D., and Charles Read (2002). *Acoustic analysis of speech* (2nd ed.). Clifton Park, NY: Delmar, Cengage Learning.
- Kivy, Peter (1980). *The corded shell: Reflections on musical expression*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kivy, Peter (2001). *New essays on musical understanding*. Oxford: Clarendon Press.
- Klein Eve (2018). When divas and rock stars collide: Interpreting Freddie Mercury and Montserrat Caballé's Barcelona. In Stephen Loy, Julie Rickwood and Samantha Bennett, eds. *Popular music, stars and stardom*. Canberra: ANU Press. 115–135.
- Konečni, Vladimír J. (2008). Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2: 115–129.
- Krumhansl, Carol Lynne (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51 (4): 336–353.

- Larsen, Jeff T., A. Peter McGraw, Barbara A. Mellers, and John T. Cacioppo (2004). The agony of victory and thrill of defeat: Mixed emotional reactions to disappointing wins and relieving losses. *Psychological Science*, 15 (5): 325–330.
- Laugalytė, Akvilė (2017). Nesustabdomas Broja. *7 meno dienos*, 13 (1207), 2017 m. kovo 3 d. Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2017-03-31/Nesustabdomas-Broja> [žiūrėta: 2020 m. rugpjūčio 31 d.].
- Laukka, Petri, Tuomas Eerola, Nutankumar S. Thingujam, Teruo Yamasaki, and Grégory Beller (2013). Universal and culture-specific factors in the recognition and performance of musical affect expressions. *Emotion*, 13: 434–449.
- Ledang, Ola Kai (1967). *Song syngemåte og stemmekarakter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM.
- Leech-Wilkinson, Daniel and Helen M. Prior, eds. (2017). *Music and Shape*. New York: Oxford University Press.
- Leman, Marc (2010). An embodied approach to music semantics. *Musicae Scientiae Discussion Forum*, 5: 43–67.
- Lidov David (1987). Mind and body in music. *Semiotica*, 66: 69–97.
- Livingstone, Steve R., William Forde Thompson, and Frank A. Russo (2009). Facial expressions and emotional singing: A study of perception and production with motion capture and electromyography. *Music Perception*, 26 (5): 475–488.
- Mandler, George (1984). *Mind and body: Psychology of emotion and stress*. New York: Norton.
- Mazzola, Guerino, ed. (2002). *The topos of music – geometric logic of concepts, theory, and performance*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- McAdams, Stephen and Meghan Goodchild (2019/2017). 11 Musical structure. Sound and timbre. In Richard Ashley and Renee Timmers, eds. *The Routledge companion to music cognition*. London and New York: Routledge. 129–139.
- McPherson, Gary E., ed. (2022). *The Oxford handbook of music performance. Development and learning, proficiencies, performance practices, and psychology*. Volume 1. New York: Oxford University Press.
- Merriam Alan P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Metfessel, Milton Franklin (1928). *Phonography of folk music: American negro songs in new notation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Michon, John A. (1964). Studies on subjective duration: I. Differential sensitivity in the perception of repeated temporal intervals. *Acta Psychologica*, 22: 441–450.
- Morey, Robert (1940). Upset in emotions. *Journal of Social Psychology*, 12 (2): 333–536.
- Morrison, Steven J., and Steven M. Demorest (2009). Cultural constraints on music perception and cognition. In J. Y. Chiao, ed. *Progress in Brain Research, Vol 178, Cultural Neuroscience: Cultural Influences on Brain Function*. The Netherlands: Elsevier. 67–77.
- Nattiez, Jean-Jacques (2004). Is the search for universals incompatible with the study of cultural specificity? John Blacking memorial lecture. Prieiga internetu: <http://217.57.3.105/cinipdf/vari/blaking.pdf> [žiūrėta 2020 m. lapkričio 4 d.].
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2007). Schools of performance as markers of cultural identities: Lithuanian pianists performing Beethoven. *Performance Online – Journal of Music Interpretation*, 3.

- Navickaitė-Martinelli, Lina (2010). Nuolatinė kova su savimi. Interviu su Dmitrijum Baškirovu. In Lina Navickaitė-Martinelli. *Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus. 417–427.
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2013). Mokykla kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrinės tapatybes. *Ars et Praxis* 1: 106–123.
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2014). *Piano performance in a semiotic key: Society, musical canon and novel discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2017). Defining identity: In quest of ‘Lithuanianness’ in piano performance art. In Ivana Perković and Franco Fabbri, eds. *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag. 93–114.
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2019a). Chapter 9. Musical performer’s corporeal identity and its communicative functions. In Alin Olteanu, Andrew Stables and Dumitru Bortun, eds. *Meanings & Co. The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*. Cham: Springer. 141–161.
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2019b). P is for persona, performance, Pogorelich: the performer’s identity as creative tool. *Music & Practice*, 5. Prieiga internetu: <https://www.musicandpractice.org/volume-5/p-is-for-persona-performance-pogorelich-the-performers-identity-as-creative-tool/> [žiūrėta 2023 m. balandžio 15 d.].
- Navickaitė-Martinelli, Lina (2023). Romantic performance and gestural topic. In Julian Hellaby, ed. *Musical topics and musical performance*. New York, London: Routledge. 224–245.
- Nettl, Bruno (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. London: Free Press of Glencoe.
- Neuhaus, Heinrich (1958). *Ob isskustve fortepiannoj igry*. Moskva: Gosudarst’vennoe muzykal’noe izdatel’stvo.
- Ohriner, Mitchell (2019). Expressive timing. In: Alexander Rehding and Steven Rings, eds. *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. New York: Oxford University Press. 369–394.
- Parncutt, Richard, & Gary McPherson, eds. (2002). *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press.
- Parncutt, Richard S. and Malcolm Troup (2002). Piano. In Richard Parncutt and Gary E. McPherson, eds. *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press. 285–302.
- Pike, Kenneth Lee (1954). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics.
- Pitts, Stephanie E. and Sarah M. Price (2021). *Understanding audience engagement in the contemporary arts*. London and New York: Routledge.
- Plutchik, Robert (1980). A general psychoevolutionary theory of emotion. In R. Plutchik & H. Kellerman, eds. *Emotion: Theory, research, and experience: Vol. 1. Theories of emotion*. New York: Academic. 3–33.
- Povel, Dirk-Jan (1981). Internal representation of simple temporal patterns. In *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 7 (1): 3–18.
- Rakowski, Andrzej (1990). Intonation variants of musical intervals in isolation and in musical contexts. *Psychology of Music*, 18: 60–72.
- Ratner, Leonard (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.

- Repp, Bruno H. (1998). A microcosm of musical expression: I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E Major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 104: 1085–1100.
- Rėza, Liudvikas (1964). *Lietuvių liaudies dainos II*. Vilnius: Vaga.
- Rink, John, ed. (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, John, ed. (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. New York: Cambridge University Press.
- Rink, John (2004). The state of play in performance studies. In Jane Davidson, ed. *The music practitioner: Research for the music performer, teacher and listener*. Aldershot: Ashgate. 37–51.
- Rink, John, Helena Gaunt, and Aaron Williamson, eds. (2017). *Musicians in the making: Pathways to creative performance*. New York: Oxford University Press.
- Russell, James (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39 (6): 1161–1178.
- Samson, Jim, ed. (2002). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samson, Jim (2003). *Virtuosity and the musical work: The transcendental studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scarantino, Andrea (2015). Basic emotions, psychological construction, and the problem of variability. In Lisa Feldman Barrett & James A. Russell, eds. *The psychological construction of emotion*. New York: The Guilford Press. 334–376.
- Scarantino, Andrea (2016). The philosophy of emotions and its impact on affective science. In Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis, & Jeannette M. Haviland-Jones, eds. *Handbook of emotions* (4th ed.). New York: The Guilford Press. 3–48.
- Scherer, Klaus R. (2004). Which emotions can be induced by music? What are the underlying mechanisms? And how can we measure them? *Journal of New Music Research*, 33 (3): 239–251.
- Scherer, Klaus R., Rainer Banse, and Harald G. Wallbott (2001). Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 32 (1): 76–92.
- Schneider, Albrecht (2010). Music and gestures: A historical introduction and survey of earlier research. In Rolf Inge Godøy and Marc Leman, eds. *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge. 69–100.
- Schubert, Emery (2003). Update of Hevner's adjective checklist. *Perceptual and Motor Skills* 96: 1117–1122.
- Schutz, Michael (2008). Seeing music? What musicians need to know about vision. *Empirical Musicology Review* 3 (3): 83–108.
- Seashore, Carl Emil (1938). *Psychology of music*. New York: McGraw-Hill.
- Seeger, Charles (1958). Prescriptive and descriptive music writing. *The Musical Quarterly*, 44 (2): 184–195.
- Sloboda, John A., ed. (1988). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Clarendon Press/Oxford University Press.
- Sloboda, John A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19 (2): 110–120.

- Smalley, Denis (1992). The listening imagination: Listening in the electroacoustic era. In John Paynter, Tim Howell, Richard Orton and Peter Seymour, eds. *Companion to contemporary musical thought*. London: Routledge. 514–553.
- Sundberg, Johan (1997). Cognitive aspects of music performance. *TMH-QPSR*, 2–3: 21–27.
- Swaminathan, Swathi, and E. Glenn Schellenberg (2015). Current emotion research in music psychology. *Emotion review*, 7 (2): 189–197.
- Terwogt, Mark Meerum, and Flora Van Grinsven (1991). Musical expression of moodstates. *Psychology of Music*, 19 (2): 99–109.
- Thompson, William Forde, Phil Graham and Frank A. Russo (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica*, 156: 203–227.
- Thompson, William Forde and Frank A. Russo (2007). Facing the music. *Psychological Science*, 18: 756–757.
- Thompson, William Forde (2009). *Music, thought, and feeling. Understanding the psychology of music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, William Forde, and Laura-Lee Balkwill (2010). Cross-cultural similarities and differences. In Patrik Juslin & John Sloboda, eds. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press. 755–788.
- Thompson, William Forde, Simone Dalla Bella, and Peter E. Keller (2006). Music performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2 (2–3): 99–102.
- Timbrell, Charles (1999/1992). *French pianism. A historical perspective*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Timmers, Renee, & Henkjan Honing (2002). On music performance, theories, measurement and diversity. *Cognitive Processing*, 1–2: 1–19.
- Todd, Neil P. McAngus (1985). A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*, 3 (1): 33–57.
- Todd, Neil P. McAngus (1992). The dynamics of dynamics: A model of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, 91 (6): 3540–3550.
- Trehub, Sandra E., and Takayuki Nakata (2002). Emotion and music in infancy. *Musicae Scientiae*, Special issue 2001–2002: 37–61.
- Tzotzkova, Victoria (2012). *Theorizing pianistic experience: Tradition, instrument, performer*. Doctoral dissertation. New York: Columbia University.
- Vieillard, Sandrine, Isabelle Peretz, Nathalie Gosselin, Stéphanie Khalfa, Lise Gagnon, and Bernard Bouchard (2008). Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions. *Cognition and Emotion*, 22: 720–752.
- Virtanen, Marjaana (2007). *Musical works in the making. Verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun Yliopisto.
- Wanderley, Marcelo M. (1999). Non-obvious performer gestures in instrumental music. In Annelies Braffort et al., eds. *Gesture-based communication in human-computer interaction: International gesture workshop, GW'99 Gif-sur-Yvette, France, March 17–19, 1999 proceedings*, Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag. 37–48.
- Wapnick, Joel, Jolan Kovacs Mazza, and Alice-Ann Darrow (1998). Effects of performer attractiveness, stage behavior, and dress on violin performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 46 (4): 510–521.
- Whiting Jim, Yo-Yo Ma (2008). *A biography*. Westport: Greenwood.

- Widmer, Gerhard (1995). Modeling rational basis for musical expression. *Computer Music Journal*, 19: 76–96.
- Widmer, Gerhard, and Werner Goebel (2004). Computational models of expressive music performance: The state of the art. *Journal of New Music Research*, 33 (3): 203–216.
- Williamon, Aaron, ed. (2004). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. New York: Oxford University Press.
- Woodrow, Herbert (1951). Time perception. In S. S. Stevens, ed. *Handbook of experimental psychology*. New York: Wiley. 1224–1236.
- Wright, Matt (2005). Empirical comparison of two recordings of the Kazakh dombra piece 'Akbaï'. Prieiga internetu: <http://ccrma.stanford.edu/~matt/dombra> [žiūrėta 2023 m. vasario 2 d.].
- Wundt, Wilhelm (1873). *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann.
- Zajonc, Robert B. (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 9 (2): 1–27.
- Zentner, Marcel, Didier Grandjean, D, and Klaus R. Scherer (2008). Emotions evoked by the sound of music: Differentiation, classification, and measurement. *Emotion*, 8 (4): 494–521.

Vaizdo įrašai

- Astanova, Lola ir Stjepanas Hauseris (2018). Ludwigo van Beethoveno „Mėnesienos“ sonata Op. 27 Nr. 2, I d. Įkelta į *YouTube* platformą 2018 m. balandžio mėn. Režisierė Alina Dianova-Siciliano, operatorius Jevgenijus Muchinas, garso įrašą parengė Carlosas Alvarezas, Paulas Kronkas, Astanova ir Hauseris, prodiuseris Misha Levintas. Prieiga internetu: <https://youtu.be/AzWDS26YL9Y> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].
- Astanova, Lola ir Stjepanas Hauseris (2018). „Queen“ daina „We Are the Champions“. Įkelta į *YouTube* platformą 2018 m. lapkričio mėn. Vaizdo įrašą sukūrė Darko'as Drinovacius. Prieiga internetu: <https://youtu.be/1gJadngAhfk> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].
- Broja, Jan Krzysztof (2018). Rečitalis Klaipėdos koncertų salėje, 2018 m. gruodžio 14 d. Domenico Scarlatti'io, Fryderyko Chopino, Johanneso Brahms'o, Claude'o Debussy, Sergejaus Rachmaninovo kūriniai. Prieiga internetu: <https://youtu.be/wYL37nanimw> [žiūrėta 2020 m. rugsėjo 10 d.].
- Hauser, Stjepan (2018). Dmitrijaus Šostakovičiaus Valsas Nr. 2, Gala koncertas „HAUSER & Friends“ Pulos arenoje, Kroatijoje, 2018 m. rugpjūtis. Zagrebo filharmonijos orkestras, dirigentas Ivo Lipanovičius. Aranžuotė Hauserio ir Filipino Sljivaco, filmavo ir montavo „MedVid Production“ ir Hauseris, garso įrašą parengė Hauseris ir Filipas Vidoviccius („Morris Studio“). Prieiga internetu: https://youtu.be/p_fprzrHvIM [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].
- Hauser, Stjepan (2020). Tomaso Albinoni'o „Adagio“ atlikimas koncerte „Alone, Together“ Dubrovniko, Kroatijoje, 2020 m. rugsėjo mėn. Filmuota „MedVid Production“. Prieiga internetu: <https://youtu.be/gYD3k23WooE> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].
- Lady Gaga ir Bradley Cooper (2019). Dainos „Shallow“ (iš filmo „The Star Is Born“) atlikimas 2019 m. „Oskarų“ įteikimo ceremonijoje. Prieiga internetu: <https://youtu.be/JPJjwHALny4> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].
- Mercury, Freddie ir Montserrat Caballé (1988). „The Golden Boy“, koncertas festivalyje „La Nit“ Montjuricho pilyje Barselonoje, 1988 m. Prieiga internetu: <https://youtu.be/ksNoe8W2jTc> [žiūrėta 2022 m. rugsėjo 10 d.].

Asmenvardžių rodyklė

A

Abaravičienė, Stanislava 97
 Adams, Steve 55, 109
 Addressi, Anna Rita 112
 Ahmedaja, Ardian 109
 Albinoni, Tomaso 63, 119
 Ali-MacLachlan, Islah 109
 Ambrazevičius, Rytis 1–3, 8–9,
 11, 16, 19–20, 22–23, 91, 93,
 95, 97, 100, 104, 109, 126
 Arcos, Josep-Lluís 14, 109
 Argerich, Martha 66
 Ashley, Richard 110, 115
 Astanova, Lola 44, 45, 61–64
 109
 Auslander, Philip 60–63, 108,
 119
 Averka, Juozas 104

B

Balkwill, Laura-Lee 30, 31,
 32, 33, 34, 75, 107, 109,
 118
 Baltés, Paul B. 112
 Banse, Rainer 33, 117
 Baroni, Mario 112
 Barrett, Lisa Feldman 26,
 109, 117
 Barthes, Roland 50, 51, 109
 Baškírov, Dmitrij 72, 116
 Bauer, Stephanie 113, 115
 Bayley, Amanda 7, 90, 109
 Beethoven, Ludwig van 61,
 113, 115
 Beller, Grégory 115
 Bengtsson, Ingemar 90, 113,
 115
 Bennett, Samantha 114
 Berlyne, Daniel Ellis 35–36,
 107, 110, 124
 Bevilacqua 111
 Bigand, Emmanuel 16, 110
 Bishop, Laura 40, 46, 48, 72,
 110
 Blacking, John 115

Blanning, Tim 63, 110
 Bocelli, Andrea 55
 Bonini Baraldi 16, 110
 Bortun, Dumitru 116
 Bouchard, Bernard 118
 Bourgeois, James A. 113
 Bowling, Daniel Liu 34, 110
 Braffort, Amelie 118
 Brahms, Johannes 67, 119
 Brecht, Bertold 55
 Bresin, Roberto 6, 17–19, 31,
 90, 107, 111–112
 Brightman, Sarah 55
 Broja, Jan Krzysztof 66–73,
 95, 108, 115, 119
 Brown, Steven 88, 110
 Bruenger, David 54, 110
 Budrys, Robertas 8, 91, 109

C

Caballé, Montserrat 10, 57–
 59, 95, 107, 114, 119
 Cacioppo, John T. 115
 Caldara, Roberto 114
 Carreras, José 55
 Caterina, Roberto 112
 Chan, Anthony 112
 Chiantore, Luca 48, 110
 Chiao, Joan Y. 115
 Chopin, Fryderyk 67, 117
 Christman, Ed 109
 Clarke, Eric F. 7, 13–14, 90–91,
 94 110
 Clayton, Martin 16, 110, 111
 Cole, James 112
 Cooke, Deryck 30, 110
 Cook, Nicholas 7, 47, 51–52,
 91, 110
 Cooper, Bradley 62, 119
 Correia, Jorge Salgado 63, 111
 Corrigan, Kathleen Ann 37,
 110
 Costa, Marco 112
 Cumming, Naomi 44, 47,
 49–50, 73, 110

Č

Četkauskaitė, Genovaitė 15,
 105, 107, 110, 111

D

Dahl, Sofia 45, 111
 Dalla Bella, Simone 6, 34, 90,
 111, 118
 Danielsen, Anne 16, 111
 Darrow, Alice-Ann 118
 Darwin, Charles 25, 111
 Darwin, Francis 111
 Daugudis, Jonas 102
 Davidson, Jane W. 8, 45, 63,
 111, 113
 Davidson, Richard J. 91, 117
 Davulytė, Elena 99
 Debussy, Claude 67, 119
 Delalande, François 40, 111
 Demorest, Steven M. 11, 96,
 115
 Descartes, René 25, 111
 Deutsch, Diana 113
 Deva, B. Chaitanya 35, 111
 Diacoyanni-Tarlatzis, Irene 112
 Dianova-Siciliano, Alina 61,
 119
 Doğantan-Dack, Mine 47–49,
 51, 66, 111
 Domingo, Plácido 55
 Drinovac, Darko 62, 119
 Dunsby, Jonathan 68, 111

E

Eerola, Tuomas 31–33, 37–38,
 111, 115
 Ekier, Jan 66
 Ekman, Paul 25–26, 34, 107,
 111–112
 Eliezer, Christie 109
 Ellsworth, Phoebe C. 112
 Elsdon, Peter 8, 91, 112
 Epstein, David 112
 Evancho, Jackie 56
 Evans, Paul 28–29, 112
 Eysenck, Michael 110

F

Fabbri, Franco 116
 Fabian, Dorottya 7, 91, 112
 Fay, Richard R. 114
 Ferguson, Tom 109
 Fontaine, Johnny R. J. 27, 112
 Frank, Mark G. 25, 34, 112,
 115, 118
 Friberg, Anders 6, 17–19, 31,
 90, 107, 111, 112
 Friederici, Angela D. 112
 Friesen, Wallace V. 26, 107, 112
 Fritz, Thomas 33–34, 112
 Fyk, Janina 17, 107, 112

G

Gabrielsson, Alf 6, 16, 30, 32,
 90, 110, 112, 113
 Gaga, Lady 62, 108, 119
 Gagnon, Lise 118
 Garrett, David 56
 Garrod, Oliver G. B. 114
 Gaunt, Helena 7, 91, 117
 Gelgotas, Gediminas 57
 Godøy, Rolf Inge 49, 73, 111,
 113, 117
 Goebel, Werner 14, 40, 48, 72,
 110, 119
 Goffman, Erving 44
 Goldsmith, H. Hill 113
 Goldstein, Avram 28, 113
 Goodchild, Meghan 46, 115
 Gosselin, Nathalie 111–112, 118
 Gould, Glenn 66
 Graham, Phil 118
 Grandjean, Didier 32, 119
 Gregory, Andrew H. 35, 113
 Gritten, Anthony 40, 111–113
 Gundlach, Ralph H. 31, 34,
 87, 113
 Gu, Simeng 25–26, 113

H

Han, Shu'ier 110
 Hatten, Robert 40, 113
 Hauser, Stjepan 59, 61–64 119
 Haviland-Jones, Jeannette
 M. 117
 Heath, Stephen 66, 109

Hefling, Stephen E. 19, 113
 Heider, Karl 112
 Hellaby, Julian 48–49, 113,
 116
 Hess, Wolfgang 66
 Hevner, Kate 30, 87, 113, 117
 Hilleström, Gustaf 110
 Hockman, Jason 109
 Honing, Henkjan 5, 7, 91, 118
 Horowitz, Vladimir 66
 Howell, Tim 118
 Huang, Jason H. 113
 Hunter, Patrick G. 27–31,
 36–37, 88, 107, 114
 Huron, David 25, 30, 37, 88,
 114

Y

Yamasaki, Teruo 115
 Yu, Hui 114

J

Jack, Rachael E. 34, 114
 Jakobson, Roman 40
 James, William 25, 113–114,
 117
 Jentschke, Sebastian 112
 Jones, Mari Riess 114, 117
 Jurkutė, Jogailė 75
 Juslin, Patrik N. 28–33,
 113–114, 118

K

Kämmerling, Karl-Heinz 66
 Kartenis, Juozas 99, 101–102
 Kellerman, H. 116
 Keller, Peter E. 6, 90, 118
 Kent, Raymond D. 88, 114
 Khalifa, Stéphanie 118
 King, Elaine 40, 111–113
 Kivy, Peter 28–29, 114
 Klein, Eve 58, 114
 Koelsch, Stefan 34, 112
 Kolisch, Rudolf 51
 Konečni, Vladimir J. 28, 114
 Koranteng, Juliana 109
 Kovacs Mazza, Jolan 118
 Krause, Rainer 112
 Krebbers, Herman 44

Kronk, Paul 61, 119
 Krumhansl, Carol Lynne 30,
 114

L

Lang, Lang 66, 116
 Lanza, Mario 55
 Larsen, Jeff T. A. 27, 115
 Laugalytė, Akvilė 66, 115
 Laukka, Petri 29–30, 32–33,
 114–115
 Leante, Laura 111
 LeCompte, William Ayhan 112
 Ledang, Ola Kai 16, 115
 Leech-Wilkinson, Daniel 7, 91,
 110, 113, 115
 Leman, Marc 49, 111, 113, 115,
 117
 Levintas, Misha 61, 119
 Lewis, Michael 117
 Lidov, David 40, 115
 Lindström, Erik 31, 114
 Lipanovič, Ivo 63, 119
 Liszt, Franz 63, 117
 Livingstone, Steve R. 7, 91, 115
 Lopez de Mantaras, Ramon
 109
 Loy, Stephen 114

M

Mae, Vanessa 56
 Mandler, George 25, 35, 115
 Matsunaga, Rie 33–34, 109
 Matuizienė, Birutė 97
 Ma, Yo-Yo 118
 Mazzola, Guerino 14, 115
 McAdams, Stephen 46, 115
 McGraw, Peter 115, 117
 McPherson, Gary E. 6, 8,
 90–91, 111, 115–116
 Mellers, Barbara A. 115
 Mercury, Freddie 57–59, 95,
 107, 114, 119
 Merker, Björn 110
 Merkienė, Irena Regina 109
 Merriam, Alan P. 41, 115
 Metfessel, Milton Franklin
 5–6, 90, 107, 115
 Meyer, Leonard B. 25, 28, 115

- Michelangeli, Arturo Benedetti 66
 Michon, John A. 13, 115
 Mockevičienė, Dalia 97
 Mohiyeddini, Changiz 110
 Morey, Robert 34, 115
 Morricone, Enio 60
 Morrison, Steven J. 11, 96, 115
 Mozart, Leopold 69, 112–113
 Muchin, Jevgenij 61, 119
 Mukařovský, Jan 47
- N**
 Nakata, Takayuki 33, 118
 Nattiez, Jean-Jacques 16, 115
 Navickaitė-Martinelli, Lina 1–3, 6, 8–10, 40–41, 68, 72, 90–91, 93–95, 115–116, 126
 Nettle, Bruno 16, 116
 Neuhaus, Heinrich 116
- O**
 Ohriner, Mitchell 13, 116
 Olteanu, Alin 116
 Orton, Richard 118
 O’Sullivan, Maureen 112
- P**
 Paganini, Niccolò 43, 63
 Paoletta, Michael 109
 Parncutt, Richard 6, 90, 109, 111, 116
 Patel, Nitesh P. 113
 Pavarotti, Luciano 55
 Paynter, John 118
 Peirce, Charles Sanders 49–50
 Peretz, Isabelle 111–112, 118
 Perković, Ivana 116
 Petrauskienė, Ona 101
 Pike, Kenneth Lee 16, 116
 Pitcairn, Tom 112
 Pitts, Stephanie E. 7, 91, 116
 Plutchik, Robert 25, 116
 Poggi, Isabella 111
 Pogorelich, Ivo 66, 68, 116
 Popper, Arthur N. 114
 Povel, Dirk-Jan 13, 116
 Pozzo, Thierry 16, 110
- Price, Sarah M. 7, 91, 116
 Prior, Helen M. 7, 91, 113, 115
 Purlienė, Laima 104
 Purves, Dale 110
- R**
 Rachmaninov, Sergej 67, 119
 Rakowski, Andrzej 17, 116
 Rasamimanana, Nicolas 111
 Ratner, Leonard 43, 116
 Rautavaara, Einojuhani 118
 Read, Charles 88, 114
 Rehding, Alexander 116
 Repp, Bruno H. 13, 117
 Ricci-Bitti, Pio E. 112
 Richter, Sviatoslav 66
 Rickwood, Julie 114
 Rieu, André 56
 Rings, Steven 116
 Rink, John 6–7, 48, 90–91, 110, 117
 Roesch, Etienne B. 112
 Rothstein, William 44
 Rousseau, Luc 111
 Rubinstein, Arthur 47, 66
 Russell, James A. 27, 84, 117
 Russo, Frank A. 115, 118
- S**
 Sager, Rebecca 16, 110
 Sammler, Daniela 34, 112
 Samson, Jim 43, 117
 Sandoras, Gyorgy 66
 Sattmann, Sabrina 109
 Savoniakaitė, Vida 109
 Scarantino, Andrea 26, 117
 Scarlatti, Domenico 10, 67–68, 119
 Schellenberg, E. Glenn 27–31, 34, 36–37, 88, 107, 110, 114, 118
 Scherer, Klaus R. 28, 32–33, 112–113, 117, 119
 Schimmack, Ulrich 28, 114
 Schneider, Albrecht 46, 117
 Schubert, Emery 7, 28–29, 84, 91, 112–113, 117
 Schutz, Michael 8, 91, 117
- Schyns, Philippe G. 114
 Seashore, Carl Emil 6, 91, 117
 Seeger, Charles 15, 117
 Serra, Xavier 14, 109
 Seymour, Peter 118
 Sljivac, Filip 63, 119
 Sljivaco 63, 119
 Sloboda, John A. 7, 28, 91, 117–118
 Smalley, Denis 49, 118
 Smelser, Neil J. 112
 Stables, Andrew 116
 Stevens, Stanley Smith 119
 Sundararajan, Janani 110
 Sundberg, Johan 6, 17–19, 90, 107, 112, 118
 Svidinskas, Algirdas 100
 Swaminathan, Swathi 34, 36, 118
 Szymanowski, Karol 66
- Š**
 Šablinskas, G. 100
 Šimonytė-Žarskienė, Rūta 104
 Širvys, Jonas 105
 Šostakovič, Dmitrij 63, 119
 Šulič, Luca 59, 108
- T**
 Terwogt, Mark Meerum 30, 118
 Thingujam, Nutankumar S. 115
 Thompson, William Forde 6–8, 30, 32–37, 75, 90–91, 107, 109, 115, 118
 Thorsén, Stig-Magnus 6, 16, 90, 110
 Timbrell, Charles 48, 118
 Timmers, Renee 5, 7, 91, 110, 112, 115, 118
 Todd, Neil P. McAngus 13–14, 118
 Tomita, Masatoshi 112
 Trehub, Sandra E. 33, 118
 Troup, Malcolm 116
 Turner, Robert 112
 Tzavaras, Athanase 112
 Tzotzkova, Victoria 48, 118

V

Van Grinsven, Flora 30, 118
Varney, Nicholas 35, 113
Västfjäll, Daniel 28–29, 114
Vidovic, Filip 63, 119
Vieillard, Sandrine 29, 32, 118
Virmani, K. G. 35, 111
Virtanen, Marjaana 8, 91, 118
Višnevska (Wiśniewska), Irena
8, 16, 19, 91–92, 109
Vuoskoski, Jonna K. 32–33,
37, 111, 114

W

Wallbott, Harald G. 33, 117
Wallin, Nils L. 110
Wanderley, Marcelo M. 8, 91,
118
Wang, Fushun 109, 113
Wapnick, Joel 56, 118
Weill, Kurt 55
Whiting, Jim 55, 118
Widmer, Gerhard 14, 119
Williamon, Aaron 7, 91, 117, 119
Williams, Robbie 45, 111

Will, Udo 16, 110

Wit, Antoni 66

Woodrow, Herbert 13, 119

Wright, Matt 16, 119

Wundt, Wilhelm 35, 119

Z

Zajonc, Robert B. 36, 119

Zentner, Marcel 32, 119

Dalykinė rodyklė

A

adaptyvus sužadınimas 35
 antrinis folkloras 20
 atlikėjo gestualumas 9, 39–52, 62–64, 69–71
 atlikėjo teatras 44
 atlikimo dėsniai 8, 9, 12–23, 92, 93
 atlikimo dėsnių klasifikacija 17, 18
 atlikimo mokslas 7, 91
 atlikimo simulatorius 7
 atlikimo triukšmas 13

B

baimė (emocija) 25–27, 32, 34, 78, 80–83
 balso grūdas 50
basic emotions ► pagrindinės emocijos
 bazinės emocijos ► pagrindinės emocijos
 Berlyne'o averterstos U kreivė 35, 36
 Brikoliažas 54

C

cantabile 49
cue redundancy model ► požymių pertekliaus modelis

D

Daugiakultūriškumas 54
 deskriptyvioji notacija 15
 Didžioji depresija 54
 diferencinė riba 13
difference limen ► diferencinė riba
 dimensiniai emocijų modeliai 27, 28
 dviejų dimensijų modelis (*circumplex model*; emocijos) 27, 32, 75, 84, 93
 „dzūkėjimo“ fenomenas 22, 23

dzūkų (dzūkiškas) dainavimas 20–23, 93
 džiaugsmas (emocija) 25, 26–28, 30, 32, 34, 37, 75–88

E

ekspresyvusis laikas 13, 16
 elektroencefalografija (EEG) 31
 elgsenos kodai 41, 94
emic/etic 15, 16
 emocijos atpažinimo reakcijos laikas 78, 79
 emocijų kodavimas 28–31, 33, 34, 78, 86, 87, 93
 emocijų ratas 25
 emocijų struktūra 28, 93
 emocinė architektūra 72
 emocinis užkratas 29
emotional contagion ► emocinis užkratas
 emotyvistinė pozicija 28, 29, 31, 75
entrainment 16
episodic memory ► epizodinė atmintis
 epizodinė atmintis 29
expectancy-violation models ► lūkesčių neatitikimo modeliai
expressive timing ► ekspresyvusis laikas

G

garsinė savastis 10, 50
 garso aukščio artimumas (principas) 37
 garso choreografija 69–73
 gestas 9, 10, 40, 41, 45, 46, 49, 51, 57, 58, 63, 69, 70, 72, 73
 gestų funkcijos 9, 40, 45
 gestų *topoi* 42, 43, 46
glissando 58
 gospelas 58
 gražus garsas 46, 48–51

H

hibridizacija 54–59
high loud 17, 18
high sharp 17, 18
 Hindustani rągos 11, 31, 34, 75, 76, 79, 81–83, 85, 86, 88, 95–97

I

inégaies 8, 18–23, 92
information-theoretic models ► teoriniai informacijos modeliai
 interpretacija 6, 7, 9, 10, 20, 47, 61, 62, 64, 67, 68, 72, 73
 interpretantas 50
 IOI (*Inter-Onset-Interval*) 14
 išskilmingumas (emocija) 32, 78, 80–84, 87

Į

įkūnytos žinios 52, 73
 įtampa (emocija) 32, 78, 80–84

J

JND ► diferencinė riba
just noticeable difference diferencinė riba

K

kančia (emocija) 32, 78, 80–84
 kategoriniai emocijų modeliai 9, 25–28, 75, 98
 klasikinis *crossover* 10, 41, 53–64, 94
 kognityvistinė pozicija 28, 31, 75
 komercializacija 54
 kultūrinė apropriacija 54, 58
 kultūrinė kreolizacija 54

L

lietuvių tradicinė muzika 8, 16, 19–23, 35, 75, 76, 79–88, 95, 96

Likerto skalė 32
 linksmumas (emocija) 28, 30, 32, 34, 36, 37, 78, 80–84
 liūdesys (emocija) 11, 25, 26, 27, 30–32, 34, 37, 75–88
 liūdnei skambančios muzikos mėgimas 36, 37
 LS (*Long-Short*) 9, 18–20, 93
 lūkesčių neatitikimo modeliai 37

M

magnetinio rezonanso tomografija (fMRI) 31
 magnetoencefalografija (MEG) 31
melodic charge 17, 18
 melodijos apimtis 11, 78, 87, 88
 melodijos sudėtingumas ► muzikos sudėtingumas
 melodinis intonavimas 17, 18
mere exposure effect 36
metrical patterns and grooves 17, 18
microrhythm ► mikroritmas
microtiming ► mikrolaikas
 mikrolaikas 13
 mikroritmas 13
 „mišrios emocijos“ 27, 28, 37, 88
musilanguage 87
 muzikinis gestas 40, 41
 muzikinių emocijų ypatybės 9, 28–30, 33, 93
 muzikos patikimas (preferencijos) 9, 11, 35–37, 78, 87, 88, 93, 96
 muzikos sudėtingumas 9, 11, 35–38, 75, 78, 87, 88, 93
 muzikos sudėtingumo apskaičiavimo modeliai 37, 38
 muzikos tempas 18, 19, 27–31, 34, 48, 49, 67–69, 78, 87, 88

N

nuostaba (emocija) 25, 26, 32, 78, 80–84

P

pagrindinės emocijos 25, 26, 30–32, 75–79, 93
 pasibjaurėjimas (emocija) 25, 26, 32, 78, 80–84
performance noise ► atlikimo triukšmas
performance rules ► atlikimo dėsniai
performance science ► atlikimo mokslas
 performatyvumas 41–46
 pirminės emocijos ► pagrindinės emocijos
pitch proximity ► garso aukščio artimumas
 pyktis (emocija) 11, 25–27, 30–32, 34, 75–88
 poetinis tekstas 11, 29, 76, 77, 79–81, 83, 85–88, 97
 popmuzika 10, 46, 55, 57
 postminimalizmas 57
 pozitronų emisijos tomografija (PET) 31
 požymių pertekliaus modelis 33
 preskriptyvioji notacija 15
 prisilietimas 10, 66, 67, 70, 71, 73

R

ramybė (emocija) 11, 27, 30, 32, 75–83, 85–88
 reprezentacija 9, 29, 60
rhythmic variation ► ritminis kintamumas
 ritminis kintamumas (principas) 37, 38
 ritmo sudėtingumas 11, 37, 78, 87, 88
 rokas 10, 45, 46, 57–60,
 romantizmas 14, 43, 45, 63, 64, 68
rubato 68

S

„sava“ ir „svetima“ muzikinė kultūra 11, 75
 scenos persona 41, 45, 46
 semantinis gestas 47, 72
 simboliniai gestai 45
 „sinkopavimo“ tendencija 20, 22, 23
 SL (*Short-Long*) 9, 20
 „sulėtintas kadras“ 68
 sužadınimas (emocijos) 11, 25, 27, 32, 34–36, 75, 84–87
 suvalkiečių (suvalkietiškas) dainavimas 9, 20–23, 93

Š

švelnumas (emocija) 30, 32, 34, 78, 80–83

T

tarpkultūriniai emocijų aspektai 8, 9, 31, 33–35, 75, 76, 79–86, 88, 92, 95, 96
 tembras 30, 31, 46, 48–51, 88
 tempo kreivės 14, 15
 teoriniai informacijos modeliai 37, 38
tonal gravity rule 17
topoi 42, 43, 46
 tuše 48, 69, 73

V

vaizdinė asociacija 29
 valetingumas (emocijos) 11, 27, 32, 75, 84–86
 vedamasis tonas 17
 veido išraiškos ir emocijos 7, 25, 40, 41, 58, 61, 64
vibrato 61
 virtuoziškas 9, 38, 41, 43, 44, 45, 64
visual imagery ► vaizdinė asociacija

W

Wundto kreivė 35, 36

Mokslo studijoje nagrinėjami įvairūs muzikos atlikimo ir jo suvokimo aspektai: muzikos atlikimo emocijų, atliekamos muzikos sudėtingumo, atlikėjo gestualumo ir jo komunikacinio potencialo, garso kaip esminio atlikėjo raiškos elemento niuansai. Aptardami platų tiriamų reiškinių kontekstą ir įtraukdami į analizę tiek lietuviškuosius etninės muzikos atlikimo ir jo suvokimo atvejus, tiek ir vakarietiškojo akademinės muzikos kanono bei jo plėtinių populiariojoje kultūroje pavyzdžius, studijos autoriai įkontekstina juos daugiakultūrinėje erdvėje ir taip padeda pildyti tarpkultūrinių muzikos atlikimo meno tyrimų spragą Lietuvoje.

Rytis Ambrazevičius

Lina Navickaitė-Martinelli

MUZIKOS ATLIKIMO RAIŠKOS SUVOKIMAS Tarpkultūriniai aspektai ir lietuviškasis atvejis

Elektroninis leidinys

ISBN 978-609-8071-71-9

Redaktorė Asta Leskauskaitė

Anglų kalbos redaktorė Emilija Sakadolskienė

Dailininkas maketuotojas Rokas Gelažius

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva