

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė

**ATLIKIMO DARNA
MIŠRIOS SUDĖTIES ANSAMBLIUOSE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (C 001)

Vilnius, 2019

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2015–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamąjo darbo vadovė

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

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, meno projekto Gynimo taryboje.

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkas

prof. **Rimantas Armonas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, kamerinis ansamblis)

Nariai:

prof. **Jurgis Karnavičius** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, fortepijonas)

dr. **Julian Hellaby** (Coventry universitetas, muzika, fortepijonas)

prof. habil. dr. **Leonidas Melnikas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003; socialiniai mokslai, sociologija S 005)

prof. dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Recenzentė

doc. dr. **Lina Navickaitė-Martinelli** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame meno projekto Gynimo tarybos posėdyje, kuris įvyks 2019 m. gruodžio 12 d. 10.00 Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva. Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Šiuolaikinės kultūros tendencija – įvairovės siekis. XXI amžiuje vis labiau vertinamas meno originalumas, naujumas, pastebimas poreikis jungti mokslo sritis, gyvenimo patirčių kompleksą ir individualius kūrybinius ieškojimus. Atlikimo meno tyrimų tendencijos taip pat keičiasi: nuo kūrinio interpretacijos analizių (duodančių daugiau papildomų žinių apie kūrinį negu apie patį atlikimą) krypsta į praktinės atlikimo pusės nagrinėjimą (patį atlikimo procesą). Muzikos kūrinio reikšmė yra neabejotina (ypač Vakarų kultūroje, kai atlikimas yra neatsiejamai susaistytas su kūrinio partitūra), tačiau būtent atlikimo procesas ir atlikėjų interpretacija yra matomas ir girdimas rezultatas, gausus skirtumų, įvairovės, kuriame atskleidžiamas individualus požiūris, skonis, taip pat pastebimos specifinės atlikimo problemos.

Transformacijos tendencijos gajos ir kamerinės muzikos diskurse: vis aktyviau domimasi mišrių sudėčių ansamblių atliekamais kūriniiais, kurių statusas neatsiejamas nuo novatoriškumo ir originalumo. Tokie ansambliai ir jų atliekami kūriniai nuo pat pradžių (t. y. sukūrimo) įgyja dvigubą tapatybę – radikalių tradicijos laužytojų ir išskirtinių jos tęsėjų. Nehomogeniški instrumentai, jų savitas derėjimas ir skirtingos techninės instrumentų galimybės atliepia ir naujas tradicinių instrumentų garsinės raiškos paieškas (nevienarūši instrumento traktavimą bei gausėjančias instrumento preparavimo panaudas) bei siekį naujomis priemonėmis pateikti tradicinę formą, instrumento skambesį ar jų dermę, kompozitorių originalumą, netradicinį mąstymą bei kūrybiškumą.

Naujos ansamblių sudėtys diktuoja ne tik naują požiūrį į patį ansamblį, bet ir išryškina atlikimo problemas, sietinas su fundamentalia ansamblinės darnos kategorija, kuri neabejotinai yra viena didžiausių ansamblio užduočių ir siekių. Tiriant ansampliškumą mišriuose ansambliuose išryškėja darnos paradigma kaip atlikimo kokybės atitikmuo. Nevienarūšių instrumentų darnos aspektai yra itin svarbūs ne tik interpretacijai – atlikimo rezultatui, bet ir procesui – suvokimui, atlikimui. Viena vertus, jau skirtinga instrumentų kilmė kelia suderėjimo sunkumų, kita vertus, ansamblio narių individualus skonis, manieros, išsilavinimas, profesinė kompetencija, fizinės galimybės, asmeninės charakterio savybės, kultūrinės nuostatos, visas kontekstas diktuoja platesnį darnos suvokimą, iškelia vis daugiau problemų tiriant ansampliškumą.

Šiame tyrime „darna“ vartojama kaip apibendrinanti kategorija – analizei parankus konceptas. Plėtodama meninį tyrimą darbo autorė remiasi savo ilgamete ansamblinė patirtimi, ieško praktinių ansamblinių problemų sprendimo būdų. Tiek sėkmingam ansamblio praktikos procesui, tiek ir pačiam rezultatui – interpretacijai – užtikrinti svarbiausi yra sutapimo ir išraiškos aspektai, apimančys kompleksą specifinių atlikimo užduočių, problemų, gebėjimų ir galimybių.

Todėl šiame meniniame tyrime gilinamasi į ekspresijos ir sinchronizacijos veiksmus, kuriuos aprėpia darnos kategorija.

Muzikos enciklopedijoje ekspresija (lot. *expressio* – išreiškimas, išraiška) apibūdinama kaip ypatingas muzikos išraiškingumas, pasiekiamas melodikos, harmonijos, dinamikos bei agogikos kontrastais ir kitomis priemonėmis, kita vertus, tai yra vienas muzikos kūrinio atlikimo įtaigos elementų, kuriam ypač būdingas jausmų ir išgyvenimų perteikimas (Zalatoris 2000: 368). Nors muzikos išraiškingumas yra užkoduotas kompozicinėje struktūroje, tačiau būtent atlikimas tokias priemones įgarsina savaip: interpretacijoje gausu tempo, artikuliacijos variacijų, paryškinami vis kiti tonai, harmonijos kaita, ritmika ir t. t. Todėl paminėtas atlikimo jausmų ir išgyvenimo veiksnys, nors neabejotinai esantis vienas fundamentalių atlikimo kategorijų, nėra vienintelis ar svarbiausias analizuojant atlikimo procesą. Atlikimo ekspresija yra kompleksinis ir kontekstinis aspektas, ypač nagrinėjant mišraus ansamblio atlikimą.

Sinchronizacijos kategorija dažniausiai vartojama ansamblinio atlikimo kontekste, kai analizuojamas kelių atlikimo parametų ar kelių atlikėjų veiksmų suderinimas, taip pat atskleidžiant bendradarbiavimo fenomeno bei socialumo svarbą ansamblyje. Kitaip tariant, sinchronizacija aprėpia ne vien vertikalų derėjimo galimybę, bet kur kas daugiau parametų bei poreikių, svarbių ansamblio atlikimo procesui. Aišku viena – tiek nagrinėjant ansamblio ekspresiją, tiek sinchronizaciją nepakanka analizuoti interpretaciją, būtina atsižvelgti ir į nemuzikinius aspektus. Ansamblio atliekamo kūrinio interpretacija pirmiausia išryškina kelių muzikantų komunikavimo, bendradarbiavimo ir asmeninius atlikėjų skirtumus: suvokimą, išsilavinimą, kompetenciją, skonį, manieras, charakterį, emocijas, kūno judesius. Visi šie komponentai kažkaip turi būti sujungti, tad ansamblyje būtina suderinti tiek ekspresiją, tiek sinchronizaciją, kas ypač svarbu, nes atlikimo procesas yra gyvas ir jam būdingi spontaniai interpretaciniai kitimai.

Toks požiūris į ansamblio darną ir siekis tyrime kompleksiskai aprėpti ekspresyvumo bei sinchronizacijos kategorijas lemia **temos naujumą**. Muzikologijos darbuose bei ansamblio atlikimo tyrimuose sinchronizacija ir ekspresyvumas dažniausiai tiriami izoliuotai. Steigiamos laboratorijos (Leipcige, Vienoje ir kitur), kuriose pasitelkiant inovatyvias technologijas ir kompiuterines programas tiriama sinchronizacijos aspektas (reikšmingi Peterio E. Kellerio tyrimų rezultatai). Nors ekspresija analizuojama nuo seniausių laikų, tačiau keičiasi tyrimų pobūdis – atliepiamos specifinės praktinės atlikimo problemos. Gausėjanti tyrimų, skirtų ansamblio procesui tirti, imtis ir organizuojamų tarptautinių konferencijų ansamblio problemoms apžvelgti ir spręsti kiekis rodo šio **tyrimo aktualumą**. Tačiau temos aktualumą lemia ne vien mokslinių tyrimų tendencijos, bet ir atlikimo praktika, jos kultūrinis bei institucinis kontekstas, todėl tyrimo tema aktuali tiek muzikams praktikams, tiek ir tyrėjams.

Tiriamąo **darbo objektas** – mišrios sudėties ansamblio atlikimo darna. Tiriamąo **darbo tikslas** yra atskleisti mišraus ansamblio atlikimo proceso specifiką ir problematiką ansamblinės darnos kategoriją nagrinėjant ekspresijos ir sinchronizacijos aspektais. Siekiant įgyvendinti užsibrėžtą tikslą, iškelti šie **uždaviniai**:

1. Išsiaiškinti ekspresijos sampratą atlikimo meno diskurse.
2. Aptarti pasirinktas ekspresyvaus atlikimo tyrimų metodologijas. Kritiškai įvertinti aptartų metodologijų tinkamumą ir efektyvumą tiriant mišraus ansamblio ekspresiją. Rasti tinkamiausią ekspresyvaus atlikimo tyrimo įrankį ir metodą.
3. Išanalizuoti ansamblinę specifiką bei problemas sinchronizacijos aspektu, išskirti ją lemiančius psichofiziologinius, psichosocialinius ir sociokultūrinius veiksnius. Remiantis teorinėmis įžvalgomis, atlikti kiekybinį teorinį tyrimą.
4. Rasti ir iširti komunikacinius bendradarbiavimo gestus, kurie veikia ansamblinėje praktikoje, sudaryti jų klasifikaciją.
5. Remiantis analizuojama literatūra ir ansambline atlikimo praktika, sudaryti ansamblio narių komunikavimo modelį, palengvinantį specifinių darnos problemų sprendimą mišraus ansamblio praktikoje.
6. Mišraus ansamblio atlikimo praktikoje patikrinti ekspresijos ir sinchronizacijos aspektais sudarytą metodologiją. Atlikti atvejo analizę, iširti gautus rezultatus, pateikti rekomendacijas.
7. Atvejo analizės metu nustatyti repeticijų kiekio ir pasiruošimo laiko bei sėkmingo atlikimo sąsajas; atsižvelgiant į meninio tyrimo objektą – mišrų ansamblį, apibrėžti skirtingų instrumentų atlikimo specifikos, kūno judesių bei gestų pobūdžio ir atlikėjų individualių asmeninių skirtumų ryšį; išsiaiškinti atlikėjų nuomonę dėl sinchronizacijos ir ekspresijos atlikimo problemų suvokimo, vertinimo ir sprendimo, rasti vertinimo panašumus ir skirtumus.

Tiriamąo darbo pobūdis lėmė, kad tyrime derinami keli **metodai** – istorinis, aprašomasis, analitinis, lyginamasis, kritinė mokslinės literatūros analizė, kompleksinė muzikos kūrinio ir empirinė įrašų analizė, kokybinė ir kiekybinė apklausa, atvejo analizė.

Literatūra ir šaltiniai. Siekis nuosekliai iširti darbo objektą ir detalai atsakyti į tyrimo uždavinius nulėmė platų mokslinės literatūros kontekstą. Aptariant bendrąją ekspresijos sampratą remtasi muzikos filosofų Stepheno Davieso (2003) ir Jerroldo Levinsono (2011) monografijomis. Atlikimo praktikoje ekspresyvumas tirtas keletu aspektų: išskiriamas atlikėjo kūrybiškumas (Cook 2001), emocijų reikšmė (Fraser 2003; Juslin *et al.* 2004), atlikimo ekspresyvieji gestai (Leech-Wilkinson 2006), emocinio ekspresyvumo kontekstas (Vieillard ir kt. 2011; Tillmann, Bigand 1996), ekspresyvumo lygis ir jo vertinimas (Schubert,

Fabian 2006), klausytojų atlikimo vertinimas (Repp 1992; Clarke 1993), suvokimas ir jo kontekstas (Gritten 2015), ryšys tarp emocijų muzikoje ir muzikos atlikimo bruožų (Juslin, Friberg, Bresin 2001; Gabrielsson, Lindström 2010), muzikos ekspresyvumo ir gestų ryšys (King 2006, 2011; Zbikowski 2011; Berry 2009; Cox 2006), ekspresyvaus ansamblinio atlikimo ypatumai (McCaleb 2012; Keller 2014). Apžvelgtas ir semiotinis diskursas (Nattiez 1990, 1996; Monelle 2000; Stefani 2009; Naomi Cumming 2000; Eero Tarasti 2012), taikyta viena iš Charleso Sanderso Peirce'o ženklų klasifikacijų. Taip pat tirti konkretaus ekspresyvaus atlikimo bruožai: atlikimo laiko kaitos modeliai (*tempo rubato*) (Repp 1992, 2002), ritmo ir laiko muzikoje suvokimas (Clarke 1999), akcentai (Parncutt 2003; Bisesi, Eckl, Parncutt 2013), frazuotė (Cook 2009). Rašant pirmąjį skyrių buvo svarbu susidaryti ekspresyvumo analizės bei vertinimo metodiką. Ypač reikšmingi Richardo Parncutto ir Ericos Bisesi (2010, 2013), Dorotya Fabian ir Emery Schuberto (2014), Juliano Hellaby'o (2009) ir Linos Navickaitės-Martinielli (2014) praktiniai modeliai, šiame tyrime palengvinantys ekspresyvumo analizės metodologijos sudarymą.

Tyrimui itin svarbūs gestai, nes ansamblinė praktika rodo, kad atlikėjų kūno judesiais ir gestais išskleidžiamas atlikimo ekspresyvumas, užtikrinama sinchronizacija, taip pat bendraujama, komunikuojama su partneriais. Fiziniai gestai svarbūs tiek išgaunant garsą, tiek interpretuojant (Cusick 1994; Mead 1999; Dahl ir Friberg 2007), gestai reikalingi ne tik atlikimui, jie svarbūs ir klausytojams (Le Guin 1999), todėl reikšmingi kūno judesių (Davidson 1998, 2002, 2006; Juslin ir Laukka 2000; Jordan 2000, 2007), semiotiniai gestų tyrimai (Kühl, 2011), taip pat ansamblio narių gestai repetuojant (King 2006, 2011), ansamblio komunikacija, kurios didelė dalis aprėpia kūno judesius (McCaleb 2011, 2012, 2014, 2016), ansamblio narių gestai (Davidson ir Good 2002; Goebel ir Palmer 2009) ir t. t. Rašant antrąjį skyrių ir nagrinėjant sinchronizacijos ansamblyje problemas, svarbiausi šaltiniai – Martino Katzo monografija (2009) ir Peterio E. Kellerio empirinių tyrimų rezultatai (2012, 2013). Tirta kvėpavimo kategorija ir unisono problema, vaizduotės bei muzikinės empatijos svarba sinchronizuojant ansamblio atlikimą, analizuota gestų sinchronizacija (King 2013; McCaleb 2011), judesių koordinavimas (Clarke, Davidson 1998), *Networked Flow* modelis bei tarpasmeninė koordinacija ansamblyje (Gaggioli, Chirico, Mazzoni, Milani, Riva 2016). Sociokultūriniai veiksniai nagrinėti remiantis sociologų tyrimais (Myers 2000; Seilius, Šimanskienė 2008). Tirtas komandos vaidmenų modelis (Belbin 2011), praktinis konstruktyvios prieštarnos modelis (West 2011). Rengiant šį darbą buvo svarbi atlikimo gestų klasifikacija: praktiniai ir ekspresyvieji gestai (Berry 2009), funkciniai muzikiniai gestai (Jenseni *et al.* 2010), kitos klasifikacijos (King 2013; Simones *et al.* 2015; Frödin 2018). Tiriant ansamblio atlikimo procesą praktikoje itin informatyvus buvo Caitlin McCaffery Boyle tyrimas (2015), kuriame analizuojami styginių kvarteto gestai. Plėtojant meninį

tyrimą buvo svarbios ir darbo autorės kaip atlikėjos empirinės išvalgos, siejamos su nepertraukiama praktika įvairiuose mišriuose ansambliuose.

Darbo struktūrą sudaro: įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmajame skyriuje aptariama ekspresijos samprata atlikimo mene, nagrinėjami ekspresijos tyrimo metodai atsižvelgiant į tyrimo objektą, sudaroma metodologija, kaip galima tirti mišraus ansamblio ekspresyvumą atlikimo procese. Antrajame skyriuje analizuojamas vienas svarbiausių ansamblinių darnos aspektų – sinchronizacija. Keliems žmonėms atliekant vieną kūrinį išryškėja suderėjimo problema, kuri tyrime išskleidžiama analizuojant psichofiziologinius, psichosocialinius ir sociokultūrinius veiksnius. Trečiajame skyriuje fizinis atlikėjo judesys ir interpretacinis gestas yra svarstomi ansamblinio atlikimo praktikoje. Jei atlikėjo solisto gestai svarbiausi išgaunant garsą, judesiu išskleidžiant garso ekspresiją ir bendrą kūrinio emociją, tai ansamblyje greta šių aspektų, būdingų kiekvienam ansamblio dalyviui individualiai, būtina ir sąveika tarp partnerių, bendradarbiavimas, o tai dažniausiai matoma ir suvokiama per skyriuje nagrinėjamus fizinius atlikėjų gestus. Ketvirtajame skyriuje patikrinama tyrimo eigoje sudaryta metodologija, darbo įrankiai. Svarbus yra pats ansamblinis procesas ir tai, kaip metodika veikia praktikoje. Šiame meninio tyrimo skyriuje darbo autorė gilinasi į savo pačios ir ansamblio, kuriame groja jau 12 metų, specifiką, problemas, atlikėjų požiūrių ir įpročių skirtumus. Priečiuose pateikiami penki kokybiniai interviu ir du vaizdo įrašai.

1. ATLIKIMO EKSPRESIJA IR ANSAMBLINIS INTERPRETACIJOS MENAS

Nicholo Cooko teigimu, kiekvienas atlikėjas įprasmina kompozitoriaus idėjas kitaip: „būtų kita daina, jei kitas dainininkas ją atliktų“ (Cook 2001: 9). Kintanti atlikimo kaip muzikos kūrinio reprodukcijos reikšmė yra labai svarbi, nes atliekama ne tik tai, kas parašyta, bet ir tai, kas nėra užrašyta. Taip iškyla individualaus atlikimo skirtumai, visas kontekstas, turintis įtakos būtent tai, o ne kitai, tų, o ne kitų atlikėjų interpretacijai. Atlikimas skiriasi artikuliacija, *touché*, tempo pasirinkimu ir jo kitimu, dinamikos intensyvumu ir kt. Tokie parametrai praturtina interpretaciją. Atlikimo ekspresyvumas yra susijęs ir su kūrybiškumu: išraiškingu garsu, ekspresyviais atlikėjo gestais, ekspresyviu muzikos kūrinio atlikimo naratyvu bei emocijomis pasakoma tai, kas nėra parašyta muzikos kūrinio partitūroje. Tiksliau, pasakoma taip, kaip negali būti parašyta kompozitoriaus partitūroje. Tad ekspresija yra viena iš fundamentalių atlikimo kategorijų, nuo kurių priklauso interpretacijų skirtumai, atlikimo stilius ir jo suvokimas bei vertinimas. Pirmajame skyriuje aptariama ekspresijos samprata atlikimo mene, pristatomi teoriniai ir empiriniai ekspresyvumo tyrimo modeliai.

1.1. Ekspresijos samprata atlikimo mene

Išanalizavus gausią mokslinę literatūrą išsiaiškinta, kad nuo vidurkio nukrypęs atlikimas yra vertintinas kaip ekspresyvus, o vidutinė pastovi garsinė raiška nėra išraiškinga. Remiantis Erico Clarke'o teiginiu, kad „struktūriniai komponentai yra karkasas, apie kurį organizuojami ekspresyvieji ženklai“ (Clarke 2000: 15), nustatyta, kad atlikimo ekspresyvumas apima daug subjektyvių pasirinkimų bei galimybių, ypač kai yra siejamas su atlikėjų emocijomis. Aptariant emocijos paradigmą (1.1.1 poskyris) išskirta kalbos funkcinė svarba. Kalba, nors ir nedaro įtakos emociniam ekspresyvumui, negali pakeisti jaučiamų emocijų muzikoje ar per muziką, bet yra svarbus aspektas siekiant susikalbėti ir suprasti žmonių emocinę būseną bei atskleisti ekspresyvų muzikos kontekstą (atlikėjų komunikacija, atlikėjų ir kompozitorių bendradarbiavimas, klausytojų vertinimas, muzikos kritikų darbas). Tiriant atlikimo ekspresijos ir emocijos sąsajas (1.1.2 poskyris) nustatyta, kad emocinė reakcija į muziką, muzikos sužadinta emocija negali egzistuoti be atlikėjo ar klausytojo gyvenimo patirties. Remiantis Patricku Juslinu, prieita prie išvados, kad gyvenime patirtos emocijos paverčiamos muzikinėmis ir gali padėti atskleisti muzikai tinkamas emocijas (Juslin *et al.* 2004: 250). Darbo autorės empirinė patirtis paskatino išskirti ir panagrinėti atlikėjo ekspresyvius judesius kaip lemiamą ekspresyvaus atlikimo teigiamo vertinimo aspektą. Tiriant emocijas (1.1.3 poskyris) pastebėti atlikėjų fiziologiniai kūno pokyčiai. Išsiaiškinta objekto svarba (Davies 2003: 170). Be objekto negalėtų egzistuoti ir emocinės būsenos (interpretuojant kūrinį veikia atmintis ir vaizduotė, iškyla tikras ar fiktyvus objektas, taip atsiranda emocinės būsenos, kurias dažnai lydi ir fiziologiniai kūno kitimai).

1.2. Muzikinė ekspresija ir atlikimas: teoriniai ir empiriniai tyrimo modeliai

Visų partitūroje užrašytų ekspresyvių ženklų atlikimas dar nėra ekspresija ir savaime nėra girdima ir suvokiama kaip tokia raiška. Nesigilinant į ekspresyvių bruožų kiekio ar tinkamumo aspektą prieinama prie išvados, kad atlikėjai ekspresyvų kūrinio kontekstą kuria nuolatos. Plėtojant tyrimą buvo būtina išsiaiškinti, kaip ekspresija yra tiriama atlikimo praktikoje ir per praktiką. Aptartos trys atlikimo bruožų klasifikacijos. Apibendrinant plėtojamo tyrimo rezultatus, pastebėtas esminis klasifikacijų skirtumas – tyrimui pasirinktų aspektų pobūdis: vienu metodų jie itin siauri (techniniai), kitų, atvirkščiai, itin platūs, aprėpiantys ne tik atlikimą, bet ir kontekstą. Trijuose poskyriuose aptarti trys būdingi modeliai: vienaspektis (E. Bisesi, R. Parncuttas), daugiaspektis (E. Schubertas, D. Fabian) ir hierarchinis (J. Hellaby). Pirmasis modelis išskleidžia vieno atlikimo bruožo ir viso kūrinio ekspresyvaus konteksto sąsajas. Antrasis atskleidžia kontekstualaus atlikimo ekspresyvumą (atlikimo bruožai, kokybiniai bruožai, estetiniai bruožai) ir vertinimo svarbą. Trečiasis modelis – holistinis požiūris, aprėpiantis muzikos kūrinio stilių, struktūrinius bruožus, taip pat atlikėjo valdomas ypatybes (4 lygis) – tempą, trukmę, garsinę raišką.

1.3. Semiotinis muzikos atlikimo diskursas

Poskyrio tikslas – pasiūlyti vieną iš semiotinių įrankių, leidžiantį identifikuoti tam tikrus muzikinio teksto ir atlikimo lygmenis, kurie palengvintų ekspresyvių atlikimo bruožų išskyrimą bei konstruotų tam tikrą hierarchiją. Pristatyta amerikiečio Charleso Sanderso Peirce'o vienos iš nagrinėtų ženklų klasifikacijų sklaida šiuolaikinėje semiotikoje ir atlikimo studijose. Šis metodas ne tik padeda atskleisti muzikinio teksto ir atlikimo santykį, bet ir palengvina ansamblinio atlikimo problemų aptarimą (kūno gestus, bendradarbiavimą, reikalingą ansamblio ekspresijai ir sinchronizacijai užtikrinti). Išnagrinėjus gausią moksline literatūrą nustatyta, kad tinkamiausias mišraus ansamblio specifikai tirti yra Linos Navickaitės-Martinelli modelis, sujungiantis Ch. S. Peirce'o ženklų santykių klasifikaciją ir lingvisto R. Jakobsono teoriją. Nors tokią kombinaciją autorė taiko tirdama pianistų solistų judesius, gestus, tačiau šis modelis yra patogus sistemiantis įrankis tiriant ir ansamblinius gestus – tiek muzikinius, ekspresyvius, tiek reikalingus bendram ansamblio darbui.

2. KAMERINĖS MUZIKOS ATLIKIMO DARNOS ASPEKTAS: SINCHRONIZACIJA

Antrajame skyriuje nagrinėtas vienas svarbiausių ansamblinių darnos aspektų – sinchronizacija. Ansamblio praktikoje išryškinta suderėjimo problema (ypač mišrių ansamblių, kai dėl skirtingos atlikimo specifikos sunkiau pasiekti darną) atskleidžiama per išskirtus psichofiziologinius, psichosocialinius ir sociokultūrinius veiksnius.

2.1. Psichofiziologiniai veiksniai

Poskyryje analizuotos praktinės ansamblinio atlikimo problemos: kvėpavimas ir diktija, unisono atlikimo specifika, gestų sinchronizavimas. Išanalizavus R. Schumanno ir M. Brucho kūrinių klarnetui, altui ir fortepijonui vaizdo įrašus, nustatyta kvėpavimo ir sinchronizacijos sąsaja. Išsiaiškinta, kad neišsprendus kvėpavimo problemos suardoma bendra atlikimo ir muzikos tėkmė, ritmas, pulsas. Sėkmingas kvėpavimas – tai kompromisas ir integracija, kai svarbus tiek pasiruošimas įkvėpti, tiek grįžimas kartu su ansamblio nariais į bendrą tėkmę. Nagrinėta diktijos reikšmė (kai vienas ansamblio dalyvis – dainininkas), taip pat unisono atlikimo specifika. Pastebėta tempo kitimo ir nesinchronizuoto atlikimo sąsaja. Pasitelkiant empirinę patirtį nagrinėti atlikimo sinchronizacijos trūkumai, pateikiamos rekomendacijos, kaip spręsti suderėjimo ir sutapimo problemas mišraus ansamblio atlikimo praktikoje. Išsiaiškinta neverbalinės komunikacijos svarba sprendžiant sinchronizacijos trūkumą, aptarti netiesioginiai veiksniai, reikšmingi siekiant sėkmingos ansamblio atlikimo sinchronizacijos (puslapių

vartymas, kūrinio ar jo dalies pradžios ir pabaigos koordinavimas, nusilenkimas, instrumentų suderinimas).

2.2. Psichosocialiniai veiksniai

Ansamblinė sinchronizacija apima įvairias formas: ne tik vertikalių garsų, ritmo, intonacijos derėjimą, bet ir muzikinio išraiškingumo bei emocingumo ansamblinį bendrumą, priklausomą nuo atlikėjų profesinės kompetencijos, asmeninių gebėjimų ir tarpasmeninės koordinacijos. Atlikėjų „psichogebėjimai padaro įmanomą precizijos ir lankstumo balansą, kuris būtinas žmogiškam bendrumui suvokti muzikuojant“ (Keller 2013: 271). Socialiniai veiksniai, žinios, patirtis bei motyvacija suponuoja ansamblio bendrumą, būtiną sėkmingam sinchronizavimui. Atlikimo procesą sustiprina psichologiniai procesai, leidžiantys individualiai suvokti ir šią suvoktį bei gebėjimus integruoti ansambliniame atlikime, kurį koordinuoja nuojautos, dėmesio paskirstymo ir jų pritaikymo mechanizmai. Remiantis P. Kellerio tyrimais išsiaiškinta nuojautos, vaizduotės, motorinių gebėjimų ir sinchronizacijos koreliacija. Analizuota atlikėjų tarpasmeninė koordinacija bei trys jos indikatoriai: žvilgsniai tarp grupės narių, kūno judesiai ir kalba. Pastebėta lemianti ansamblio narių empatijos ir ilgalaikės bendros patirties reikšmė siekiant ne tik sinchronizuoti atlikimą, bet ir atskleisti ekspresiją, jaustis saugiai ir kurti konkretaus ansamblio identitetą.

2.3. Sociokultūriniai veiksniai

Sociokultūriniai aspektai nėra tiesiogiai priskirtini interpretacijos, taigi, ekspresijos ir sinchronizacijos, sričiai, tačiau tampa svarbiu kontekstiniu veiksniu, turtinančiu ansamblinės praktikos tyrimą. Sunku nustatyti ir apibrėžti visas priežastis, lemiančias sėkmingą ansamblio narių bendradarbiavimą. Toks narių santykis ir atlikimo praktika apima daug komponentų. Šiame poskyryje remiamasi psichologiniais grupės ir komandos tyrimais bei vadybos teorijomis. Plėtojant tyrimą iškeliami hipotezė, kad grupė – tai ansamblis, sudarytas vienam kūrinui ar programai atlikti ir neturintis ilgalaikių tikslų, o komanda – ilgalaikis ansamblis, kuris turi bendrą viziją, jo kūrybinis darbas paremtas patirtimi. Išsiaiškinta, kad esminis skirtumas – rezultatas ir vadovavimo funkcija: grupės tipo ansamblis turi vadovą ir rezultatas yra individualaus darbo produktas, o komandos tipo ansamblyje vadovo vaidmuo iš vieno komandos nario pereina kitam ir rezultatas yra viso kolektyvo. Kiekvieno ansamblio nario profesinė ir gyvenimiška patirtis, jų charakteriai, temperamentai yra labai skirtingi, bet turi būti suvienyti siekiant bendro kūrinio skambesio rengiant kūrinio premjerą. Taigi ansamblio nariai turi bendrauti – komunikuoti. Neretai kyla ginčų, konfliktų ar prieštarų, kai skirtingai traktuojamas kūrinys ir jo interpretacinė koncepcija. Remiantis D. Tjosvoldo „konstruktyvios prieštaros“ idėja ir M. A. Westo terminologija, plėtojant tyrimą apsarstyta konstruktyvios prieštaros pritaikymas ansamblinio atlikimo praktikoje.

3. GESTINĖ ANSAMBLIO KOMUNIKACIJA ATLIKIMO PRAKTIKOJE: SINCHRONIZACIJOS IR EKSPRESIJOS SĄVEIKA

Trečiajame skyriuje nagrinėjama sinchronizacijos ir ekspresijos sąveika ansamblio atlikimo praktikoje. Kadangi atlikėjų kūno judesiai yra reikalingi ir individualiam atlikimui, ir ansambliui komunikuoti bei bendradarbiauti, būtent gestai tampa svarbiausiu praktiniu įrankiu nagrinėjant ansamblinę darną. Atsižvelgiant į mokslinę literatūrą, analizuojančią atlikimo gestus, šiame skyriuje siekiama nustatyti gestų ansamblyje specifiką ir kaitą: sukurtas ansamblio komunikacijos modelis, nubraižytos diagramos, taip pat taikytas kiekybinės apklausos metodas.

3.1. Ansamblinė atlikimo praktika: konkretūs atlikėjų gestų broožai

Poskyryje nagrinėjamos mokslinėje literatūroje pateiktamos gestų klasifikacijos. Atsižvelgdama į tyrimo objektą ir remdamasi savo empirine patirtimi, darbo autorė ansamblinėje praktikoje išskyrė tris svarbiausias gestų kategorijas: praktinius, ekspresyvuosius ir pagalbinius gestus. 3.1.1 poskyryje gilintasi į ansamblio atlikimo procesą: kaip kūno ženklai, gestai veikia praktikoje. Išskirti trys aspektai: 1) veidas – mimika, akių komunikacija, tiesioginis akių kontaktas; 2) kūno judesiai, periferinis matymas ir empatija; 3) kiti (kontekstiniai) veiksniai, turintys įtakos ansamblio gestams: sėdėseną (stovėseną), akustiką ir girdėjimas, repeticijų kiekis ir bendra patirtis. Nustatyta, kad vienas svarbiausių indikatorių – akys, padedančios sinchronizuoti atlikimą ir siekti ansamblinės darnos. Mimika ir akių kontaktas (tiesioginis ir netiesioginis) ne tik perduoda atlikėjo muzikines ekspresyvas idėjas, interpretacines užuominas, bet ir padeda suprasti kitų ansamblio narių poreikius bei intencijas, komunikuoti, keistis informacija, reaguoti. Įvyksta žmogiška ir muzikinė sąveika, turinti lemiamą reikšmę ansamblio sinchronizavimui ir ekspresyviam atlikimui. Paašikinta periferinio matymo ir empatijos svarba ansamblinėje praktikoje. Toks kitų grupės narių „jautimas“ tiesiogiai į juos nežiūrint yra ypač svarbus, nes ansamblinė praktika (Vakarų kultūroje) – tai kūrinį atlikimas iš partitūros, todėl atlikėjai šia forma komunikuoja dažniau nei akių sąveika. Praktika rodo, kad šis esminis sinchronizavimo ir ekspresyvaus atlikimo veiksnys neardo individualios partijos atlikimo, leidžia ir susitelkti į savo partiją, ir reaguoti į kitų grojimą. Plėtojant meninį tyrimą 3.1.2 poskyryje buvo iškeltas klausimas – ar didėjant konkretaus kūrinio repeticijų bei atlikimų koncertuose skaičiui mažėja gestų kiekis? Nubraižyta diagrama, analizuoti gauti rezultatai. Tikėtasi, kad kiekvieno atlikimo metu gestų kiekis mažės. Tačiau vaizdo analizė parodė, kad bendras gestų skaičius faktiškai išliko stabilus visų atlikimų metu, keitėsi tik jų tipai: daugėjo ekspresyvių kūno judesių, neįžymiai – mimikos, bet mažėjo pradžių parodymo bei akių kontakto gestų. Tyrimo rezultatai atskleidė, kad mažėjo gestų, reikalingų sinchronizavimui ir

ansamblio koordinacijai, tačiau augo ekspresyviųjų gestų kiekis, tokių kaip kūno atsakas į muzikinį kontekstą ir poreikis komunikuoti – bendrauti su ansamblio partneriais. Tyrimas taip pat atskleidė, kad didelė dalis aptartų gestų išliko stabilūs – pastebėti tuose pačiuose kūrinio epizoduose, tokių pačių tipų, jais keitėsi tie patys atlikėjai. 3.1.3 poskyryje nuoseklus siekis gilintis į ansamblinio atlikimo praktiką bei specifinius narių poreikius ir problemas paskatino sukurti autorinį šešių tipų ansamblio narių akių komunikacijos modelį. Aptartas ansamblio narių akių komunikacijos modelis yra aktualus ir pastebimas visų ansamblių atlikimo praktikoje. Nors modelis aprėpia faktiškai visus komunikavimo tipus vienaip ar kitaip dalyvaujant atlikėjų akimis, tačiau jo konkrečių tipų išaiškinimas bei interpretacija gali skirtis ir skiriasi, būtinas konkretaus ansamblio kontekstas. Sukurtas metodas ir išskirti šeši komunikavimo tipai yra ne tik inspiruoti praktikos, tačiau veikia ansamblinėje praktikoje ir yra labai svarbūs.

3.2. Anketinio tyrimo rezultatai

Poskyryje pateikiami kiekybinės apklausos duomenys ir jų analizė. Apklausos tikslas – išskirti psichofiziologinius, psichosocialinius ir sociokultūrinius veiksnius, kurie, atlikėjų nuomone, yra svarbiausi ir užtikrina darną ansambliniame atlikime. Darbo autorė, atsižvelgusi į tyrime aptartus teorinius modelius ir savo asmeninę ilgametę praktiką su įvairių ansamblių partneriais, 2018 m. balandžio mėnesio 1–10 dienomis apklausė muzikantus, kurie nuolat groja ansambliuose. Ši apklausa ir jos rezultatai yra reikšminga medžiaga tyrimui, gilesniam problemos suvokimui, nes atskleidžia daugiau nuomonių, atliepančių tyrimą, ir tai yra svarbu tyrimo objektyvumui. Tyrimo rezultatai rodo, kad socialiniai aspektai ansamblyje patiems atlikėjams yra svarbesni už fizines atlikėjų galimybes ar techninį ansamblio partnerių pasirengimą, atlikimo kokybės aspektus. Socialinius veiksnius pasirinko 51 proc. apklaustųjų, profesinę kompetenciją kaip svarbesnę – 49 proc. dalyvių. Tyrime atsiskleidžia ir lytiškumo aspektas: moterys mano, kad socialiniai veiksniai ansamblyje turi didesnę įtaką sėkmingam rezultatui (76 proc. visų pasirinkusiųjų šį kriterijų, arba 67 proc. visų apklaustų moterų); vyrai linkę rinktis profesinę kompetenciją kaip svarbesnį veiksnių ansamblyje (60 proc. vyrų iš visų respondentų svarbesnė yra profesinė kompetencija, arba 71 proc. visų tyrime dalyvavusių vyrų).

4. ATVEJO ANALIZĖ: JONO JURKŪNO KŪRINYS KLARNETUI, ALTUI IR FORTEPIJONUI „100 PAVASARIŲ“

Ketvirtajame skyriuje praktiškai patikrinama tyrimo eigoje sudaryta metodologija, darbo įrankiai. Šiame meninio tyrimo skyriuje analizuotas Jono Jurkūno kūrinio „100 pavasarių“ atvejis, darbo autorė gilinosi į savo pačios ir ansamblio,

kuriame groja jau 12 metų, specifika, patiriamus sunkumus, atlikėjų požiūrių ir įpročių skirtumus. Atliktos atvejo studijos tikslas – nustatyti ansamblio atlikimo tipiškumą ir problemas, atlikėjų poreikių bei atlikimo vertinimo panašumus bei skirtumus, priklausančius nuo individualių atlikėjų savybių, skonio, patirties, atlikimo gestų, grojamų instrumentų, bendravimo ypatybių ansamblyje. Taip pat buvo ištirti atlikėjų ir kompozitoriaus požiūriai į sinchronizacijos ir ekspresijos problemas bei sprendimų būdus, rasti jų sutapimai, skirtumai, priežastingumas. Atvejo studijoje buvo taikytos trys strategijos. Pirmoji nukreipta į atlikėjus ir ansamblinį atlikimą, antroji – į viešą atlikimą, šios analizės atveju – į du atlikimus. Tyrimo dalyviams buvo rodomi du kompozitoriaus Jono Jurkūno kūrinio „100 pavasarių“ vaizdo įrašai. Trečioji strategija yra bene dažniausiai naudojama muzikos atlikimų tyrimuose, ji remiasi kūrinio kompozicija – t. y. partitūra. 4.1 poskyryje analizuojami trio narių atlikimo įpročiai ir poreikiai, kurie siejami su instrumentų specifika, kūno judesių pertekliumi ir tikslingumu, spontaniųjų ir surepetuotų bei ekspresyviųjų gestų ir judesių poreikiu. 4.2 poskyryje nagrinėjamas kūrinio įrašų vertinimas: susisteminti atsakymai apie pasirinktą tempą, patirties reikšmę, sinchronizacijos trūkumą bei nesinchronizuoto atlikimo priežastis. 4.3 poskyryje nagrinėtas kontekstinių veiksnių aspektas ansamblio atlikimo praktikoje: buvo išskirta ansamblio bendra patirtis, koncertinės erdvės ir akustikos specifika, poreikis matyti ir girdėti partnerius atlikimo metu, bendrų repetacijų kiekis ir kita. 4.4 poskyryje pristatomos atvejo analizės išvados, aptarti keltų hipotezių rezultatai.

IŠVADOS

Ansamblinio atlikimo tyrimas apima visą rinkinį komponentų, kurie yra neatsiejama atlikimo proceso dalis. Darnos paradigma faktiškai aprėpia visus būtinus aspektus, reikalingus tiek atlikimui, tiek ir ansamblinio atlikimo analizei bei vertinimui. Atsižvelgiant į tyrimo objektą – mišrų ansamblį, šio darbo kompleksiskumas yra ypač svarbus, nes dėl skirtingų instrumentų specifikos darnos siekimas yra gana sudėtingas. Ekspresijos ir sinchronizacijos kategorijos išskleidžia fundamentalius ansamblio atlikimo aspektus, apimančius ne tik ekspresyvų atlikimą (garso kokybė, tembras, dinamikos įvairovė ir t. t.), vertikalų ansamblio sutapimą, bet ir kelių žmonių siekį bei galimybes bendradarbiauti, komunikuoti, siekti emocinio sambūvio. Tyrime buvo jungiami du retai kartu tiriami ekspresijos ir sinchronizacijos dėmenys. Kadangi susiduriama su šias dvi kategorijas aprėpiančios mokslinės literatūros stoka, tyrimo plėtotei buvo svarbi muzikologijos ir atlikimo studijų prieigų bei praktinės patirties sąveika.

1. Analizuota literatūra rodo, kad atlikimo ekspresija Vakarų kultūroje visų pirma yra neatsiejama nuo muzikos kūrinyje fiksuotų struktūrinių jos parametrų. Tačiau išsiaiškinta, kad tokį užrašyto kūrinio ekspresyvumą tik iš dalies atspindi atlikimo aktas. Atlikimo ekspresija yra susijusi tiek su kultūrinėmis tendencijomis (dažnai pastebima tam tikra atlikimo tradicija), tiek su atlikimo individualumu, kai susipina pašąmoniniai, intuityvieji, spontaniniai ir atsitiktiniai atlikimo interpretaciniai momentai. Tad nors muzikos kūrinio fiksuotų parametrų ir atlikimo ekspresyvumo sankirta akivaizdi (konkretaus muzikos kūrinio atlikimas, partitūra), išryškėja individualios suvokties reikšmė (tempo kaita, dinamikos skalė, tembras, artikuliacijos įvairovė ir t. t.). Nagrinėjant ekspresijos sampratą interpretacijoje buvo pastebėta, kad atlikimo ekspresyvumas apima subjektyvų pasirinkimą bei daug galimybių, ypač kai yra siejamas su atlikėjo emocija. Emocija ekspresyviajame atlikimo kontekste yra muzikos turinimas stimuliuojant vaizduotę bei reikiamą suvokimo kontekstą.
2. Plėtojant tyrimą buvo būtina išsiaiškinti, kaip ekspresija yra tiriama atlikimo praktikoje ir per praktiką. Tačiau neretai tyrimus ir jų metodus praktikoje sudėtinga pritaikyti (ypač mišraus ansamblio atveju). Kadangi mišrų ansamblį sudaro skirtingos prigimties instrumentai, analizuotina kelių atlikėjų artikuliacija, dinamikos galimybės, garsinis instrumentų balansas, štrichai ir t. t., ir tai tik dalis veiksnių, kurie turėtų būti integruoti į tyrimą. Išsiaiškinta, kad nors skirtingi modeliai išskiria ekspresyvius atlikimo bruožus ir aiškina juos atlikimo kontekste, viena selektyvi metodologija neaprepia visų šiam tyrimui būtinų aspektų. Jie galėtų būti tik iš dalies taikomi šiame muzikos atlikimo ekspresyvumo tyrime (ypač šiuolaikinės muzikos), nes nenurodo metodologinių įrankių, skirtų ansamblio atlikimui bei ansamblinei atlikimo ekspresijai tirti. Išanalizavus modelius, pastebėtas technologinio įrankio, kuris leistų tirti ansamblio (ypač mišraus ansamblio) ekspresiją, trūkumas.
3. Gilinantis į mišraus ansamblio specifiką ir nustačius analizuotų metodų trūkumą darbo kontekste, buvo pasitelktas semiotinis įrankis – amerikiečio Charleso Sanderso Peirce'o viena iš nagrinėtų ženklų klasifikacijų bei jos sklaida šiuolaikinėje semiotikoje ir atlikimo studijose. Tai padeda atskleisti ne tik muzikinio teksto ir atlikimo santykį, bet ir palengvina ansamblinių problemų aptarimą (kūno gestus, bendradarbiavimą, reikalingą ansamblio ekspresijai ir sinchronizacijai užtikrinti). Dar parankesnis platesnį spektrą problemų aprėpiantis Linos Navickaitės-Martinelli modelis (2014), kuriame minėta Peirce'o klasifikacija sujungiama su lingvisto Romano Jakobsono teorija. Nors tokia Peirce'o ženklų santykių ir Jakobsono kalbinių funkcijų kombinacija dar nėra plačiai naudojama kitų autorių analizėse, tačiau manytina, kad tai perspektyvus ir plačias panaudojimo galimybes turintis metodas. Linos Navickaitės-Martinelli aptartas modelis nurodo aštuoniolika galimų ženklų

- tipologijų, šis patogus ir susistemintantis įrankis padeda tirti ne tik autorės nagrinėtus atlikėjų solistų judesius, gestus, bet ir ansamblinius gestus – tiek muzikinius, ekspresyvius, tiek reikalingus ansamblio bendradarbiavimui.
4. Gilinantis į ansamblinę sinchronizaciją konstatuota, kad sinchronizacijos sudėtingumą lemia atlikėjų motorikos, nuojautos, dėmesio, socialinių ir psichologinių veiksnių bei žinių skirtumai. Tyrimo metu taip pat atskleista ansamblio partnerių pažinimo ir žmogiškos draugystės svarba. Pasitelkus gausią mokslinę literatūrą ir inovatyviose laboratorijose atliktų empirinių tyrimų duomenis, nustatytos specifinės ansamblinės atlikimo problemos, sietinos su ansamblio narių poreikiais bei įpročiais. Atliekant tyrimą išsiaiškinta ansamblio praktikoje aktuali kvėpavimo problema, kurią būtina išspręsti norint sinchronizuoti kelių žmonių atlikimą, nesuardyti muzikos frazių ekspresijos, tėkmės, ritmo, tempo bei pulso. Taip pat nustatytos tempo kaitos ir nesinchronizuoto atlikimo sąsajos. Konstatuota ansamblio narių empatijos ir ilgalaikės bendros patirties svarba, visa tai padeda ne tik sinchronizuoti atlikimą ir atskleisti bendrą atlikimo ekspresiją, bet ir patenkina partnerių saugumo ir pasitikėjimo poreikį viešo atlikimo metu.
 5. Fizinis judesys ar interpretacinis gestas yra svarstomi tiek individualaus atlikimo, tiek ir ansamblinio atlikimo diskursuose. Jei atlikėjo solisto gestai svarbiausi išgaunant garsą, judesiu išskleidžiant garso ekspresiją ir bendrą kūrinio emociją, tai ansamblyje greta šių aspektų, būdingų kiekvienam ansamblio dalyviui individualiai, būtina ir sąveika tarp partnerių, o tai dažniausiai matoma ir suvokiama per fizinius atlikėjų gestus. Nors mokslinėje literatūroje išskiriami praktiniai ir ekspresyvieji gestai, tyrimo autorė papildė klasifikaciją ir išskyrė tris svarbiausias gestų kategorijas: praktiniai, ekspresyvieji ir pagalbiniai gestai. Praktiniai gestai dažniausiai asocijuojasi su garso išgavimu – tai aplikatūros pasirinkimas, įvairūs *touché*, *vibrato* ir kt. Tokio pobūdžio gestai yra apsvarstyti ir atsirinkti, gerai surepetuoti. Pagalbinis gestus ansamblyje galima apibrėžti kaip funkcinis, konkrečiai ir aiškiai pritaikomus bei reikalingus (pvz., natų vartymas, ansamblio nusilenkimas, pasiruošimas pradėti kūrinį ar jo dalį). Pagalbinis ir praktinius gestus atlikėjai transformuoja į ekspresyviuosius, kurie dažniausiai yra spontiniai ir nesurepetuoti. Šie trys gestų tipai nėra izoliuoti ir griežtai atskirti. Jie labai priklauso nuo analizuojamo konteksto, ansamblio narių sąveikos, suvokimo kompetencijos, kultūrinių konvencijų – viso konteksto. Šių trijų tipų išskyrimas – tai tam tikros tendencijos, kurios daugiau ar mažiau reiškiasi ansamblinėje praktikoje. Aptartos ir kitų autorių gestų klasifikacijos: Davidas McNeillas (1992; 2005) gestus klasifikavo į nurodomuosius, ikoninius, metaforinius ir kirčio; Alexanderis R. Jensenius (2010), tirdamas mokymo procesą, išskyrė keturias kategorijas: garso išgavimo, komunikacinius, garsą palaikančius ir jį palydinčius gestus; Liliana Simones su bendraautoriais (2015) tęsė

minėtas klasifikacijos ir į savo modelį įtraukė ritmiškumo, dirigento gestus, grojimo fortepijonu gestus, lietimą ir mimikos gestus; Elaine King (2013) gestus klasifikavo pagal jų konkretų parametą: dydį, trukmę, greitį, kryptį ir kuria ranka jis kuriamas; Kerstin Frödin (2018) išskyrė pasiruošimo impulso, dialogo ir sąveikos, veidrodinius ir ekspresyviuosius gestus. Gilinantis į šią tyrimui svarbią sritį akcentuotas ne gestų hierarchiškumas, bet tai, kaip jie veikia praktiką ir per praktiką.

6. Darbo autorė, remdamasi savo pačios ansambline praktika bei stebėdama kitų ansamblių atlikimus, išskyrė ansamblio narių akių komunikaciją – ypač svarbų reiškinį tiek ekspresyvumo, tiek ir sinchronizacijos paradigmoje. Būtent praktika paskatino darbo autorę išskirti ir susisteminti šešis ansamblio narių komunikavimo tipus, kurių indikatorius, mediumas – akys. Šio modelio taikymas yra aktualus ir pastebimas visų ansamblių atlikimo praktikoje, tačiau itin reikšmingas mišrios sudėties ansambliui, nes instrumentų specifika ir konkretūs skirtingi fiziniai atlikimo poreikiai kelia daug keblumų atliekant muzikos kūrinių. Šis praktinis deficitas neabejotinai svarbus ir dažnai kompensuojamas didesniu poreikiu komunikuoti su partneriais, pastebimas dažnesnis tiesioginis akių kontaktas tarp ansamblio narių. Ilgainiui praktika konkrečiame ansamblyje padeda koordinuoti ansamblio atlikimą, sėkmingai naudojamas periferinis matymas palengvina nevienarūšių instrumentų ansamblio sinchronizavimą, užtikrina kūrinių idėjos išskleidimą bei ekspresyvią ansamblio interpretaciją. Šis metodas ir šeši komunikavimo tipai ne tik yra inspiruoti praktikos, jie veikia ansamblinėje praktikoje ir yra labai svarbūs. Modelis aprėpia faktiškai visus tokio komunikavimo tipus, vienaip ar kitaip dalyvaujant atlikėjų akims.
7. Atlikus kiekybinę apklausą dėl darnos užtikrinimo ansamblyje konstatuota, kad socialiniai aspektai ansamblyje patiems atlikėjams yra svarbesni už fizinės atlikėjų galimybes, techninį ansamblio partnerių pasirengimą bei atlikimo kokybės aspektus atliekant muzikos kūrinius. Tyrimo rezultatai rodo, kad tiek profesinė kompetencija, tiek socialiniai veiksniai yra vienodai reikšmingi atlikėjams, kurių tikslas yra ansamblio darna ir ekspresyvus atlikimas. Socialinius veiksnius pasirinko 51 proc. apklaustųjų, o profesinę kompetenciją esant svarbesnę mano 49 proc. dalyvių. Tyrime atsiskleidžia ir lytiškumo aspektas: apklaustų moterų nuomone, socialiniai veiksniai ansamblyje turi didesnę įtaką sėkmingam rezultatui, o vyrai linkę rinktis profesinę kompetenciją kaip svarbesnę ansamblyje.
8. Plėtojant tyrimą, atvejo analize siekta holistiškai aprėpti ansambliško problemas, derinti bendrąją ekspresyvumo ir sinchronizacijos specifiką ansamblyje su konkrečiu mišraus ansamblio atlikimo ypatybėmis, pritaikyti nagrinėtos literatūros teoriją ir sudarytą metodologiją praktikoje. Atvejo analizei pasirinkus Jono Jurkūno kūrinių klarnetui, altui ir fortepijonui

„100 pavasarių“, atlikti keturi kokybiniai interviu, pasirinktos trys strategijos. Pirmoji nukreipta į atlikėjus ir ansamblinį atlikimą, klausimai parinkti siekiant atskleisti atlikėjų ir kompozitoriaus požiūrį į individualų atlikėjų ir atlikimo braižą. Antroji strategija nukreipta į viešą atlikimą, šios analizės atveju – du atlikimus, kurių vaizdo įrašai buvo rodyti visiems respondentams ir yra pridedami šio darbo prieduose. Trečioji strategija yra bene dažniausiai naudojama muzikos atlikimų tyrimuose, ji paremta kūrinio kompozicija, t. y. partitūros analize.

Atlikimo praktika rodo, kad net pats paprasčiausias įstojimo parodymas išryškina ansamblio narių laiko suvokimo skirtumus, bendro kvėpavimo svarbą, parodo, kas su kuo ir kaip komunikuoja, todėl atliekant atvejo analizę daug dėmesio skirta kūno judesiams ir gestams. Tyrime akcentuoti ir kontekstiniai veiksniai: sėdėseną / stovėseną (galimybė gerai matyti ir girdėti partnerius), repeticijų kiekis, individualus partijos parengimas ir kokybė, bendra ansamblinė patirtis, narių empatija, skonis. Klausimai parinkti siekiant atskleisti atlikėjų ir kompozitoriaus požiūrį į individualų atlikėjų ir atlikimo braižą. Dalis klausimų buvo skiriama ekspresyvumo, sinchronizavimo bei atlikėjų gestų problemai spręsti, svarbai nustatyti, taikomų gestų kiekio ir jų pobūdžio įvertinimui, kiek jie susiję ir ar susiję su ansamblio darna. Nagrinėta, kiek gestai lemia ir ar lemia sėkmingą sinchronizavimą bei bendrą ekspresyvumą ansamblyje, kokių gestų perteklius ir kada turi ir ar turi neigiamų padarinių ansamblyje bei atlikime.

Nustatyta, kad kūno judesiai papildo bendrą ansamblio atlikimo ekspresyvumą, ekspresyvūs kūno judesiai turi tendenciją persiduoti nuo vieno atlikėjo kitiems grupės nariams. Tiriant atvejį pastebėta, kad respondentai skiria spontaniškus ir surepetuotus judesius: pirmoji grupė, anot respondentų, priskirtina ekspresyvumo kategorijai, o antroji – aptarta ir numatyta, kad užtikrintų sinchronizuotą visų narių atlikimą, vertikalią darną. Visi respondentai mano, kad muzikos kūrinio pobūdis, charakteris yra vienas esminių veiksnių, lemiančių ne tik muzikos ir atlikimo ekspresyvumą, bet ir atlikimo tipologiją bei atlikėjų gestus. Galima teigti, kad sinchronizavimo problema yra užkoduota ir J. Jurkūno kūrinio specifikoje – kintanti metrika, sinkopuotas ritmas. Su šia prielastimi susijęs ir kitas pastebėtas veiksnys – pasikeitusi visų trio narių kūno kalba: judesiai aptarti, parodymai griežtai susitarti, būdingi įkvėpimai kūnu – reikšmingas periferinis ansamblio narių matymas ir jautimas. Analizuoti ir pagalbiniai gestai – ritmo mušimas koja ar ranka, kad padėtų sinchronizuotai atlikti individualią partiją, nepamesti kūrinio tempo, metrikos.

9. Siekiant patikrinti nagrinėtą teoriją praktikoje, atvejo analizėje buvo keltos trys hipotezės. Pirmąją hipoteze siekta išsiaiškinti repeticijų kiekio bei pasirodymo laiko ir sėkmingo atlikimo sinchronizacijos ir ekspresijos aspektais

sąsajas. Išnagrinėjus respondentų atsakymus į klausimus ir jų komentarus partitūroje, galima teigti, kad hipotezė pasitvirtino. Nustatyta, kad ilgesnis pasiruošimo laikas ir pakankamas repeticijų kiekis daro didelę įtaką ansamblinei atlikimo kokybei, leidžia tiksliai susitarti dėl reikalingų parodymų, juos surepetuoti, numatyti ansamblio narių ekspresyvius nukrypimus nuo tempo, susitelkti ne tik į vertikaliąją darną bei sutapimą, todėl viešo atlikimo metu atlikėjai jaučiasi saugiau, labiau užtikrinti ir pasitikintys.

Atsižvelgiant į meninio tyrimo objektą – mišrų ansamblį – antrąją hipotezė siekta išsiaiškinti skirtingų instrumentų atlikimo specifikos, kūno judesių bei gestų pobūdžio ir atlikėjų individualių asmeninių savybių ryšį. Hipotezė pasitvirtino iš dalies. Konstatuota, kad instrumento specifika stipriai lemia tiek sinchronizaciją, tiek ir ekspresyvumą: skirtingi specifiniai atlikimo poreikiai sietini su kvėpavimu (ypač jeigu atlikimo procesui yra būtinas oras) bei laiku, kuris reikalingas frazės pradžios atlikimui pasiruošti ar šuoliui atlikti. Nors šie veiksniai yra reikšmingi ir probleminiai atliekant kūrinį, ir kompozitorius, ir atlikėjai išskyrė ne atlikimo poreikius, atlikėjų manieras, kompetenciją ar suvokimą, bet kūrinio muzikinį kontekstą. Respondentai teigė kompozicijos struktūrą – formą, sinkopes, metriką – esant svarbiausią, lemiančią ne tik atlikimo sėkmę, bet ir turinčią įtakos kūno judesių pasirinkimui. Tokie judesiai yra skirti tiek individualiai partijai atlikti, tiek ir komunikuoti su ansamblio nariais, sinchronizuoti atlikimą ir išskleisti atlikimo ekspresyvumą.

Ansamblinė atlikimo praktika išryškina poreikį rasti kelių žmonių atliekamų partijų bendrą atlikimo variantą, jį suderinti. Todėl trečioji hipotezė kelta siekiant išsiaiškinti atlikėjų nuomonę dėl sinchronizacijos ir ekspresijos atlikimo problemų suvokimo, vertinimo ir sprendimo. Siekta rasti vertinimo panašumus ir skirtumus. Ši hipotezė pasitvirtino iš dalies: daugiau sutapimų ir bendrų atsakymų pastebėta nagrinėjant sinchronizacijos problemą, tačiau kūrinio partitūroje atlikėjų parašyti komentarai rodo, kad atlikimų vertinimas yra skirtingas. Išsiaiškinta, kad trio vaikinai labiau akcentavo nesėkmės veiksnį, nepavykusią ansamblio sinchronizaciją, siedami ją su individualiu atlikimo trūkumu. O vienintelė ansamblio moteris ne tiek vertino patį atlikimą, kiek nurodė netikslumo priežastis bei išskyrė pagalbinius gestus. Visų respondentų nuomone, ekspresyvumo kategorija yra labiau sietina su interpretacija ir atlikimo kitimu laike, taigi, individualiu atlikimo stiliumi, atlikėjo manieromis, emocijomis, charakteriu. Tačiau analizuojant respondentų atsakymus nustatyta, kad kūrinio kontekstas labai stipriai veikia atlikimą ir lemia individualios partijos atlikimo braižą. Konstatuota, kad sinchronizacija ansamblio narių buvo vertinta panašiai, tačiau pastebėta, kad tiek sinchronizacijos, tiek ir ekspresyvumo veiksniai ir jų vertinimas atlikime yra labai individualūs, priklausantys nuo daugelio aplinkybių, atlikėjų supančio konteksto, muzikos kūrinio konteksto.

10. Atlikimo darnos ekspresijos ir sinchronizacijos aspektais analizė atskleidė, kad pasirinkta teorinė priėitis ir metodologiniai įrankiai yra produktyvūs tiek siekiant sujungti muzikologijos ir meninių tyrimų kryptis, tiek gilinantis į konkretaus mišraus ansamblio atlikimo specifiką. XXI a. ryški muzikos atlikimų tyrimų tendencija sujungti keletą modelių, derinti skirtingas mokslo sritis. Tai sudaro galimybes rasti naujiems inovatyviems analizės metodams ir interpretacinėms strategijoms, reikalingoms išsamiau nagrinėjant patį atlikimo procesą. Atlikimo praktikai nagrinėti pasitelkiant kompiuterines programas ir inovacijas, gaunami itin svarbūs ir tikslūs duomenys apie ansamblį kaip meninį reiškinių, atskleidžiami ansamblinio muzikavimo sunkumai ir jų sprendimo būdai, o tai ypač perspektyvu ansamblio atlikimą analizuojant sinchronizacijos aspektu. Viena vertus, laboratorijų steigimas, jose atliekamų ansamblių tyrimų tikslinis finansavimas rodo šio meninio tyrimo temos aktualumą instituciniu lygiu. Kita vertus, konferencijų, skirtų ansamblio specifikos nagrinėjimui, straipsnių imtis patvirtina, kad į muzikologijos studijas žengia šio amžiaus mados – poreikis gilintis ne tik į kūrinių ar atlikimo stiliaus analizes, bet ir psichologinius, sociokultūrinius aspektus, itin reikšmingus ansamblyje. Galiausiai, ansambliniu atlikimu vis labiau domisi ir atlikėjai praktikai – koncertuose vis dažniau skamba mišrių ansamblių atliekami opusai, užsakomos naujų kūrinių premjeros, gausėja įrašų skaičius. Todėl pasitelkiant ir sujungiant mokslą, technologiją, inovacijas ir atlikimo praktiką, muzikos ansamblių praktikos tyrimai atveria gyvybingas ir perspektyvias sritis platesniam atlikimo studijų ir meninių tyrimų laukui.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė

**PERFORMANCE COHERENCE
IN MIXED ENSEMBLES**

Summary of the artistic research paper

Music (C 001)

Vilnius, 2019

The artistic research paper was prepared over the period of 2015 to 2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor

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

The artistic research paper will be defended the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Defense board of the artistic research project.

Board:

Chairman

Prof. **Rimantas Armonas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Chamber Ensemble)

Members:

Prof. **Jurgis Karnavičius** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Piano)

Dr. **Julian Hellaby** (Coventry University, Music, Piano)

Prof. Dr. Habil. **Leonidas Melnikas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Social Sciences, Sociology S 005; Humanities, Art Research H 003, Musicology)

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

Reviewer

Assoc. Prof. Dr. **Lina Navickaitė-Martinelli** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research paper will be defended at the public meeting of the Defense board of the artistic research project, that will take place at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Juozas Karosas Hall, on December 12, 2019, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania. Phone (+370-5) 261 26 91, fax (+370-5) 212 69 82

A copy of the artistic research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

The strive for variety is a prevalent trend of modern culture. Originality and innovation in art are most valued in the 21st century, along with marked need to merge diverse areas of science, the complex of life experiences and individual creative quests. Trends of research into the art of music performance are undergoing a transformation as well, turning from mere analyses of interpretation of a piece (providing more additional knowledge about the piece itself, rather than the performance thereof) towards an investigation of the practical side of performance (i.e. the performing process). The musical piece itself retains its importance (especially in Western culture, where the performance is inseparably bound with the musical score), however, it is the process of performance and performer's interpretations that yield a visible and audible result which is full of differences and variety, discloses individual attitude and taste as well as presupposes the specific performance-related issues.

Trends of transformation are equally viable in the chamber music discourse: active interest is expressed towards pieces performed by mixed ensembles, whose very status is inseparable from the concepts of originality and innovation. Such ensembles and the pieces performed by them from the very beginning (i.e. the moment when the piece is created) acquire a two-fold identity of both radical breakers of tradition and exclusive keepers thereof. Non-homogeneous instruments, their concord and diverse technical characteristics echo the quest for new sonic expression of traditional instruments (non-uniform treatment of the instrument and increasing uses of instrument preparation) and the strive to convey via new means the traditional form, the sound of an instrument or tuning thereof, the composer's originality, unorthodox thinking and creativity.

New ensemble line-ups not only dictate a new approach towards an ensemble itself, but also highlight performance problems associated with a fundamental category of ensemble coherence – undoubtedly one of the key tasks and objectives of any ensemble. During investigation of ensemble qualities in mixed ensembles, the coherence paradigm is revealed as an equivalent of performance quality. Aspects of concord of non-homogeneous instruments are of special significance not only to the interpretation (the performance result), but also to the process, i.e. the perception and performance. On the one hand, difference in the origin of instruments already poses certain issues of coherence, on the other hand – individual tastes of ensemble members, along with their manners, education, professional competence, physical abilities, personal character traits, cultural attitudes and the overall context dictate a wider perception of coherence, raising even more problems associated with a research into ensemble performing qualities.

In the present research the term “cohesion” is used as generalising category and as a concept handy for analysis. While conducting the artistic research, the author relies on her lasting experience as a member of diverse ensembles; she is looking for practical solutions to ensemble-related problems. To ensure both the successful process of ensemble practice and the final result (interpretation), aspects of congruence and expression are of utmost significance, encompassing an entire array of specific performance tasks, problems, abilities and opportunities. Therefore, the present artistic research paper explores factors of expression and synchronisation as constituent parts of the coherence category.

Encyclopaedia of Music defines expression (Latin *expressio* – expression) as special expressiveness of music achieved using melodic, harmonic, dynamic and agogic contrasts and other means; on the other hand, it is one of the elements of suggestion of musical piece performance, especially noted for its characteristic conveyance of emotions and experiences (Zalatoris 2000: 368). Although expressiveness of music is encoded in the compositional structure, it is the performance that voices these measures in an individual manner: interpretation features tempo and articulation variations, accents are placed on different tones, along with harmonic and rhythmic changes, etc. Therefore, the said factor of emotions and experiences, although certainly representing one of the key performance categories, is not the sole or most important factor in analysing the process of performance. Performance expression represents a complex and contextual aspect, especially when investigating the performance of a mixed ensemble.

Category of synchronisation is commonly used within the context of ensemble performance while analysing the tuning of several performance parameters associated with coordination of actions of several performers; it is also used to reveal the significance of the cooperation phenomenon and sociability within an ensemble. In other words, synchronisation encompasses not only the possibility of vertical attunement, but also a number of other parameters and requirements of significance to ensemble performance process. One thing is clear – a mere analysis of interpretation is not sufficient when investigating ensemble expression and synchronisation; one has to take into account the non-musical aspects as well. Interpretation of a piece performed by an ensemble first of all highlights the differences pertaining to musicians’ communication and cooperation, as well as personal differences of the performers, such as perception, competence, taste, manners, character, emotions or body language. All of these components have to be somewhat combined, hence, both expression and synchronisation have to be in tune in an ensemble, which is especially significant taking into account the fact that the process of performance is live and is characterised by spontaneous interpretative transformations.

Such approach towards the ensemble concord and a strive to present a complex research encompassing categories of expression and synchronisation

serve as basis for the **novelty of the topic**. Existing musicological studies and works dealing with ensemble research tend to analyse synchronisation and expressiveness in isolation. Laboratories are established (in Leipzig, Vienna and elsewhere) where, through the use of innovative technologies and computer software, the aspect of synchronisation is researched (Peter E. Keller's research results are of special significance). Even though expression has been a subject of analysis for a long time, the nature of research is changing to address specific practical problems associated with performance. Increasing scope of research into the ensemble process and the number of international conferences aimed to review and resolve ensemble problems demonstrate the **relevance of the research**. However, the actuality of the topic is determined not only by the trends of scientific research, but also by the performance practice, its cultural and institutional context, which makes the topic relevant for both the practicing musicians and researchers.

Subject of the research – coherence of mixed ensemble performance. The **objective** of research is to reveal the specific characteristics and problems of mixed ensemble performance process by analysing the ensemble coherence category from the standpoint of expression and synchronisation. To achieve the said objective, the following **tasks** were raised:

1. To clarify the concept of expression within the discourse of music performance.
2. To discuss the selected methodologies of expressive performance research. To critically assess the suitability and effectiveness of discussed methodologies in research of mixed ensemble expression. To identify the best tools and methods for investigating expressive performance.
3. To analyse the ensemble specifics and problems from the synchronisation perspective; to identify the determining psychophysiological, psychosocial and sociocultural factors. Based on theoretical insights, to conduct a quantitative theoretical study.
4. To identify and analyse communicative cooperation gestures functioning in ensemble practice; to prepare classification of such gestures.
5. Based on analysed literature and ensemble performance practice to construe a model of communication between ensemble members, facilitating resolution of specific concord problems in mixed ensemble practice.
6. To verify the methodology based on expression and synchronisation aspects in mixed ensemble performance practice. To perform a case study, examine the results and present recommendations.
7. While conducting the case study to identify the relationship between the quantity of rehearsals and successful performance. Taking into account the mixed ensemble as a subject of artistic research – to define the relation between specific characteristics of playing diverse instruments, the nature

of body movements and gestures and individual personal differences of performers; to find out the performers' opinion regarding perception, assessment and solution of synchronisation and expression problems, to identify the similarities and differences in assessments.

The nature of the research work has determined that several **methods** were applied in the course of the process, namely – historical, descriptive, analytical, comparative, critical analysis scientific literature, complex analysis of the musical piece and empirical analysis of recordings, qualitative and quantitative survey, case study.

Literature and resources. Desire to consistently examine the subject of research and to provide detailed responses to the objectives raised by the research has determined a wide context of academic literature. Discussion on general concept of expression relied on monographs by music philosophers Stephen Davies (2003) and Jerrold Levinson (2011). Expressiveness in performance practice was addressed from several standpoints: highlighting the creativity of performer (Cook 2001), significance of emotions (Fraser 2003; Juslin *et al.* 2004), expressive performance gestures (Leech-Wilkinson 2006), context of emotional expressiveness (Vieillard *et al.* 2011; Tillmann, Bigand 1996), level of expressiveness and assessment thereof (Schubert, Fabian 2006), performance assessment by the audience (Repp 1992; Clarke 1993), perception and context thereof (Gritten 2015), relation between emotions in music and music performance characteristics (Juslin, Friberg, Bresin 2001; Gabrielsson, Lindström 2010), relation between music expressiveness and gestures (King 2006, 2011; Zbikowski 2011; Berry 2009; Cox 2006), characteristics of expressive ensemble performance (McCaleb 2012; Keller 2014). The research also reviewed semiotic discourse (Nattiez 1990, 1996; Monelle 2000; Stefani 2009; Naomi Cummings 2000; Eero Tarasti 2012) and applied one of the sign classifications by Charles Sanders Peirce. Also, characteristics of specific expressive performance were examined: models of differing performance timing (*tempo rubato*) (Repp 1992, 2002), perception of rhythm and time in music (Clarke 1999), placement of accents (Parncutt 2003; Bisesi, Eckl, Parncutt 2013) and phrasing (Cook 2009). While working on the first chapter, it was important to construe the method of analysis and assessment of expressiveness. Of special significance were the practical models proposed by Richard Parncutt and Erica Bisesi (2010, 2013), Dorottya Fabian and Emery Schubert (2014), Julian Hellaby (2009) and Lina Navickaitė-Martinelli (2014) as they facilitate the formation of methodology of expressiveness analysis.

Gestures are of major importance to the present research, since ensemble practice shows that through body movements and gestures of the performers the expressiveness is unfolded and synchronisation is ensured; they also serve as means of interaction and communication with ensemble partners. Physical

gestures are important both in production and in interpretation of sound (Cusick 1994; Mead 1999; Dahl and Friberg 2007); gestures are required not only for the performance, they are important to the listeners as well (Le Guin 1999), therefore, research into the body movement (Davidson 1998, 2002, 2006; Juslin and Laukka 2000; Jordan 2000, 2007) and semiotic gesture research (Kühl 2011) is also important, along with gestures of ensemble members while rehearsing (King 2006, 2011) and ensemble communication, which mostly encompasses body movements (McCaleb 2011, 2012, 2014, 2016) and gestures of ensemble members (Davidson and Good 2002; Goebel and Palmer 2009), etc. For the purposes of the second chapter that addressed problems associated with synchronisation within an ensemble, the most important resources were a monograph by Martin Katz (2009) and the results of Peter E. Keller's empirical research (2012, 2013). The author investigated the breathing category and unison problem, the importance of imagination and musical empathy in synchronisation of ensemble's performance; further analysis included gesture synchronisation (King 2013; McCaleb 2011), coordination of movements (Clarke, Davidson 1998), *Networked Flow* model and interpersonal coordination within an ensemble (Gaggioli, Chirico, Mazzoni, Milani, Riva 2016). Sociocultural factors were investigated on the basis of sociological studies (Myers 2000; Seilius, Šimanskienė 2008). The team role model was explored (Belbin 2011), along with a practical model of constructive opposition (West 2011). Classification of performance gestures was important while conducting the research including practical and expressive gestures (Berry 2009), functional musical gestures (Jensenius *et al.* 2010) and other classifications (King 2013; Simones *et al.* 2015; Frödin 2018). While exploring the ensemble performance process in practice, the research by Caitlin McCaffery Boyle (2015) proved to be highly informative; its author, who is also a performer, analysed the gestures of a string quartet. During the course of development of the present artistic research the empirical insights of its author as performer, associated with uninterrupted practice in diverse mixed ensembles, also proved significant.

The structure of the research work consists of an introduction, four chapters, conclusions, list of literature and appendices. Chapter one discusses the concept of expression in the art of performance and investigates methods of expression research; based on the subject of the research a methodology is devised to explore the expressiveness of mixed ensemble in the performance process. Second chapter analyses synchronisation as one of the key aspects of ensemble cohesion. When several people perform the same piece a problem of attunement arises, which is revealed in the research through analysis of psychophysiological, psychosocial and sociocultural factors. In the third chapter the physical movements and interpretative gestures of a performer are considered in the context of ensemble performance practice. While the gestures of soloist performer are most important in producing the sound, unfolding the sonic expression and overall

emotion of a piece through movement, in the event of ensemble performance along these aspects (pertaining to every individual performer in the ensemble) there has to be an interaction and cooperation between performers, which is usually seen and perceived through the physical gestures of performers that are examined in the chapter. The fourth chapter verifies the methodology and research tools constructed over the course of the research. The very ensemble process is important and how does the methodology function in practice. In this chapter the author of the artistic research paper addresses the peculiarities, problems, differences in performers' attitudes and habits in the ensemble she has been a member of for 12 years. Appendices contain five qualitative interviews and two video recordings.

1. EXPRESSION OF PERFORMANCE AND THE ART OF ENSEMBLE INTERPRETATION

According to Nicholas Cook, every performer gives different sense to composer's ideas: "it would be a different song if another singer performed it" (Cook 2001: 9). Changing meaning of performance as means of musical piece reproduction is of utmost significance, since one witnesses a performance of both what is written and what is not. This way differences in individual performance arise, bringing along an entire context affecting that particular interpretation of those particular performers. Performance differs in articulation, *touché*, choice of tempo and shifting thereof, dynamic intensity, etc. These parameters enrich interpretation. Expressiveness of performance is also related to creativity: through expressive sound and eloquent performer's gestures an expressive narrative and performing emotions convey things that are not written in the score. Or, to be more precise, these things are conveyed in a way they could never be put down in a score. Therefore, expression represents one of the fundamental categories of performance, determining interpretation differences and performance style, as well as its perception and assessment. The first chapter discusses the concept of expression in the art of performance and presents theoretical and empirical models of research into expressiveness.

1.1. Concept of expression in the art of performance

Upon analysis of abundant academic literature it was revealed that performance deviating from the mean average could be considered as expressive, whereas mean constant sonic rendition is not regarded as expressive. Based on a claim by Eric Clarke that "structural components are a framework around which individual notes are organized" (Clarke 2000: 15), it was identified that the expressiveness of performance encompasses numerous subjective choices and opportunities,

especially when associated with performers' emotions. Subchapter 1.1.1 discusses the paradigm of emotion, distinguishing the functional importance of language. Even though language does not influence the emotional expressiveness and cannot change the emotions in or through music, it represents an important aspect that is crucial in attempts to communicate and understand people's emotional state and to reveal the expressive context of music (communication between performers, cooperation between performers and composers, assessment by the listeners, the work of music critics). Investigation of relationship between performance expression and emotion in subchapter 1.1.2 identified that an emotional response to music, or an emotion invoked by music cannot exist without life experience of a performer or listener. Following Patrick Juslin, the research author concludes that emotions experienced in life are transformed into musical emotions and may assist in revealing the emotions relevant to music (Juslin *et al.* 2004: 250). Empirical experience of the author of this research paper encouraged her to identify and investigate the expressive movements of performer as deciding aspect in positive assessment of expressive performance. While conducting an investigation of emotions (1.1.3) the author has noted physiological changes of performers' bodies. Significance of a subject was identified, since emotions include the categorisations of their subjects (Davies 2003: 170). Emotional states cannot exist without a subject (interpretation of the piece is affected by memory and imagination, true or fictional subject emerges, thus producing emotional states often followed by physiological changes of the body).

1.2. Musical expression and performance: theoretical and empirical research models

Performance of all individual notes is not expressiveness by itself and is not naturally heard and perceived as its expression. Without addressing the aspect of quantity or suitability of expressive features, the author concludes that performers are constantly creating the expressive context of the piece. In the course of research it was necessary to find out how expression is researched in and through performance practice. Three classifications of performance characteristics were discussed. While summarising the results of the research, the author noted an essential difference in those classifications – aspects selected for research; some methods are very narrow (technical), while in others extraordinary wide, encompassing both performance and context. Three sub-chapters discuss the three characteristic models: single-dimensional (Bisesi, Parncutt), multidimensional (Schubert, Fabian) and hierarchical (Hellaby). The first model reveals the relationship between a single performance characteristic and the expressive context of an entire piece. The second model discloses the expressiveness of contextual performance (performing, qualitative and aesthetic characteristics) and the importance of assessment. Third model represents a holistic approach,

encompassing the style of a musical piece, structural characteristics, as well as the characteristics (4th level) managed by the performer, such as tempo, duration or sonic expression.

1.3. Semiotic discourse of music performance

The objective of this subchapter is to propose one of the semiotic tools to distinguish certain levels of musical text and performance, which would facilitate identification of expressive performance characteristics and would construe a certain hierarchy. The chapter presents the dissemination of one of the sign classifications explored by an American scholar Charles Sanders Peirce within contemporary semiotics and performance studies. The said method assists in disclosing the relationship between the musical text and performance; it also facilitates the discussion of ensemble-related problems (body gestures and cooperation required to ensure the ensemble's expression and synchronisation). Investigation of abundant academic literature revealed that the specific character of mixed ensemble is best investigated using the model proposed by Lina Navickaitė-Martinelli, which combines sign relationship classification of Peirce with the theory of linguist Roman Jakobson. Even though the author applies the said combination to investigate the movements and gestures of piano soloists, the model also represents a handy systematisation tool in researching the ensemble gestures, both musical (expressive) and the ones necessary for the mutual function of an ensemble.

2. THE ASPECT OF COHERENCE IN CHAMBER MUSIC PERFORMANCE: SYNCHRONISATION

The second chapter investigates synchronisation as one of the most significant aspects of ensemble cohesion. Attunement problem was highlighted in ensemble practice (especially in case of mixed ensembles, when cohesiveness is harder to achieve due to different peculiarities of performance), revealed through distinguished psychophysiological, psychosocial and sociocultural factors.

2.1. Psychophysiological factors

The subchapter addresses the practical problems of ensemble performance: breathing and diction, peculiarities of unison performance, gesture synchronisation. Following an analysis of video recordings of performances of Robert Schumann's and Max Bruch's works for clarinet, viola and piano, a correlation between breathing and synchronisation was identified. It was disclosed that without resolving the breathing issue, the overall flow, rhythm and pulse of performance are disrupted. Successful breathing is a compromise and integra-

tion, when both the preparation for inhaling and the return with other members of ensemble to overall flow are important. Significance of diction was also addressed (when one member of an ensemble is a singer), along with peculiarities of unison performance. Relation between tempo changes and non-synchronised performance was noted. Using empirical experience, the author has investigated the failings of performance synchronisation and provided recommendations on how the problems of cohesion and coherence could be resolved in mixed ensemble performance practice. Importance of non-verbal communication in solving the lack of synchronisation was identified, along with discussions on indirect factors of significance to the successful ensemble performance synchronisation (turning of pages, coordination of start or end of the piece or section thereof, bows, tuning of instruments).

2.2. Psychosocial factors

Ensemble synchronisation encompasses diverse forms: not only the vertical concord of sounds, rhythm or intonation, but also the ensemble affinity of musical expressiveness and emotionality, dependent upon performers' professional competence, personal abilities and interpersonal coordination. Performers' "psychic abilities enable the balance of precision and flexibility, necessary to realise the human alliance while playing music" (Keller 2013: 271). Social factors, knowledge, experience and motivation presuppose the community of an ensemble, which is necessary for successful synchronisation. Performance process is reinforced by psychological processes allowing for individual perception, which, along with individual abilities, can be integrated in ensemble performance that is coordinated by mechanisms of intuition, attention distribution and application thereof. Based on Keller's research, correlation between intuition, imagination, motory abilities and synchronisation was identified. Performers' interpersonal coordination and its three indicators were analysed: eye contact between ensemble members, their body movements and language. The author notes a determining importance of ensemble members' empathy and long-term mutual experience in both synchronisation of performance and in revealing the expression, along with feeling of security and creation of identity of the particular ensemble.

2.3. Sociocultural factors

Sociocultural aspects are not directly attributable to the sphere of interpretation (thus also to the sphere of expression and synchronisation), however, they prove to be an important contextual factor enriching the research of ensemble practice. It would be hard to identify and define all factors determining successful cooperation of ensemble members as the relation of members and performance practice encompasses a number of components. The subchapter relies on psy-

chological group and team research and management theories. In the course of the research a hypothesis was raised that a group was an ensemble formed to perform a single piece or programme and having no long-term goals, whereas a team was a long-term ensemble with common vision and its entire work relying on experience. It was identified that the main difference between the two lies in the result and the management function: ensemble of group type has a leader and the result constitutes a product of individual work, whereas in an ensemble of team type the leader role is transferred from one team member to another and the result is a product of collective effort. Professional and personal experiences differ among the members of ensemble, so do their characters and temperaments, however, they all have to be unified to achieve common sounding of the piece or when preparing a premiere. Therefore, members of an ensemble have to cooperate and communicate. Quite often debate, conflicts or oppositions arise, when different members have diverse views towards the treatment of the piece and its interpretation. Based on the idea of “constructive opposition” by Dean Tjosvold and the terminology by Michael A. West, the research considered application of constructive opposition in the practice of ensemble performance.

3. GESTURE COMMUNICATION IN ENSEMBLE PERFORMANCE PRACTICE: INTERACTION BETWEEN SYNCHRONISATION AND EXPRESSION

The third chapter investigates interaction between synchronisation and expression in ensemble performance practice. Since the performers’ body movements are required for individual performance, along with ensemble communication and cooperation, such gestures become the key practical tool to address the ensemble cohesion. Taking into account academic literature addressing the performance gestures, this chapter seeks to identify the specific characteristics and change of gestures within an ensemble: ensemble communication model is created, diagrams are drawn and quantitative survey method is applied.

3.1. Ensemble performance practice: particular gesture characteristics of performers

The subchapter investigates gesture classifications presented in academic literature. Taking into account the subject of the research and based on her empirical experience, the author of the thesis distinguishes three major gesture categories in ensemble practice: practical, expressive and auxiliary gestures. Subchapter 3.1.1 explores the process of ensemble performance investigating how body signs and gestures function in practice. Three aspects were distinguished: 1) face – facial mime, eye communication, direct eye contact; 2) body movements, peripheral

vision and empathy, and 3) other (contextual) factors affecting ensemble gestures: seating (standing) position, acoustics and hearing, number of rehearsals and general experience. It was identified that eyes were one of the key indicators helping synchronise the performance and pursue ensemble cohesion. Facial mime and eye contact (direct or indirect) not only conveys the performer's musical expressive ideas or interpretative cues, but also assists in understanding the needs and intentions of other ensemble members, helps to communicate, exchange information and react. Human and musical interaction takes place bearing crucial importance upon ensemble synchronisation and expressive performance. The chapter explains the significance of peripheral vision and empathy in ensemble practice. Such "sensing" of other members of an ensemble without direct glance towards them is of utmost significance, since ensemble practice (in Western culture) primarily represents performance from the score, hence this form of communication is more frequent than eye contact. Practice shows that this key factor of synchronisation and expressive performance does not disrupt performance of individual part, simultaneously allowing to concentrate on one's own part and respond to the playing of others. Subchapter 3.1.2 deals with a question raised in the course of the artistic research: does the quantity of gestures decrease as the number of rehearsals and live performances of a specific piece is increasing? A diagram was drawn, the results were analysed. It was expected that the number of gestures will decrease with every performance. However, an analysis of video materials revealed that the overall number of gestures remained mostly stable during all performances, only their types were changing: there was an increase in expressive body movements, minor increase of facial mime, along with decreasing number of entry cue gestures and eye contact. Research results have revealed that the number of gestures required for synchronisation and ensemble coordination has decreased, whereas the number of expressive gestures has increased, including body response to musical context and the need to communicate – interact with ensemble partners. The research also showed that large number of gestures in question remained stable – they were registered in the same episodes of the piece, they were of the same type and were exchanged by the same performers. Consistent strive to delve into ensemble performance practice and specific needs or problems of ensemble members encouraged to author an original six-type ensemble member eye contact communication model (3.1.3). The discussed model of eye communication of ensemble members is important and observable in performance practice of all ensembles. Although the model encompasses nearly all types of communication involving performers' eyes, the clarification and interpretation of specific types thereof may and does vary, requiring a context of a particular ensemble. The created method and six types of communication were not only inspired by actual practice, but they also operate in ensemble practice and their importance cannot be overestimated.

3.2. Survey research results

The subchapter presents the data of a quantitative survey and an analysis thereof. The aim of the survey was to identify the psychophysiological, psychophysical and sociocultural factors that, according to performers, are most important and ensure cohesion in ensemble performance. Taking into account the theoretical models discussed in the research paper and personal long-term experience with diverse ensemble partners, over the period from 1st to 10th of April, 2018, the author of the research has conducted a survey among musicians continually playing in various ensembles. The said survey and its results present an important material for research and in-depth understanding of the problem since they reveal a variety of opinions echoing the subject of research, which is of significance to its objectivity. Research results demonstrate that social aspects within an ensemble are more important than physical abilities of performers or technical readiness of ensemble partners, or even the aspects pertaining to the performance quality. 51 percent of respondents prioritised social factors, while 49 percent thought professional competence was more important. The research also reveals a gender aspect: women think that social factors within an ensemble contribute more to the successful result (76 percent of all who chose this criteria or 67 percent of all surveyed females); male performers tend to view professional competence as deciding factor within an ensemble (60 percent of male respondents chose professional competence, which accounts for 71 percent of all surveyed males).

4. CASE STUDY: *100 SPRINGS* FOR CLARINET, VIOLA AND PIANO BY JONAS JURKŪNAS

The fourth chapter verifies the methods and tools devised over the course of research in practice. This chapter of artistic research work presents a case study, analysing the piece *100 Springs* by Jonas Jurkūnas; here the research author investigates the specifics, issues and differences in performers' attitudes and habits within an ensemble she has been a member of for 12 years. The objective of the case study was to disclose the typicality and issues of ensemble performance and to identify the similarities and differences of performers' needs and performance assessment, dependent upon performers' individual character traits, taste, experience, performance gestures, instruments played and communication characteristics within ensemble. The author also investigated performers' and composer's views towards the issues of synchronisation and expression, as well as possible solutions thereof, discovering similarities, differences and causality. When conducting the case study three strategies were applied. The first was directed towards the performers and ensemble performance, the second – towards

public performance (in case of this analysis – two public performances). Research participants were shown video recordings of performances of *100 Springs* by composer Jonas Jurkūnas. The third strategy is most commonly used in research of music performances and it relies on the composition, i.e. its score. Subchapter 4.1 analyses the performance habits and needs of the trio members associated with peculiarities of instruments, excess and expedience of body movements, the need of spontaneous and rehearsed expressive gestures and movements. Subchapter 4.2 investigates the assessment of the piece's recordings, presenting systemised responses regarding selected tempo, importance of experience, lack of synchronisation and the reasons thereof. Subchapter 4.3 explores the aspect of contextual factors within ensemble performance practice, identifying mutual experience of the ensemble, specifics of concert venue and acoustics, the need to see and hear ensemble partners during the performance, number of joint rehearsals, etc. Subchapter 4.4 presents the conclusions derived from the analysis of the case study and discusses the results of proposed hypotheses.

CONCLUSIONS

Research of ensemble performance encompasses a set of components that are inseparable from the performance process. The paradigm of cohesion actually encompasses all aspects required both for performance itself and for analysis or assessments of ensemble performance. Taking into account that the subject of the research is a mixed ensemble, the complexity of the present work becomes especially important, since due to peculiarities of different instruments, the strive for cohesion proves to be fairly complex. Categories of expression and synchronisation reveal the fundamental aspects of ensemble performance, encompassing expressive performance (sound quality, timbre, dynamic variety, etc), vertical ensemble attunement, as well as ensemble members' pursuits and opportunities to cooperate, communicate and strive for joint emotional coexistence. The research combined the components of expression and synchronisation, which are rarely investigated together. Since the author faced a lack of academic literature covering the two categories, the combination of musicological and performance studies' approaches as well as of the practical experience was instrumental for the research.

1. Analysis of literature reveals that performance expression in Western culture is mostly inseparable from the structural musical parameters embedded in a musical piece. However, it was revealed that such expressiveness of a written piece is only partially reflected in the act of performance. Performance expression is associated both with cultural tendencies (often noting certain performance tradition) and with performance individuality, when subcon-

scious, intuitive, spontaneous and accidental performing interpretative moments overlap. Therefore, even though the intersection of fixed parameters of the piece and performance expressiveness is obvious (performance of specific piece, the score), the significance of individual perception comes to the fore (changes in tempo, dynamic scale, timbre, articulation variety, etc). While investigating the concept of expression in interpretation it was noted that the expressiveness of performance encompasses a subjective choice and numerous opportunities, especially when it is associated with performer's emotion. Within the context of expressive performance, an emotion enriches music via stimulation of imagination and necessary perceptual context.

2. In the course of the present research the author deemed necessary to identify how expression could be researched in and through the performance practice. However, not infrequently the researches and methods thereof are hard to apply in practice (especially when dealing with mixed ensemble). Since a mixed ensemble consists of different instruments, one shall analyse the articulation, dynamic abilities, sonic balance of instruments, accents, etc. of several performers, and these are only few factors that should be integrated into the research. It was revealed that although different models highlight the expressive characteristics of performance explaining them in light of performance context, no single selective methodology is able to encompass all of the aspects required by this research. They could only partially be applied in the present research on expressiveness of music performance (especially in case of contemporary music), since they do not provide for methodological tools to investigate the ensemble performance and the expressiveness thereof. Analysis of diverse models revealed a lack of technological tool allowing to research the expression of an ensemble (especially – of mixed ensemble).
3. In order to investigate the specifics of a mixed ensemble and identify drawbacks of analysed methods within the context of the present research, a semiotic tool was deployed – one of the sign classifications analysed by Charles Sanders Peirce and its adaptation in contemporary semiotics and performance studies. This tool assists in disclosure of the relationship between the musical text and performance and it also facilitates the discussion over ensemble-related problems (bodily gestures, cooperation required to ensure expression and synchronisation of an ensemble). A model proposed by Lina Navickaitė-Martinelli, encompassing a wider range of issues and combining the said classification by Peirce with a theory proposed by linguist Roman Jakobson proved to be even more handy. Although such combination of Peirce's sign relations and Jakobson's language functions has not been widely adopted in analyses by other authors yet, this method shall be regarded as perspective and providing wide possibilities of application. The model discussed by Navickaitė-Martinelli identifies eighteen possible typologies of

signs, thus this convenient and systemising tool allows researching not only the movements or gestures of solo performers, but also the gestures within an ensemble, including musical and expressive gestures or those required for ensemble cooperation.

4. Further investigation of ensemble synchronisation resulted in a claim that the complexity of synchronisation is determined by the differences in performers' motor skills, intuition, attention, psychological factors and knowledge. The research also revealed the significance of partner familiarity and friendship among the members of an ensemble. Through the use of abundant academic literature and the empirical research data obtained in innovative laboratories, specific ensemble performance problems were identified, associated with the needs and habits of individual ensemble members. The research led to disclosure of breathing problem that is highly important in ensemble practice, demonstrating that it shall be resolved in order to synchronise the performance of several people and to avoid the inconsistencies in expression of musical phrasing, flow, rhythm, tempo and pulse. The research also revealed the relation between tempo changes and non-synchronised performance. The author identifies the significance of empathy and lasting mutual experience between ensemble members, as it facilitates synchronisation of performance and disclosure of mutual performance expression, along with the satisfied need for security and trust between stage partners during public performances.
5. Physical movement or interpretational gestures are considered both in the discourse of individual and ensemble performance. While the soloist performer's gestures are most important in the production of sound, unfolding of sonic expression and overall emotion of a piece through movement, in case of ensemble these aspects (characteristic of every individual ensemble member) are supplemented by the necessary interaction between partners, most often seen and perceived through physical gestures of performers. Although academic literature distinguishes practical and expressive gestures, the research author further supplements the gesture classification identifying three major categories: practical, expressive and auxiliary gestures. Practical gestures are often associated with the production of sound, including the choice of fingering, various *touché*, vibrato, etc. Such gestures are considered and chosen in advance, they are well rehearsed. Auxiliary gestures within an ensemble might be defined as functional, specifically and clearly applicable and necessary (e.g. turning of pages, bowing, readiness to begin a piece or part thereof). Performers transform the auxiliary and practical gestures into expressive gestures, which are mostly spontaneous and unrehearsed. These three types of gestures are not isolated or strictly separate. They greatly depend upon the analysed context, the interaction between ensemble members,

perception competence and cultural conventions, in other words – the entire context. Distinguishing of these three types represents certain tendencies more or less expressed in ensemble practice. The research also covers the gesture classifications proposed by other authors: David McNeill (1992; 2005) classified gestures as iconic, metaphoric, deictic and beat; Alexander R. Jensenius (2010) in his research of the education process identified four categories: sound-producing, communicative, sound-facilitating and sound-accompanying gestures; Liliana Simones and co-authors (2015) have extended the said classifications, proposing a model that also included rhythm gestures, conductor's gestures, piano playing gestures, touch and mime gestures; Elaine King (2013) classified gestures according to their specific parameter: size, duration, speed, plane of direction and handedness; Kerstin Frödin (2018) distinguished preparation impulse, dialogue and interaction, mirrored and expressive gestures. The author of the present artistic research did not emphasise the hierarchy of gestures, but rather investigated how the gestures affect practice and how they operate in practice.

6. Based on her own ensemble practice and observations of performances of other ensembles the research author has distinguished eye communication among ensemble's members – a phenomenon of great significance both in expression and in synchronisation paradigms. It was the practical experience that encouraged the author to identify and systematise six types of communication between ensemble members, all involving the use of the eyes. Application of this model is essential and is noted in performance practice of all ensembles, yet it is of special importance to the mixed ensemble, since the peculiarities of different instruments and specific physical performing needs result in numerous issues while performing a musical piece. This practical deficit is undoubtedly important and is often compensated by an increased need to communicate with partners, noting a more frequent direct eye contact between the members of an ensemble. Lasting practice in a specific ensemble helps to coordinate the ensemble performance, while successfully deployed peripheral vision facilitates synchronisation of non-homogenous instruments, ensuring the disclosure of the piece's idea and expressive ensemble interpretation. This method, along with the six types of communication, was not only inspired by practice – it actually works in ensemble practice and its importance cannot be overestimated. The model encompasses all types of communication involving the use of performers' eyes one way or another.
7. Following a quantitative survey concerning cohesion in an ensemble it was noted that the musicians themselves identified social aspects within an ensemble as being more important than the physical abilities of performers, technical preparedness of ensemble partners or even performance quality

aspects when performing musical works. Survey results indicate that both professional competence and social aspects are equally important to performers who strive for ensemble cohesion and expressive performance. 51 percent of respondents prioritised social factors, while 49 percent saw professional competence as being more important. The research also revealed a gender aspect: according to female respondents, social factors within an ensemble had greater influence on the successful result, whereas male respondents regarded professional competence as being more important.

8. Case study presented as part of the research seeks to holistically generalise the ensemble problems, to combine the general peculiarities of expressiveness and synchronisation within an ensemble with performance characteristics of specific mixed ensemble; to verify the analysed literature and devised methodology in practice. The piece *100 Springs* for clarinet, viola and piano by Jonas Jurkūnas was chosen for the case study; four qualitative interviews were conducted and three strategies were selected. The first strategy was aimed at the performers and ensemble performance and the questions were chosen to reveal the performers' and composer's approach towards individual characteristics of musicians and performance. The second strategy was directed towards public performance (two performances in this case), video recordings of which were shown to all respondents and are included as appendices to the present research. The third strategy is perhaps most commonly used in music performance studies and it relies on the composition of the piece, i.e. an analysis of the score.

Performance practice indicates that even the simplest entry cue reveals differences in temporal perception of ensemble's members; it also shows the importance of uniform breathing and demonstrates who is communicating with whom and in what manner. Therefore, while performing the case study, significant attention was paid to bodily movements and gestures. The research emphasises the contextual factors as well: seating / standing position (ability to see and hear the partners well), number of rehearsals, preparation and quality of an individual part, joint ensemble experience, empathy and tastes of the ensemble members. Questions were formulated to disclose the attitude of both performers and the composer towards the character of individual performers and the performance itself. Portion of the questions was aimed to resolve the issues of synchronisation and performers' gestures and to identify their significance, to assess the quantity and nature of applied gestures and to identify to what extent they were related to ensemble cohesion. It was explored to what extent the gestures were responsible for successful synchronisation and overall expressiveness within an ensemble and whether excess gestures had any negative consequences upon the ensemble and performance.

It was identified that bodily movements supplement the overall expressiveness of ensemble performance; expressive body movements tend to propagate from one performer to other members of an ensemble. Analysis of the case study revealed that the respondents distinguished between spontaneous and rehearsed movements: the first group, according to respondents, is attributable to the expressiveness category, while the second one is usually discussed and agreed upon in advance to ensure synchronised performance of all members, resulting in a vertical cohesion. All respondents thought that the nature and character of a musical piece was one of the key factors determining not only the expressiveness of music and performance but also affecting the typology of performance and performers' gestures. One may claim that the synchronisation problem is encoded in the piece, and in case of *100 Springs* by J. Jurkūnas it lies in the changing metre and syncopated rhythm. The latter also has to do with yet another identified factor – the altered body language of all trio members: the movements are discussed in advance, entry cues are strictly agreed upon, full body breathing is common, of significance is peripheral vision and sensing of other ensemble members. Auxiliary gestures were investigated as well, such as rhythm beating with hand or feet to facilitate synchronised performance of an individual part and not lose the piece's tempo and metre.

9. In order to verify the analysed theory in practice, three hypotheses were raised in the case study. The first hypothesis aimed to identify the relationship between number of rehearsals and time of preparation and the success of performance from the viewpoint of synchronisation and expression. Analysis of respondents' answers and their comments in the score allows stating that this hypothesis proved valid. It was identified that longer preparation times and sufficient amount of rehearsals had significant impact upon the quality of ensemble performance, allowing to agree precisely over required entry cues and rehearse them, to foresee the expressive deviations from the tempo, to concentrate not only upon the vertical cohesion and coherence. All of the above allowed the performers to feel more secure and self-confident during the public performance.

Taking into account that a mixed ensemble was the subject of artistic research, the second hypothesis sought to identify the relationship between specifics of playing different instruments, the nature of body language and gestures and individual personal characteristics of performers. This hypothesis proved to be partially valid. It was identified that the peculiarities of different instruments significantly affected both synchronisation and expressiveness: different specific performance needs were associated with breathing (especially when air was required for performance process) and time required to prepare for the performance of the beginning of the

phrase or leap. Although these factors are essential and problematic while performing the piece, both the composer and the performers prioritised the musical context of the piece over performing needs, performers' manners, competence or perception. The respondents claimed that the compositional structure of the piece – form, synopses, metre – were of utmost significance, determining the success of performance and affecting the choice of bodily movements. Such movements are aimed both to perform an individual part and to communicate with ensemble members, to synchronise and unfold the expressiveness of performance.

Ensemble performance practice highlights the need to find a common variant of performance of parts played by several musicians and to tune it. Therefore, the third hypothesis was raised in order to clarify the performers' opinion concerning perception, assessment and resolution of synchronisation and expression issues in performance. It was sought to identify the similarities and differences of assessment. This hypothesis proved to be partially valid: more concurring and similar answers were identified while analysing the issue of synchronisation, however, the performers' comments to the score indicate that the assessment of performances was different. It was revealed that the two men of the trio focussed on the factor of failure and poor ensemble synchronisation, associating it with individual lack of performance. Whereas the sole woman in the ensemble identified reasons for inaccuracy and distinguished auxiliary gestures, rather than assessing the performance itself. According to all respondents, category of expressiveness is mostly associated with interpretation and change of performance in time, i.e. individual performance style, performer's manners, emotions and character. However, analysis of respondents' answers revealed that the context of the piece had a strong effect upon the performance and determined the character of performance of individual parts. It was stated that all members of ensemble assessed the synchronisation similarly, however, it was also noted that both the synchronisation and expressiveness factors and assessment thereof in the performance were highly individualised and depended upon diverse circumstances, the context surrounding the performer and the piece.

10. Analysis of expression and synchronisation aspects of performance coherence revealed that the selected theoretical approach and methodological tools were productive in both combining the musicological and artistic research and in the investigation of peculiarities of performance of the specific mixed ensemble. There is a clear tendency in the 21st century music performance research to connect several models and to combine different scientific spheres. This provides for emergence of new innovative analysis methods and interpretation strategies, required for exhaustive research of performance process. Expanded use of innovations and inclusion of com-

puter software into analysis of performance practice allows obtaining high precision and importance data about an ensemble as artistic phenomenon, revealing the issues associated with ensemble performance and their solutions, which is prospective in terms of analysis of ensemble performance from the synchronisation standpoint. On the one hand, establishment of laboratories and purposive funding of ensemble performance conducted therein shows the relevance of this artistic research at an institutional level. On the other hand, the range and scope of conferences and articles devoted to analysis of ensemble specifics shows that the trends of the present day are entering the field of musicological studies, including the need to address not only the analyses of musical pieces or their performance, but also the psychological and sociocultural aspects that are of great importance within an ensemble. Finally, the practicing performers themselves become increasingly interested in ensemble performance – more and more opuses are performed live by mixed ensembles, new pieces are commissioned and the number of recordings is constantly increasing. Therefore, through use and combination of science, technology, innovations and performance practice, the research into ensemble performance practise opens viable and prospective spheres for a wider field of performance studies and artistic research.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI
PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Ansamblinė atlikimo darna: sinchronizacijos aspektas“, LMTA 41-oji metinė konferencija, Lietuva. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 m. balandžio 12 d. / “The Coherence of Ensemble Performance: the Synchronisation Aspect”, 41st annual conference of the LMTA. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 12 April, 2017.
2. “Musical Interaction in Ensemble Performance: Coherence and Expression as the Main Aspects of Ensemble Performing”, conference “Together in Music: Expression, Performance and Communication in Ensembles”, United Kingdom, York, National Centre of Early Music, 13 April, 2018.
3. “Musical Interaction in Ensemble Performance: Bodily and Expressive Gestures as the Main Aspect of Coherence and Expression“, 8th International Conference “Music Science Today: the Permanent and the Changeable”, Latvia. Daugavpils, Daugavpils University, 10 May, 2018.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Ugnė Antanavičiūtė, Ansamblinė atlikimo darna: sinchronizacijos aspektas / The coherence of ensemble performance: the synchronisation aspect. *Ars et praxis*, 2017, V, p. 93–108, ISSN 2351-4744.
2. Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė, Musical Interaction in Ensemble Performance: Bodily and Expressive Gestures as the Main Aspect of Coherence and Expression. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*, 2019, 3(11), Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saule, p. 74–84, ISBN 978-9984-14-837-1, ISSN 2501-0344.

UGNĖ ANTANAVIČIŪTĖ – jaunosios kartos lietuvių pianistė, Nacionalinės M. K. Čiurlionio menų mokyklos absolventė (dr. G. Kondrotaitės kl.). 2008–2009 m. studijavo Vokietijoje, Štutgarto muzikos ir vaizduojamųjų menų aukštojoje mokykloje (prof. C. Witthoeffto kl.), 2010–2011 m. stažavo ir atliko praktiką Karališkajame šiaurės muzikos koledže Mančesteryje (Anglija), 2012–2019 m. nuolat kėlė meistriskumą ECMA (Europos kamerinės muzikos akademija) sesijose Austrijoje, Prancūzijoje ir Lietuvoje. Kaip solistė, kamerinių ansamblių narė bei koncertmeisterė Ugnė yra laimėjusi 14 respublikinių ir tarptautinių konkursų, tarp kurių tarptautiniai kamerinės muzikos konkursai „Val Tidone“ (Italija), „Jūrmala 2011“ (Latvija), 38-asis tarptautinis kamerinės muzikos konkursas „Lyceum Club International de Suisse“ (Šveicarija). 2019 m. laimėjo prestižinį 4-ių turų tarptautinį Salieri-Zinetti vardo konkursą Italijoje (3 vieta, Verona-Montova). 2012 m. pianistė apdovanota Kultūros ministerijos įsteigta „Jaunojo menininko“ stipendija. Svarbi atlikėjos kūrybinės veiklos dalis – 2007 m. susibūręs Lietuvos atlikėjų trio „Claviola“. Su klarnetininku dr. V. Giedraičiu ir altininku dr. J. Juozapaičiu pianistė aktyviai dalyvauja konkursuose, festivaliuose, taip pat pasaulinėse kūrinių premjerose (dauguma jų sukurta ir dedikuota trio nariams) įvairiose Europos šalyse. Pianistė nuolat rūpinasi lietuviškos muzikos sklaida, įrašų gausinimu, rengia redakcijas. 2013 m. išleista debiutinė trio „Claviola“ kompaktinė plokštelė, 2017 m. išleistas trio „Claviola“ vinilinis albumas. 2015–2019 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje (vadovės – doc. dr. I. Baikštytė ir prof. dr. R. Stanevičiūtė-Kelmickienė). Mokslinių interesų sritis – ansamblinės atlikimo problemos ir specifika.
Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
El. paštas: ugneant@yahoo.com

UGNĖ ANTANAVIČIŪTĖ – Lithuanian pianist of young generation, graduate of the National Mikalojus Konstantinas Čiurlionis School of the Arts (class of Dr. Gabrielė Kondrotaitė). In 2008–2009 she studied in Germany, at State University of Music and the Performing Arts Stuttgart (class of Professor Cornelis Witthoefft). In 2010–2011 she went on traineeship and apprenticeship at the Royal Northern College of Music Manchester (England), in 2012–2019 the pianist continually attended master classes at sessions organised by the European Chamber Music Academy in Austria, France and Lithuania. As a soloist, member of chamber ensembles and concertmaster Ugnė has been awarded at 14 national and international competitions, featuring such international chamber music competitions as Val Tidone (Italy), Jūrmala 2011 (Latvia) or 38th international chamber music competition Lyceum Club International de Suisse (Switzerland). In 2019 she won the prize at the prestigious 4 round international Salieri-Zinetti competition in Italy (3rd price, Verona-Montova). In 2012 the pianist was granted the Young Artist scholarship established by the Ministry of Culture. An important part of her creative activities is related to the Lithuanian performers' trio Claviola established in 2007. Together with clarinetist Dr. Vytautas Giedraitis and violist Dr. Jurgis Juozapaitis the pianist takes active part in diverse competitions, festivals; the Trio also performs many premieres of musical pieces throughout Europe (most pieces are written and dedicated to the trio). The pianist is devoted to promotion of Lithuanian music; she is also active as recording artist and editor of sheet music. The Claviola Trio released its debut CD in 2013 and an LP in 2017. Between 2015 and 2019 Ugnė pursued doctoral studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (supervisors Assoc. Prof. Dr. Indrė Baikštytė and Prof. Dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė). Her academic interests include problems and peculiarities of ensemble performance.
Address: 42 Gedimino Ave., LT-01110 Vilnius, Lithuania
E-mail: ugneant@yahoo.com

Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė

ATLIKIMO DĀRNA MIŠRIOS SUDĒTIES ANSAMBLIUOSE
PERFORMANCE COHERENCE IN MIXED ENSEMBLES

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / Summary of the artistic research paper
Vertė / Translated by Martynas Aleksa

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, A. Mickevičiaus g. 5, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai